

Chiricova „metafyzická malba“  
Dadaistické manifesty a vzpomínky na dada  
Duchamp: Od „umění citlivé pokožky“  
k „malířství pro hmotu mozkovou“  
Bretonova teorie nadreality  
Ernst: „Mimo malířství“  
Dalího „paranoicko-kritická metoda“  
Míro o podstatě a vývoji svého umění

## IX

*Právě obyčejné věci nám dávají spatřit onu formu jednoduchosti, která vede k poznání hluboké podstaty bytí, z níž prýští všechna tajemná krása umění.*

CARLO CARRÀ

Avantgarda z údobí před první světovou válkou téměř bezvýhradně uctívala Henriho Rousseaua; Picasso uspořádal se svými přáteli k jeho počtě proslulý večírek v Bateau-Lavoir, Apollinaire jej oslavoval básněmi a Kandinsky ve své charakteristice základních polů soudobé malby staví proti Delaunayovi, reprezentujícímu „velké abstraktní“, Celníka Rousseaua, jehož obrazy mu ztělesňují „velké reálné“. Naznačil tím důvod obdivu malíře, jehož obrazy svou tvárnou problematikou vlastně nijak přímo nesouvisely s dobovým úsilím avantgardy. Picasso stejně jako Delaunay, Kandinsky nebo Mondrian složitě transformovali podněty z reality a dospěli ke zcela nové koncepci obrazu. Rousseau naproti tomu maloval docela prostě a samozřejmě to, co viděl a cítil, a přece se zmocňoval tajemství poezie, k němuž ostatní dospívali tak složitými cestami. Umožňovala mu to dětsky čistá duše člověka, jehož vnitřní představa jeví se v zásadě nerozcházelá s vnějšími formami reality. Pro moderního umělce z počátku 20. století zdála se ale definice vnitřní představy reality ve většině případů spojena s procesem radikální transformace právě jevové stránky skutečnosti — takzvaná Pittura Metafisica<sup>35</sup> ukazuje však jinou možnost.

V roce 1911 přichází z Itálie do Paříže Chirico, antipod futuristů jak tradičností výrazových prostředků, tak statickostí a melancholií svých obrazových výjevů, a přece odkrývá novou obrazovou poezii — uznává jej Picasso, cení

Pittura  
Metafisica  
Giorgio  
de Chirico  
(1888–1978)

si jej Apollinaire, obdivující mladého Itala jako jednoho z nejpozoruhodnějších malířů generace. Chiricovy obrazy zaplňují sice objekty známé ze skutečnosti, ale v nových souvislostech určených řádem imaginace — a právě zachováním reálného vzhledu objektů, které účinkují v těchto nehybných pantomímách, stupňuje se jejich magičnost. Hnutím stává se Pittura Metafisica vlastně až v roce 1917, kdy se ve Ferrare Chirico názorově sblíží s Carrou a později s Morandim. Metafyzika, již se Chirico neustále dovolává ve svých úvahách, to je jiskření poezie, vznikající z nových, imaginací vytvořených souvislostí a konfrontací — termín sice už dávno ztratil programové ostří, ale poezie této malby stále působí, stejně jako trvá historický význam. Pittura Metafisica měla vliv na dadaismus, na novou poezii věcnosti dvacátých let a stojí vlastně už na prahu surrealismu.

Jednoho jasného podzimního dne stál jsem na dvoře Versailles. Všechno bylo mlčenlivé. Všechno na mne hledělo cizím, tázavým pohledem. Tu jsem spatřil, že každá část zámku, každý sloup, každé okno má duši, která je hádankou. Viděl jsem kolem kamenné hrdiny, nehybné pod jasným nebem, pod chladnými paprsky zimního slunce, svítícího bez lásky. Pták zpíval v kleci pověšené na okně. Tu jsem pocítil veškeré tajemství nutící lidi tvořit určité věci. A výtvoři zdály se mi ještě tajemnější než tvůrci.<sup>(1)</sup>

Každá věc má dva aspekty: obyčejný aspekt, který vidíme téměř vždy a který vidí každý, a potom aspekt duchovní a metafyzický, který mohou vidět jen někteří ve chvíli jasnozřivosti a metafyzické abstrakce. Umělecké dílo musí vyjadřovat cosi, co není patrné z jeho vnější podoby. Předměty a postavy, které zobrazuje, musí poeticky vyprávět o něčem, co je vzdáleno a co před námi skrývají materiální formy.

