

Pablo Picasso

Pablo Picasso se narodil v Malaze 25. října 1881. Rodina z matčiny strany byla kdysi v minulosti spjata s Janovem – odtud italský tvar příjmení, které nakonec Picasso převzal. Jeho otec Don José Ruiz Blasco, baskického původu, byl učitelem kreslení a brzy jej začal učit základům umění. Rodina se stěhovala z Malagy do Pontevedry, do Coruñy a nakonec do Barcelony, kde Picasso vstoupil ve čtrnácti letech do Školy krásných umění. Jeho talent byl však již široce rozvinut; dosud existují obrazy vytvořené v tomto věku, které mají všechnu přesvědčivost mistrovské ruky. Po několikaměsíčním pobytu v barcelonské škole přešel Picasso do hlavní španělské Umělecké školy v Madridu. V roce 1900 podnikl první cestu do Paříže a v příštím roce tam uspořádal svou první výstavu. Úspěch byl okamžitý. Roku 1904 se usadil v Paříži definitivně.

Picasso není první umělec, který opustil prostředí, v němž se narodil; umělci vesměs rádi měnili své bydliště. Ale takoví umělci se zpravidla do jisté míry v novém prostředí naturalizují – jako El Greco ve Španělsku nebo Holbein v Anglii a dokonce, jak tomu bylo u El Greca, se stávají interprety některého subtilního duchovního aspektu těch zemí, které přijali za vlastní, aspektu, který nebyl do té doby nikdy tak přesně rozpoznán a vyjádřen. Když Picasso opustil Španělsko, aby se usadil ve Francii, nestal se Francouzem, ale přestal být Španělem; stal se světoobčanem, nebo – v tomto smyslu – stal se umělcem patřícím světu.

Do té doby a ještě až do roku 1906 je v Picassově díle jistá jednotnost. Rozeznáváme tu obvykle „modré období“, trvající až do roku 1904, a „růžové období“, které trvá po rok 1906. Toto rozdělení vychází však pouze z převládající barevnosti obrazů a není zdůvodněno metodou nebo druhem kompozice. Celé jeho rané dílo je očividně tradiční, to znamená, že v něm můžeme sledovat vliv velkých španělských mistrů – Zurbarana i Velázqueze a ovšem i Goyi (např. ve skvělém portrétu seňora Ricarda Canalse, který je v Muzeu katalánského umění v Barceloně) –, vliv francouzských impresionistů Maneta a Degase a především Toulouse-Lautreca, vliv jednou smíšený s rysy jeho rodné země, jindy samostatně se projevující. Vliv Cézannův není zprvu příliš rozhodující, neboť Picasso pravděpodobně před svým prvním příchodem do Paříže v roce 1900 neviděl žádné Cézannovo dílo a možná že až do roku 1904 v Cézannovi neviděl velkého umělce. Patrně nejrozhodněji naň po celé toto období působil Toulouse-Lautrec. Projevuje se to zejména v jeho zálibě pro tutéž tematiku – pro typy a žánrové náměty z music-hallů, cirků a výčepů Barcelony a Paříže. Jak v barvě, tak v kompozici mají tyto obrazy jistý psychologický akcent, který někteří kritikové označovali za sentimentální. Protože se zdá, že další vývoj Picassova stylu v jistém smyslu zastírá tuto sentimentálnost, je třeba se ptát, co taková kritika ve skutečnosti znamená.