Jeden z nejzáračnějších fenoménů, které nám zanechala minulost, je předznamenání magického významu věci. Bude stále působit jako věčný důkaz univerza, jemuž chybí logický smysl. První člověk musel vidět všude kolem sebe magická znamení, musel se děsit při každém kroku.<sup>(2)</sup>

Aniž bychom se o to snažili, vstupujeme svou obrazností do neznámých světů, častokrát odvozených ze zcela strohých skutečností.<sup>(4)</sup>

To, co umožňuje logiku našeho normálního jednání a našeho normálního života, je stálý řetěz vzpomínek a vztahů mezi námi a věcmi a naopak. (Například: jakysi muž sedí v pokoji s ptačí klecí, knihami . . . vše

se zdá zcela obyčejné, neboť řetěz vzpomínek všechno logicky vysvětluje.) Ale předpokládejme, že v určitém okamžiku z nevysvětlitelných a naší vůlí neovlivnitelných důvodů jeden článek tohoto řetězu praskne. Kdoví, jak bych pak viděl muže, ptačí klec, knihy; jaký děsivý údiv . . . scéna by se mezitím nezměnila, ale já bych ji viděl z jiného úhlu, a tu jsme u metafyzického aspektu věcí.<sup>(2)</sup>

Malířstvím konstruujeme novou metafyzickou psychologii věcí. Absolutní vědomí prostoru, který musí předmět v obraze zaujmout, a prostoru, který předměty navzájem odděluje, ustavuje novou astronomii pro věci sputané na naší planetě strohým zákonem tíže.<sup>(2)</sup>

Počal jsem malovat náměty, jimiž jsem se pokoušel vyjadřovat silný tajemný pocit, který jsem objevil v Nietzscheho knihách: melancholii krásných podzimních odpolední v italských městech. Byla to předehra k italským náměstím, která jsem o něco později maloval v Paříži.<sup>(3)</sup>

#### *Dvojitá osamocenosť*

Vzpomínám si na podivuhodný dojem, který ve mně vzbudil obraz spařený v jakési staré knize, nazvaný Země před potopou. Na obraze byla třetíhorní krajina. Člověk ještě neexistoval.

Ustavičně se zamýšlím z metafyzického hlediska nad tímto podivuhodným faktem nepřítomnosti člověka.

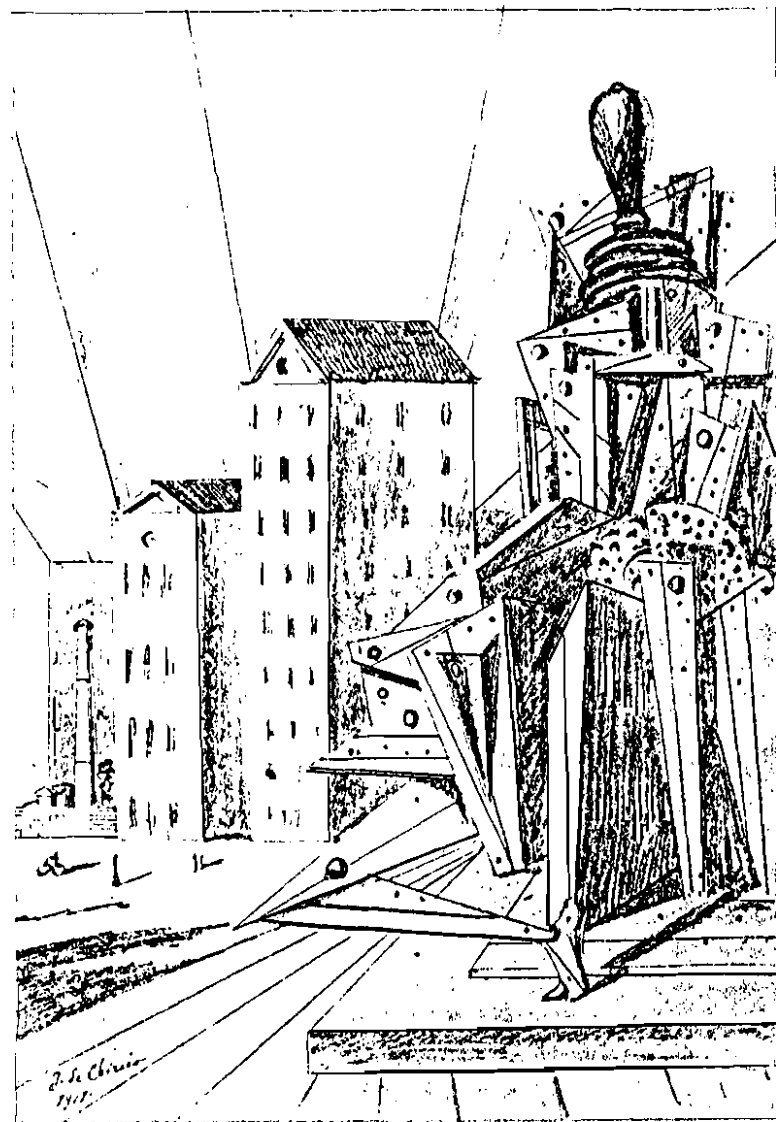
Všechna hluboká umělecká díla mají v sobě dvojitou osamocenosť: jednu, kterou můžeme nazvat plastickou osamocenosť, kontemplativní krásou, vytvořenou génielem konstrukce a spojováním forem; druhá má znaky osamocenosť zcela metafyzické a pro její chápání je apriorně vyloučena jakákoliv logická možnost vizuální nebo psychické přípravy.<sup>(2)</sup>

#### *Tíseň*

Socha je stále přítomná. V osamocenosť sochy čas v proměnách ročních období vytváří jen jediný plod: stín. Stín je odražený život sochy, její magická hybnosť.<sup>(2)</sup>

Novosť Nietzscheho tkví v podivuhodné a hluboké poezii, nekonečně tajuplné a osamocené, která vyjadřuje náladu podzimního odpoledne, kdy je jasno a stíny jsou delší než v létě, protože slunce začíná být níže nad obzorem. Tento zvláštní zážitek si lze ověřit v italských městech a v některých místech u Středozemního moře, jako je Nice; avšak město, kde tento zvláštní jev působí nejnaléhavěji, je Turín.

Já sám jsem ve svém ateliéru v ulici Campagne-Première počal objevovat první fantomy celistvějšího, hlubšího a komplikovanějšího umění.



Na obzoru se objevily nové pevniny.

Rukavice barvy zinku se strašnými pozlacenými nehty, která se chmurně kývala nad obchodem v odpoledním vánku, naznačovala mi ukazovákem směřujícím k dlažbě chodníku hermetická znamení nové melancholie.<sup>(5)</sup>

Aby se umělecké dílo skutečně stalo nesmrtelným, musí přesáhnout meze lidského: zdravý rozum a logika nebudou při tom platit. Dílo se přiblíží snění a mentalitě dítěte.

Umělec bude čerpat z nejdálčenějších hlubin svého bytí; tam není slyšet bublání potůčku, zpěv ptáka, šelest listů.

Především se však umění musí zbavit všeho dosud známého; všech námětů, všech idejí, všech myšlenek, všech symbolů.