Sentimentálnost je příliš strašné slovo, než aby mohlo být vmeteno do tváře kterémukoli umělci; dnes jsme na ně všichni tak citliví, že takové obvinění se snadno stává psychickou zátěží a vede ke zkomoleným výkladům. Proto by nám mělo být naprosto jasné, co tím slovem míníme. Sentimentálnost znamená vždy jistou disproporcí mezi emocí a její příčinou. Netřeba připomínat, že například emoce lásky sama o sobě není sentimentální; sentimentální se stává teprve tehdy, není-li předmět hoden toho druhu a stupně lásky, jímž je zahrnován, jak je tomu v případě lásky Angličanů ke zvířatům. Takové zneužití lásky je vyvoláno chybným úsudkem; obecně můžeme říci, že sentimentálnost je projevem emoce neovládané rozumovým úsudkem. Sentimentální umění je tedy umění, které buď přímo, nebo pomocí asociace vyvolává tyto nekontrolované emoce. Ovšem některé z prvních Picassových obrazů, např. obrazy slepců nebo velmi známý obraz *Starý kytarista*

(1903) z chicagského Institutu umění, jsou jistě blízko takovému obvinění. V každém podobném případě musíme určit za prvé přesvědčivost vyjádřené emoce a za druhé estetickou hodnotu projevu. Není-li estetická hodnota žádná, netřeba o problému diskutovat. Je-li estetická hodnota značná, jako v případě *Starého kytaristy*, pak zbývá otázka, do jaké míry narušuje sentimentálnost obrazu náš estetický požitek. To je pravděpodobně individuální problém; myslím, že průměrný člověk snese značnou dávku irelevantního sentimentu, ba dokonce i bezprostřední sentimentality, jsou-li ovšem kresba a barva obrazu dostatečně zajímavé. Ve skutečnosti však tento problém mizí většinou sám od sebe, neboť velký umělec chce být tak pohlcen čistě estetickým významem svého obrazu, že začne být ostražitý vůči vedlejšímu psychologickému vlivu a postupně jej vylučuje. Snad to neplatí pro všechna umělecká období, platí to však určitě pro umění moderní. Picasso v tomto směru pouze opakuje vývoj Turnerův, Cézannův či Matissovův. Pouze změna v jeho vývoji je poněkud apokalypticky nenadálá.

Léta 1906–1907 bývají někdy nazývána „negerským obdobím“; tu a tam můžeme v obrazech a kresbách z té doby sledovat více či méně přímý vliv negerské skulptury, jejíž umělecké kvality začaly být tehdy uznávány. Tyto vlivy jsou však dokonale absorbovány obecnou tendencí k abstrakci, tendencí, jejímž čelným představitelem měl Picasso být po určitou dobu. Na velkém plátně nazvaném *Les Demoiselles d'Avignon*, „tableau capital de l'oeuvre de Picasso“, o kterém se vždy hovoří v knihách o Picassovi (nyní v Muzeu moderního umění v New Yorku), na plátně, které bylo namalováno v letech 1906–1907, vidíme velkou plošnou kompozici, kterou tvoří pět aktů a jejich vlající drapérie. Linie těl a záhyby drapérií jsou ostře lomené, pozadí a stíny jsou zdůrazněny, aby byl tak podtržen geometrický účín; obličej mladých žen jsou poněkud nevhodným konglomerátem negerských masek. Nepřehlédáme-li k těmto maskám, úplně v obraze mizí to, co nazývám psychologickou působivostí, a dokonce i v maskách se tato působivost rozpadá. Obraz chce spíš vyvolat šok než přitahovat. Tento obraz je však jen přechodným dílem; pro budoucnost byla významnější řada zátiší namalovaných v letech 1907 a 1908, v nichž lze sledovat trpělivé tvarové zjednodušování, vedoucí téměř až k úplné geometričnosti.

V roce 1909 byl tento proces přenesen ze zátiší na člověka. Logickým výsledkem tohoto procesu byla úplná abstrakce, a to nebyl cíl, který mohl Picasso přijmout. 25 39

Tento proces byl ovšem inherentní praxi Cézannově, který chápal malířství jako umění uchovávací a upevňující bezprostřední údaje vizuálního prožitku. Místo zobrazení tetelivě chvějivého jevového povrchu, přechodných účinků světla a pohybu, snažil se Cézanne odhalit trvalou realitu, zkoumat přírodu jako věčnou; v tomto pokuse dospěl téměř nevědomě k jakési geometričnosti předmětů; řekl, že přírodu je možno rozložit ve válec, kouli a kužel. Avšak tento výsledek byl u Cézanna jen vedlejším produktem jeho primárního úmyslu, aby totiž jeho počítky stále vznikaly v bezprostředním kontaktu s přírodou. Picasso, ačkoli měl zprvu podobný úmysl a ačkoli některé z jeho prvních kubistických obrazů navazovaly na obrazy Cézannovy, přivedl tento proces do dalšího stadia. Zjistil, že válec, koule a kužel jsou samy o sobě předměty umělecky vyhovující a že může z těchto prvků vytvořit kompozici, která má veškeru ryze estetickou působnost, vlastní kterémukoli obrazu. 53

I když taková doslovná interpretace byla nezvyklá, existovala tu vlastně teorie, která takový krok ospravedlňuje. Při této příležitosti mi dovoluete uvést místo citátu z Platóna¹ citát z eseje napsaného v Anglii v roce 1877:

„Umění chce být tedy vždy stůj co stůj nezávislé na samotném rozumu, chce být záležitostí čistého vnímání, nechce odpovídat za téma nebo materiál; dokonalá díla básnická a malířská jsou ta, v nichž podstatné kompoziční prvky jsou spjaty v celek tak, že materiál či téma neodpovídají již ani jen rozumu, ani jen formě, oku nebo uchu; forma a obsah ve své jednotě či identitě působí jedině na ‚imaginativní rozum‘, tuto složitou vlastnost, pro niž každá myšlenka a každý cit jsou svou senzibilní analogií nebo symbolickým významem jednotkou nedílného celku.“

Pater, z jehož eseje *Giorgionova škola* je uvedený odstavec, je stále tak nesprávně vykládán a tak nechápan, že možná chybujeme, oživujeme-li jeho teorii se všemi jejími smutnými důsledky „umění pro umění“. Děláme to v zájmu spravedlnosti vůči Paterovi, a protože jeho teoretickou formulaci nelze změnit. Je pravda, že od dob Pate-

rových události často změnilly význam teorie a že by její autor pravděpodobně nesouhlasil s aplikací, kterou nyní děláme. Avšak teorie, jsou-li logicky nevyvratitelné, mají sílu odcizit se svým autorům a vítězit nad vším, co jim přijde do cesty. V úhrnu staletého kritického myšlení a na základě ohromného množství nahromaděné moudrosti se zdá nevyhnutelný závěr, že máme-li si uchovat estetickou soudnost ať už pro poezii, malířství nebo hudbu, soudnost oproštěnou od všech bezvýznamných faktů, pak musí být postavena jen a jen na působivé senzibilitě. Žádná umělecká kritika, pokud nebyla kritikou formy v jejím vztahu k obsahu, nikdy nepokročila ani o krok. Účinnost každého umění tkví výhradně v tom, jak přitahuje smysly a „nesoudný“ či „imaginativní rozum“; všechna ostatní kritéria, ať morální nebo sociologická, jsou *esteticky* bezvýznamná. Jiná, hlubší kritika se pokouší hledat vztah mezi estetickými hodnotami a jejich společenským prostředím, vysvětlit deformace, jimiž tyto hodnoty trpí nejen v historických okolnostech určité doby, ale i v hodnocení všech dalších období. Někdy však, i když se zdá takový postoj abstraktní a teoretický, bývá nutné zachovat autonomnost umění stejně jako autonomnost filosofie.