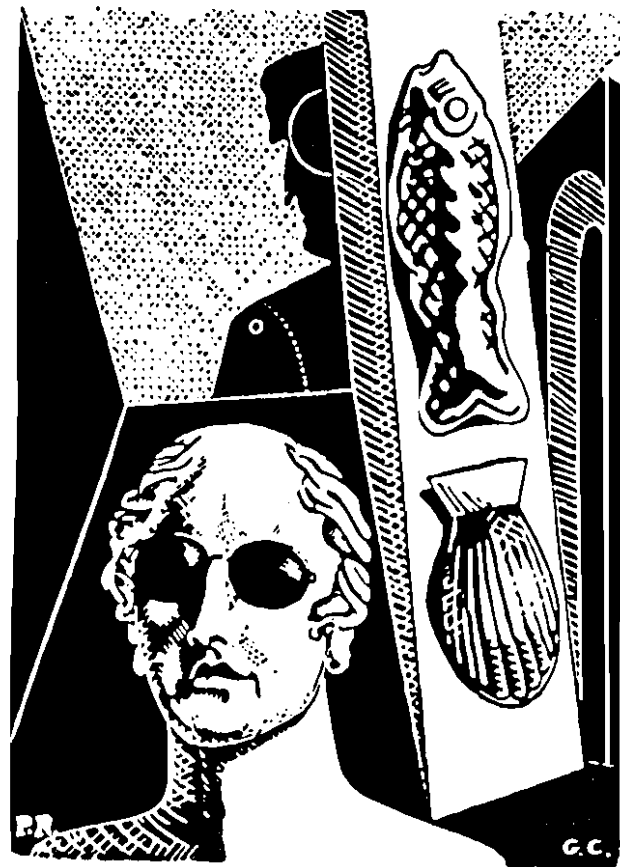
Jedním z nejpodivuhodnějších pocitů, které nám zancchala prehistorie, je pocit předzvěsti. Bude existovat vždy. Je jakoby věčným důkazem všehomíra beze smyslu.<sup>(5)</sup>

Inspirace může vycházet i z četby nebo vyprávění. Avšak pouze v moudrém umění se setkáváme s fenoménem zjevení. Alespoň Friedrich Nietzsche byl první, kdo je popsal a vymezil mezi všemi ostatními vlastnostmi tvůrčího génia. Ve své poslední knize *Ecce homo* mu věnoval celou kapitolu. Zjevení je něco, co vyvstane před umělcem náraz, jako když se zvedne opona, otevřou dveře; co mu přináší velkou radost, nesmírné štěstí, rozkoš téměř tělesnou a co ho pohání k práci. Žasne a je spokojen jako dítě, které dostalo hračku. Podobnost mezi umělcem, jemuž se dostalo zjevení, a dítětem překvapeným hračkou spočívá, myslím, v tom, že oba jsou čistí; dítě prvotní neviností, umělec tím, že se očistil fyzickou a duševní námahou tvorby.<sup>(6)</sup>

Zdá se nám, že zjevení nás uvádí do neznámého světa: Představy následují jedna za druhou a malá kresba, zběžný náčrtek stačí, aby je zachytil jako podklad pro budoucí dílo. Co vyplývá z inspirace, není v podstatě než rozpracování, než idealizace viděného: Tak Poussin idealizuje římský venkov; Louis Le Nain zuboženého rolníka své doby; kdežto dílo vzešlé ze zjevení je zcela oproštěné od všeho, co k němu dalo podnět. Nalézá se v jiném plánu, ve světě, v atmosféře úplně odlišné. Tak řada mých obrazů *Nábytek v údolí* se zrodila z myšlenky, která mě napadla jednoho odpoledne v Paříži, když jsem procházel čtvrtí Saint-Germain mezi rue du Dragon a rue du Vieux-Colombier.

Před krámkem vetešníka jsem tam spatřil fotely, křesla, skříně, stoly, všesák, vše vystavené na chodníku. Tyto předměty, na něž už pohled sám o sobě probouzí senzace a pocity, které jako by vystupovaly z našeho

nejvzdálenějšího dětství, a zároveň tak vzdálené posvátným místům, kde se k nim člověk obvykle s láskou uchyluje, aby si odpočinul, místům, jež nazývá svým domovem, nabývaly slavnostního, tragického a zároveň svrchované tajemného vzhledu. Uprostřed pouličního hluku, ve víru vášně a v horečnatém spěchu velkoměsta tyto opuštěné kusy nábytku tvořily chráněnou enklávu, *loculus*, nedotknutelnou oblast, o níž se lámalo okolní hluk a pohyb, jako vlna umírá na pobřeží. Nepochybně Orestés, pronásledovaný Furiemi, jejichž hlavy se ježí hady, našel by tam bezpečnější útočiště než v chrámu Pallas Athény, a když by zavěsil na



věšák svůj rozedraný a zaprášený šat, spočinul by ve starém fotelu ve stylu Louis-Filipa, aby konečně vychutnal plně zasloužený odpočinek, zatímco Furie, jako by zadržené neviditelnou a všemocnou rukou, by se zastavily, zpěněné vztekem, na prahu tohoto podivného svatostánku. Okamžitě jsem si uvědomil možnosti, které nabízelo to vidění, a začal jsem malovat části nábytku, zákoutí pokojů, ale umístěné uprostřed širé a opuštěné krajiny.<sup>(6)</sup>