To neplatí jen pro krátké období moderního umění. Každá souvislá koncepce umění, rozvíjející se po evropské renesanci a přístupná vlivu umění byzantského, orientálního, afrického, paleolitického, tedy taková umělecká koncepce, která kdekoli a kdykoli vychází z jasných vjemů a instinktivních projevů člověka, je založena na estetické senzibilitě, a nikoli na historické objektivitě. V této souvislosti, podle obecného názoru, obsahuje slovo senzibilita takové „intelektuální“ reakce, jaké jsou zahrnuty v pojmu formální vztahy. Umění je dialektický proces, který udržuje v napětí takové „identické protiklady“, jako jsou idealismus a materialismus, individuálnost a univerzálnost, rozum a iracionalita, romantismus a klasicismus – celá logičnost jeho intenzity záleží na pevnosti protikladných prvků.

Picassovým cílem bylo vždy rozmnožit materiál, se kterým umělec pracuje, překonat hranice běžného malířského vybavení. Od roku 1913 do roku 1915 experimentoval s *papiers collés*, tj. s kompozicemi vytvořenými z barevných a potištěných papírů, přilepených na plátno nebo na desku, někdy doplněných detaily nakreslenými olejovými barvami nebo tužkou. Výsledkem těchto pokusů je řada obrazů, které

jsou kompozicemi mnohem složitější struktury a pestřejší textury. Souběžně s těmito obrazy maloval Picasso tzv. obrazy neoklasicistní, v nichž se vracel k figurativnímu, popisnému způsobu malování; tématem mu byly klasické náměty. Zvláště v kresbách a leptech tato tvorba nápadně připomíná malby na řeckých vázách nebo ryté kresby na zadních stranách řeckých a etruských zrcadel. Příležitostně se tu vyskytují i témata současná, např. portréty jeho ženy a dítěte, jeho přátel a současníků, portréty Stravinského a Ansermata.

Kolem roku 1925 začal Picasso tvořit nový druh abstrakce, který vyžaduje zcela novou teorii výkladu. Tato teorie je pro ty, kdož potřebují rozumově zdůvodnit své estetické vjemy. Sám Picasso řekl, že po stránce estetické není rozdíl mezi kteroukoli formou, jíž se umění vyjadřuje. Jediný podstatný rozdíl existuje mezi přírodou a uměním, a jakmile byl jednou tento rozdíl na základě svědectví všech umění uznán, pak dvě umělecké formy se liší jedině stupněm přesvědčivosti, který ta nebo ona forma má. „V umění neexistují konkrétní nebo abstraktní formy, ale jen formy, které jsou více či méně přesvědčivými lžemi. Není pochyb o tom, že tyto lži jsou pro náš duševní život nutné, protože pomocí nich si vytváříme naši estetickou představu světa.“

Tento výrok je z Picassova rozhovoru s německým kritikem umění Paulem Westheimem. Dílo, v němž byl výrok uveřejněn (*Künstlerbekenntnisse*; Berlín, Propyläen-Verlag), je bez data, ale podle vnitřních souvislostí byla myšlenka asi vyslovena před rokem 1925, to znamená před zmíněnou rozhodnou změnou v Picassově stylu.² V tomto interviewu je však ještě jiný, psychologicky velmi zajímavý výrok, v němž je takřka předvídan nový styl. Picasso říká, že nechápe, proč je v moderním malířství přikládána taková důležitost slovu „hledat“. Malířství nemá nic společného s hledáním, jde tu pouze o nalézání. „Mezi mnoha přestupky, z nichž jsem obviňován, není žádný tak bezdůvodný jako ten, podle něhož je hledání nejdůležitějším prvkem mé práce. Maluji-li, usiluji o to, abych ukázal, co jsem našel, a ne, co se snažím najít. V umění nestačí jen úmysl. Ve Španělsku říkáme: láska se projevuje činy, ne řečmi. Důležité je, co člověk udělá, a nikoli, co zamýšlí.“

„Všichni víme, že umění není pravda. Umění je fikce, která nám umožňuje rozpoznat pravdu – přinejmenším tu pravdu, jež je nám

předkládána k chápání. Umělec musí znát její cesty i prostředky, jak přesvědčit ostatní o pravdivosti svých smyšlenek. Ukazuje-li pouze jeho umění, že se snažil najít nebo že pátral po nejlepších prostředcích, jak přesvědčit ostatní lidi, aby jeho smyšlenky přijali, pak niče nedosáhl.“