Skutečně je to velký estetický, a řekl bych i metafyzický omyl, stavět sochy na příliš vysoké podstavce, nebo je dokonce vztyčovat na sloupy. Schopenhauer pranýřoval tuto zvrácenost, rozšířenou zvláště v Německu. Pokud vím, existuje jediné město, kde jsou sochy umístěny na nízkých podstavcích, a tím je Turín. Toto město, přímo stvořené k tomu, aby uchvátilo metafyzického estéta, je zabydlené sochami: sochami králů, princů, státníků, učenců a umělců. Jsou tam všude, ať z kamene či bronzu, ať na koni či pěšky, ať v uniformě či v redingotu, ať uprostřed děl, standart a malých pyramid z navršených koulí, či spíše mezi knihami, u svého pracovního stolu s rukou položenou na vědeckých přístrojích či držící stočenou listinu, na níž jsou zapsány zákony. A všichni jsou umístěni téměř na úrovni ulice, takže z dálky máme dojem, že se podílejí na jejím ruchu, že se noří do života, který opustili již tak dávno.

To Turín mi inspiroval celou řadu obrazů, namalovaných v letech 1912 až 1915. Popravdě musím dosvědčit, že za mnohé vděčím také Friedrichu Nietzsche, kterého jsem tehdy vášnivě četl. Jeho Ecce homo, napsaný v Turíně krátce předtím, než se jeho mysl zatemnila šílenstvím, mi velmi pomohl, abych pochopil mimořádnou krásu tohoto města. Roční období nejvhodnější k tomu, aby se člověku zcela zjevilo metafyzické kouzlo Turína, je podzim.<sup>(6)</sup>

Podzimní kouzlo Turína je ještě stupňováno pravoúhle geometrickou výstavbou ulic a náměstí a také podloubími, která umožňují procházet se za každého počasí. Tyto arkády působí dojmem, že město bylo vybudováno pro rozhovory filozofů, pro rozjímání a meditace. V Turíně je všechno zjevné. Vstupíte na náměstí a stojíte tváří v tvář člověku z kamene, který se na vás dívá, jak se jen sochy dovedou dívat. Často je obzor uzavřen zdí, za níž se ozývá pískání lokomotivy, hluk ujíždějícího vlaku: Všechna nostalgie nekonečna se nám zjevuje za přísnou geometrií náměstí. Jsou to nezapomenutelné okamžiky, které prožíváme, když takové podoby světa, jež jsme ani netušili, náhle se objeví a odhalí nám tajemství, které se nachází zde, před našimi dveřmi, kdykoliv, aniž náš příliš krátkozraký pohled je schopen je postřehnout, naše příliš nedokonalé smysly vnímat. Jejich němé výzvy, přicházející z bezprostřední

blízkosti, ale rozléhající se jako volání z jiné planety, nemohou být zaslechnuty než jen velmi zřídka naším lidským sluchem, přivyklým na hlomození každodenní logiky. Tyto věci, jejichž poznání nám přináší tolik radostí a otevírá před námi neznámé výhledy, nám poskytují neuvěřitelnou a vzácnou posilu pro období zprahlosti. Ale tytéž věci, které se nám přátelsky odhalují — jako by nám chtěly dokázat svou důvěru v naše tvůrčí schopnosti — baví se někdy tím, že si s námi zahrávají, že se skrývají, splývají s okolím, takže je mineme bez povšimnutí, jako se to stává lovcí, který projde s puškou pod paží okolo nehybné křepelky schoulené v hroudách, jejichž barvu napodobuje její peří.<sup>(6)</sup>

- 1) *Une lettre de Giorgio de Chirico; André Breton: Le Surréalisme et la Peinture, Paris 1928*
- 2) *Giorgio de Chirico: Sull'arte metafisica, Roma 1919*
- 3) *Giorgio de Chirico: Memoire della mia Vita, Roma 1945*
- 4) *Giorgio de Chirico: Pozdrav Itálie; Diño Jana Zrzavého, Praha 1941*
- 5) *Giorgio de Chirico: Le mystère de la Création, London Bulletin, 1938*
- 6) *Giorgio de Chirico: Několik pohledů na mé umění, L'Europe centrale X, 1935; přetištěno z časopisu Umění XXX1, 1983*

---

*Dada chtělo zničit podvody lidského rozumu a opět najít přirozený nerozumový pořádek.*

HANS ARP

---

#### Dadaismus

První světová válka zpochybnila dosud posvátné pojmy pravda, mravnost, spravedlnost, krása, logika a uspíšila již tak dlouhou latentní krizi hodnot měšťáckého světa. Jednou z nejvýraznějších reakcí na tuto krizi byl dadaismus, hnutí stejně rozsáhlé jako názorově rozmanité. Zrodil se uprostřed války v neutrálním Švýcarsku, útočišti emigrantů a dezertérů z mnoha zemí: Alsasan Arp, Němci Ball a Hülsenbeck, Rumuni Janco a Tzara založili roku 1916 v Curychu proslulý kabaret Voltaire, jenž se stal hlavním ohniskem dadaistické aktivity, zahrnující nejen poezii, malířství a sochařství, ale také fotografii, film, balet a rozmanité divadelní a kabaretní formy. Název hnutí určila náhoda; na dvojstránce namátkou otevřeného lexikonu padl všem přítomným do oka termín dada.<sup>36</sup> Tím byl zá-

roveň manifestován jeden z důležitých principů dadaismu: využití náhodnosti, nelogických souvislostí a nesmyslu, stupňované často až v provokativně hrocenou absurditu. To všechno byly prostředky jednak znevážení dosavadních konvencí života i umění, jednak definice nového pocitu skutečnosti a nového životního názoru, v němž intelektuální ironie a břitká demystifikace všech hodnot se pojily s vírou v čistý svět primárních, jakoby dětských emocí. Hnutí, provázené četnými manifesty, se rozvíjelo zcela živelně; valná část jeho významu tkví v útočném, často bombasticky nadneseném gestu — snaha dadaistů šokovat diváky, posluchače i čtenáře měla ostatně své předehůdce už v dynamických vystoupeních futuristů. V podstatě dada pozitivně tvořilo i tam, kde negovalo; právě tím, že ostře odsuzovalo, otevíralo novou perspektivu. Šokující stránka vystupování dadaistů cílila zároveň k vybureování divákovy pasivity, vyjadřovala touhu po bezprostředním kontaktu s posluchačem. Vzpoura, tkvící v podstatě dadaismu, vedla k radosti z osvobození, k opojení z nových objevů, mezi nimiž nejsilnější zdá se prožitkem zvýšené spontánnosti tvoření. Dadaisté maximálně rozvinuli tvůrčí improvizaci, v jejíž euforii člověk-umělec přesahuje své všední já, a třeba i nesmyslem, proti logice rozumu, dospívá k nové svobodě a univerzalitě myšlenky i uměleckého výrazu.