„Přesvědčení, že je třeba hledat, zavádělo malířství často do omylu a nutilo umělce k neplodným pojednáním. Je to snad největší omyl moderního umění. Hledání otravuje všechny, kdož nechápou do hloubky pozitivní a základní prvky moderního umění, neboť je zavádí k tomu, že chtějí malovat neviditelné, a tudíž to, co se nedá malovat.“

Na první pohled se zdá, že tento výrok je úplným popřením Picassovy malířské praxe z posledních let. Záleží však na tom, co Picasso míní aktem vidění. Vidíme vnějšně a líčíme jevovou povahu věcí; vidíme vnitřně a líčíme svět imaginace. Je chybné myslet si po způsobu impresionistů, že existuje exaktnější nebo vědecktější způsob vidění a že je věcí umělce, aby ho použil. Smysl, který tomuto aktu vidění dal Picasso, naprosto jasně vyplývá z jeho pozdějšího výroku, který uveřejnil Ch. Zervos v *Cahiers d'art* (1932). „*Je vois pour les autres*,“ tj. umělec vidí věci, které ostatní lidé nemohou vidět – má vidění, jak říkáme – „*apparitions soudaines qui s'imposent à moi*.“ Umělec předem neví, co na plátno namaluje, a není ani rozhodnut, jakých barev použije. Nic nechce vymýšlet a předem nic nehledá. Povoluje uzdu své senzibilitě, maluje v transu – v transu, který má všechnu ostrost, vizuální určitost snů. Jedinou jeho starostí je věřit tomu, co je dané, co je nalezené, malovat to, co prožívá.

Ti, kdož jsou obeznámeni s obrazy, které Picasso vytvořil v poslední fázi svého vzestupného vývoje, zjistí, že jakýkoli verbální popis těchto obrazů je nevyhovující. Protože však nemáme po ruce obrazový materiál, pokusím se tyto obrazy odlišit od běžného druhu abstraktní malby. Běžná koncepce abstraktního obrazu je poměrně jednoduchá: je to uspořádání linií a barev na ploše obrazu do esteticky líbivého systému. Logicky není třeba další definice. Systém má možná více či méně vzdálený vztah k předmětům, ale tento vztah není nutný. Malba podobná orientálnímu koberci je dekorativní kompozicí v pravoúhlém rámu. Sama o sobě je naprosto oprávněná jako dekorativní umění, avšak umění slší, vyjadřuje-li subjektivní reakci na předměty vnímání –

má-li umělec k předmětu své tvorby takřka láskyplný, intelektuální postoj. Přechod od dekorativního umění k „volnému“ je těžko vysvětlitelný obecnými pojmy: v případě Picassa znamená to zřeknout se vůle a cele se oddat náповědím podvědomí, které jsou pravděpodobně symbolické a vzdálené dekorativnosti.

Novější Picassovy obrazy se liší od abstrakce, neboť mají svůj původ v pozorování přírody – cosi „zobrazují“. Toto zobrazení je často nezvykle deformovaný ženský tvar, bývají to také hlavy nepochopitelně do sebe zaklíněné nebo rozložené, zduřelé tvary, v nichž je možno ještě rozeznat rozšklebená ústa, zavřené oko, nejasné rytmické tvary, které ještě mohou být identifikovány jako nestvůrná poprsí, listnatá větev, mlsa ovoce, kytara, gigantické skulpturní figury s kostmi s jakýmsi složitými funkcemi, s kostmi, které se podobají ušním kůstkám, embryonální či tísnivě děsivé tvary, skutečné a živé. V těchto kompozicích jsou jasné a ostré barvy; kompozice je obvykle jednoduchá a přísně stavebná. Picasso, jakoby nespokojen s omezenými možnostmi barvy a plátna, začal nedávno modelovat v tomto pojetí v sádře, odlévat plastiky do bronzu, konstruovat je z kovu a z jakéhokoliv materiálu, který je zrovna po ruce.