Dadaistické výtvarné realizace využívají ke svým cílům



**Hans Arp**  
(1887–1966)

**Max Ernst**  
(1891–1976)  
**Kurt Schwitters**  
(1887–1948)

**Marcel Duchamp**  
(1887–1968)

**Francis Picabia**  
(1879–1953)

tvárných metod futurismu, kubismu i abstraktní malby. Oblíbenou technikou se stává koláž, umožňující hravou perziřiláž, překvapivé konfrontace a humorné absurdity. Jen nemnozí z okruhu kolem kabaretu Voltaire dospívají však od gest ke skutečné tvorbě. Nejsilnější výtvarnou osobností curyšské skupiny se stal Arp, jehož umělecké vyznění se podivuhodně kryje s prvními léty kabaretu Voltaire. Arpovy univerzální tvary, v nichž lidské je ozvěnou přírodního a vesmírného, představují úvodní závazné příspěvky do slovníku výtvarných forem dada a později surrealismu. Max Ernst skvěle charakterizoval Arpovo umění jako „hypnotickou řeč“, která nás vede zpět „do ztraceného ráje a odhaluje kosmické tajemství“. Typickým příkladem mohou být Arpovy ploché pomalované reliéfy, přicházející s novou řečí forem na jedné straně osobnějších i technickým (truhlářským) provedením, na druhé straně velice emočních a bohatých asociacemi. Arp vyvinul své umění z kubismu, odkud převzal techniku koláže. Formy natrhané nebo vystříhané z papíru, náhodně vržené na nejrozmanitější podklad a tam fixované vedly ke zrodu proslulých kreač, zkoumajících a demonstřujících „podle zákona náhody“ osvobození tvůrčích principů. Druhý podnět příznačný pro Arpovy reliéfy vycházel z Kandinského. Ne náhodou nalézáme mezi publikacemi vydávanými curyšskými dadaisty Kandinského básně, proslulá Znění (Klänge), doprovázená jeho barevnými dřevoryty. S dadaismem souvisí ovšem jen nepřímo; abstraktní expresionismus Kandinského lze však chápat právě pro jeho tvořivé uvolnění předchozích konvencí i zábran jako jedno z východisek k tomu, co právě charakterizuje curyšské období dada.

Nově rozvíjené, nebo dokonce nově objevované principy a metody koláže měly zásadní úlohu i v rozvoji dalších prvotních forem výtvarného dada. Veristická vyobrazení ze starých katalogů a časopisů, kloubená v Ernstových kolážích v nové ireálné souvislosti, znamenají už přímé vykročení k surrealismu, a Schwittersovy Merz-Bilder, Merz-Plastiken a zvláště jeho Merz-Bau<sup>37</sup> definují nové poetickou významovost reality originálními akumulacemi zlomků různých objektů a útržků nejrozmanitějších materiálů. Nejčasnějším a zároveň nejradiálnějším upozorněním na enigmatickou působivost jakéhokoliv objektu vytrženého ze vztých souvislostí jsou Duchampovy „ready-mades“<sup>38</sup>, z nichž první vznikly ještě před válkou v Paříži a další záhy na to v New Yorku.

V Americe se vskutku zrodila jakási prehistorie dada – hlavními osobnostmi byli Duchamp a Picabia – lokali-

zovaná na newyorskou Fifth Avenue 291, kde měla své sídlo galerie fotografa Stieglitze. V Evropě patřily mimo Curych k nejvýznamnějším ohniskům dadaistické aktivity Paříž (Breton, Aragon, Soupault, Eluard, Ribemont-Desaignes), Kolín (Ernst, Arp), Hannover (Schwitters) a Berlín (Hülsenbeck, Grosz). Rok 1922 je posledním datem společných akcí dadaistů.

Hannoverské dada mělo v této souvislosti zvláštní postavení, dané všestrannou a tak významnou aktivitou svého jediného reprezentanta. Schwittersův celý život představuje sled kabaretních výstupů, ať již s diváky, nebo bez nich. Do historie moderního umění vešel Schwitters především připomenutými kolážemi odvozenými z kubismu, které často jsou i vizuálními básněmi; dadaistická východiska, náhoda a provokace splývají v těchto kolážích v syntéze jedinečného, originálního projevu. Groszovy kresby byly kronikou Německa z přelomu desátých a dvacátých let, kaleidoskopem dějů a typů ze skutečnosti.

## KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla  
*grossiga m'pfa habla horem*  
**égiga goramen**  
 higo bloiko russula huju  
 hollaka hollala  
*anlogo bung*  
 blago bung  
 blago bung  
**bossa fataka**  
 a aa a  
 schampa wulla wussa ólobo  
*hej tatta gôrem*  
 eschige zumbada  
**wulubu ssubudu uluw ssabudu**  
 tumba ba- umf  
*kusagauma*  
 ba - umf