Umělecká díla tohoto druhu nemůžeme rozumově vyložit bez určité teorie o podvědomém vzniku představy. Stav, ve kterém Picasso tyto obrazy podle všeobecného názoru tvoří, je stavem bdělého snění, možná, že je to sebehypnotický stav. Nepřihlížíme-li k estetickým zřetelům, bude hodnota tohoto umění záviset na významu představy, kterou vytěží z podvědomí a kterou přenese přímo na plátno. Podle svědectví mnoha lidí, kteří taková díla viděli, možno tvrdit, že jejich působení je velmi děsivé. Nechť je povaha vitality vyjádřená Picassem jakákoli, má nepochybnou fascinující sílu. Myslím, že v celkovém účinku nelze pominout jako nepodstatné čistě estetické kvality děl – jejich barevné harmonie a formální uspořádání. Picasso je svou podstatou příliš umělcem, než aby kdy zradil svůj vrozený talent pro tvar a barvu, řekl bych dokonce, že tento talent je tím jistější, čím víc se rozvíjí v čistě instinktivních podmínkách.

Odpovědně hodnotit takové umění znamená konstatovat, že je bezprostřední (nezapomínejme, že Picassův příklad byl v mnoha směrech rychle sledován velkým počtem imitátorů). Vůle nestačí.

Vědomé hledání je fatální. Umělec musí malovat to, co nachází, nesmí chtít malovat něco, co nenašel. Není mnoho umělců, kteří by zachovávali tyto podmínky, neboť to jsou podmínky nejvzácnější formy inspirace. „Génius poezie,“ napsal Keats, „musí se v člověku zachránit. K tomu nelze dospět pomocí zákona nebo poučky, ale samočinně citem a zbystřením smyslů. Co je tvůrčí, musí se samo tvořit.“ Platí to pro všechna umění a Picasso je ve své tvorbě bohatší než kdokoli z jeho současníků, dokonce až do té šířky, že vytvořil to, co vytvořil.

Ačkoli Picasso rozšířil možnosti umění a vnesl do něho materiál, o kterém se před tím neuvažovalo, přece je důležité si uvědomit, že nezradil žádné své dřívější výboje. Myšlenka vývoje v Picassově díle – jak sám prohlásil – je naprosto cizí povaze jeho umění. Rozhojnění projevů znamená víc než vývoj. Cokoli Picasso tvoří, vychází z téhož centra, z živelného nadání pro všechny druhy výtvarného projevu, a to dokonce i tehdy, kdy se uprostřed malování odvrací od přeludů své podvědomé intuice a vytváří kresbu, nad kterou by nemohl vyniknout ani Ingres, ani Raffael půvabem, senzibilitou nebo objektivní pravdou. Každý druh projevu je u něho právoplatný a každý charakterizuje člověka, který musí být přijímán ve vší plnosti a složitosti svého génia.

Picassova próteovská rozmanitost je pro kritiky jedním z jeho nejnevyzpytatelnějších charakteristických znaků. Kdo není předpojatý, nemůže popřít, že v určitých fázích je Picassův kreslířský, malířský a koloristický talent nezranitelný. Od svého dětství projevoval zázračnou neomylnost génia. Jeho pomlouvači říkají, že však génius může být perverzní, a dožadují se práva mluvit o tom, kdy, kde a proč je právě tento génius perverzní.

Toto obvinění z perverzity může být buď morální, nebo umělecké. Většinou jde pravděpodobně o mylné zaměňování obojího, to znamená, že je to reakce morální, pro niž ti, kdož jsou pohoršeni (a kteří se vyznají jen ve svém uměleckém stylu), hledají rychle i estetické zdůvodnění. Je však velmi nesnadné najít v této reakci jakoukoli estetickou kritiku konkrétní stránky vyjadřovacích prostředků. Kompozice obrazů není analyzována ani se nezjišťují její nedostatky: není to kritika Picassových barevných harmonií, jeho tónů, jeho malířské techniky. Celá kritika zůstává tak na pochybné úrovni nadávek – „výstřednost“, „monstróznost“, „podvod“, „urážka“, „nonsens“, „hnus“, „drzost“,

„hrůzy“, „vrtochy“ nebo „utrápený“, „mrzoutský“, „bídny“, „zkažený“: to jsou utrhačná epiteta, skutečně použitá lidmi, kteří se lopotili s psaním o Picassovi v listu *The Times* a používali jedině *tohoto druhu* epitet. Takové výrazy nepatří do slovníku umělecké kritiky, jsou projevem jen morálního rozhořlení.

Ještě jedné věci je třeba si v tomto sporu povšimnout. Lidé obyčejně projevují svůj nesouhlas s morální stránkou tím, že „řežou“ delikventa: vyobcují viníka. Picassa však „neřežou“: vůbec se nevyhýbají jeho pokorující společnosti. Naopak se zdá, že jeho „zkaženost“ má pro ně neodolatelnou přitažlivost a oni se hrnou v tisícových stádech na jeho výstavy.

To by nás mělo přivést k řešení. Má-li pro nás neznámé a tajemné skrytý význam, láká nás. Ať jde o „záhadu“ náboženskou nebo o „tajemství“ kultu (uctívání zlatého ducha či svobodné zednářství), vždycky je tu jakási přitažlivost, která ovládá racionální schopnosti a navazuje spojení s oněmi duševními vrstvami, které psychologové označují jako „podvědomí“.

Není pochyb o tom, že zvláště v jednom svém malířském období těžil Picasso obrazy ze svého podvědomí. Bylo již řečeno, že sám popsal svůj postup při malování těch děl, která jasně prozrazují, že maluje v transu a že přejímá představy, které se objevují, je-li jeho mysl v tomto stavu. Jeho kritikové tu nalézají legitimní podklad, na kterém mohou libovolně zaujímat svá stanoviska. Říkají, že se umělec nemá oddávat takovým extraracionálním či superrealistickým činnostem. Nechtě si však tito kritikové ujasní, co říkají a dělají. Dávají tak umělcům morální rozkaz. Říkají, že jedna část reality je dobrá a vhodná pro umělcovu tvorbu a druhá že je tabu. Ve skutečnosti celá jejich reakce je masovým protestem proti delikventovi, který se prohřešil vůči tabu.

Podle mého mínění by každý malíř měl svobodně malovat to, co se mu líbí: nelíbí-li se jeho malování veřejnosti, nemusí se veřejnost obtěžovat díváním na ně. Ti, kdo nesouhlasí, mohou umělce veřejně vyobcovat a nechat se těšit v klidu ty, kdož jeho dílo schvalují. My ale, kteří tato umělecká díla schvalujeme, jsme ochotni vysvětlit svou zvláštní zálibu. Všichni se neshodneme na témž vysvětlení – proč také? Já sám celkem vzato nesouhlasím s těmi kritiky, kteří tvrdí, že Picasso vyjadřuje v dílech vytvořených „mezi dvěma hřbitovy“ hluboce humanistickou reakci na hrůzy a krutosti, které začaly v Guernice

a pokračují v Koreji. Picasso samozřejmě reaguje na tyto události silně, ale ne tak přímo, jak si někteří jeho vykladači myslí. V těchto obrazech není pouze satirikem.³ Satira je zbraň intelektuální a Picasso není intelektuálním umělcem, sám to řekl v četných svých výrocích. Je však umělcem, který se dostal intenzívním soustředěním svých intuitivních schopností hluboko pod povrch vědomého vnímání, aby zkoumal terén kolektivního podvědomí. A právě v tomto terénu nacházíme, podle největších psychologů naší doby, specifické symptomy psychického rozvratu společnosti. Jsou to tísně a konflikty onoho neutěšeného chaosu, který se projevuje ve fyzických hrůzách války a v pronásledování. A právě z tohoto chaosu vyrval Picasso své znepokojivé obrazy – archetypální obrazy, preludy „z nočního lesa“, v němž všichni bloudíme, v němž jsme všichni ztraceni, ledaže bychom se zachránili svými vlastními silami sebeintegrace. Sám Jung říká: „Musíme připustit, že archetypální náplň kolektivního podvědomí často nabývá zvlášť groteskní hrůzné formy ve snech a fantaziích. Ani nejracionalnější vědomí není chráněno proti ničivým a tíživým příznakům a nemůže se jim vyhnout, neboť je ovládáno hrůznými myšlenkami.“⁴

Není tedy divu, že se tyto fantazie velmi hnuší anglické veřejnosti, která je do jisté míry ještě na staré úrovni morální konvence, neboť postihují její racionalistické vědomí. Toto vědomí je nyní nepevné. Jeho základy jsou rozrušeny a záplava úzkosti stoupá. Již zaznívá heslo: každý sám pro sebe. Zachránit se můžeme jen útekem před kolektivní kapitulací: integrací osobnosti. Jasný pohled do propasti, která se otevírá před rozpadlými osobnostmi, je částí procesu záchrany, a právě přesně takový pohled nám Picasso poskytuje svými díly „strašlivé symetrie“.

POZNÁMKY

¹ Srovn. Art Now, str. 91–3.

² Tento „interview“ je založen na výroku proneseném španělsky k Mariusovi de Zayasovi a uveřejněném v překladu v *The Arts* (New York, květen 1923) pod názvem „Picasso mluví“. Srovn. Alfred Barr, *Picasso, padesát let jeho umění* (New York, Muzeum moderního umění, 1946, str. 270–1).

³ Nedávný obraz (1951) zvěstev v Koreji je výjimkou.

⁴ *Psychologie a alchymie*, Úvod.

Paul Klee

Paul Klee se narodil 18. prosince 1879 v německy mluvící části Švýcarska (v Münchenbuchsee, blízko Bernu). Jeho otec pocházel z Německa, matka z Besançonu ve Francii: v rodině se mluvilo dvěma jazyky; matka se hlásila ke svým předkům ze Středomoří, na což byl Klee, jak se zdá, pyšný. Bern, kam chodil do školy, je svou atmosférou germánský (ačkoli by mohl být pokládán za specificky švýcarský), a to byl právě důvod, proč Klee odešel v devatenácti letech studovat malířství do Mnichova. Potom, s dvěma přestávkami pěti a šesti let – první strávil na cestách, druhou způsobila první světová válka –, prožil celý svůj tvůrčí život v Německu. Zemřel za druhé světové války v rodném Švýcarsku, avšak je zřejmé, nepřihlížíme-li už k „rasovému“ původu, že prostředí a život udělaly z Kleea umělce německého. Ačkoli není nutné přehánět význam této skutečnosti, je to první ze tří okolností, které určily směr jeho vývoje.

Druhá okolnost, kterou musíme zvážit, je určitý zděděný talent: jeho otec, Johann Wilhelm Klee, byl hudebník a potomek hudebníků – byl významným varhaníkem, dirigentem a učitelem zpěvu. Rovněž jeho matka byla muzikální a muzikální bylo i celé společenské prostředí, v němž Klee trávil svá dětská léta. Klee sám zdědil po svých rodičích hudební citění a měl pro toto umění takové nadání, že až po odchod do Mnichova v roce 1898 nebylo jisté, zda se stane malířem nebo houslistou. Po celý svůj život si uchovával neobyčejný talent pro hru na housle; byl to člověk, pro něhož byla hudba nutným vyjadřovacím prostředkem.