Schwittersovo umění se stalo obdobnou kronikou, ovšem z jiného úhlu, sestavovanou z útržků nejrozmanitějšího papírového odpadu, z rozlámaných a na smetišť vyhozených věcí. Schwitters tyto nejbanálnější dokumenty všednosti znovu oživil svou fantazií, vdechl jim nový život a novou krásu. V epoše dada výtvarné umění vůbec podivuhodně splynulo s kabaretem a dalo vývoji osvobodivý impuls právě prostřednictvím smíchu. Nic to nemůže dokumentovat přesněji a názorněji než vyprávění Hanse Richtera o tom, jak Schwitters někdy kolem roku 1925 v jakémsi počestném domě a před společností velmi konzervativní přednášel svoji Prasonátu, proslulou skladbu ze slov neznámých ani nejučenějšímu lingvistovi. Publikum bylo nejprve udiveno a šokováno, pak slzelo smíchy, ale nakonec se ztišilo a vyslechlo dlouhou báseň s velkou pozorností. „Tittž generálové, tytéž bohaté dámy,“ píše Richter, „... kteří dříve slzeli smíchy, přicházeli nyní ke Schwittersovi opět se slzami v očích, aby mu vyjádřili svůj obdiv, svoji vděčnost, téměř koktajíce dojetím, něco se v nich otevřelo, něco, co nikdy neočekávali: velká radost. Jeho humor a vtip byly prostě součástí svobody, která mu byla vlastní jako člověku i umělci.“ A právě tento pocit svobody a radosti vneslo do historie moderního umění i hnutí dada.

Curych roku 1916 byl obklopen zuřící válkou. Bylo to útočiště uprostřed pustošivých sil, uprostřed moře ohně, železa a krve. Ale nejen to, také místo setkání všech rebelujících, oáza myslících lidí, centrum špiónáže, líheň budoucích ideologií, vlast básníků a svobodomilovných tuláků.<sup>(4)</sup>

Název dada byl nalezen za první světové války v Curychu roku 1916. Dadaisté byli, jsou a budou vždy proti válce. Dadaisté odmítají válku, poslušni nejvnitřnějšího hlasu svého srdce. Tento nejvnitřnější hlas srdce dadaistů, o němž se tak často pochybovalo, je jako „stydlivý chudý“.

Cynismus dadaistů je maska. Dadaista trpěl zuřivostí lidského slavo-mamu, jenž začal 1914.<sup>(2)</sup>

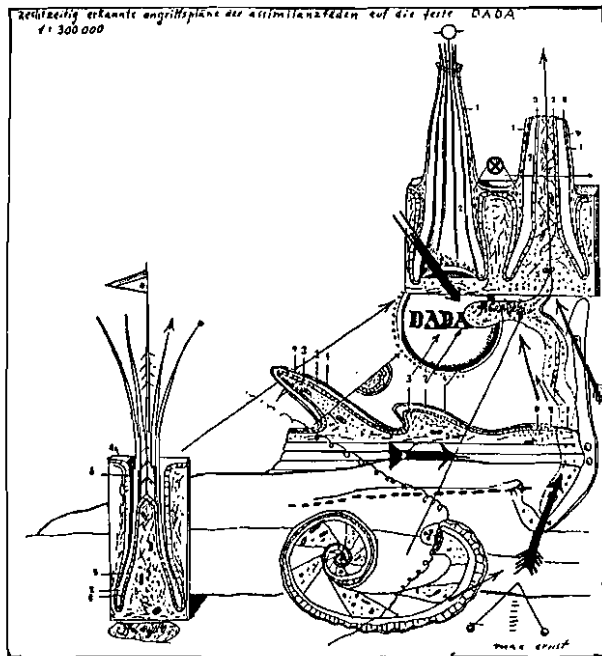
Stejně strašlivá jako nesmyslná válka připravila nás o pět let života. Viděli jsme, jak všechno, co platilo jako spravedlivé, krásné a pravdivé, se zřítulo do propasti hanby a směšnosti.<sup>(3)</sup>

Za velkého bankrotu kultury a její estetiky přšely manifesty dada. Všechno hledalo východisko. Všechno mělo projít znovuzrozením z ohně.

Kdo měl ještě víru? Zdravý lidský rozum byl pro slepce, dobré mravy se staly pramenem opovržení, úcta zbyla mrtvolám, logika pozbyla smyslu, estetika se rovnala pederastii.<sup>(4)</sup>

Když se dada roku 1916 vynořilo z temných hlubin Curychu, bylo šílenství a vraždění již rozpoutáno. Lidé, kteří se přímo nepodíleli na tomto obludném šílenství, jako by nechápali to, co se děje kolem. Jako bludné ovce dívali se do světa skelnými očima. Dada chtělo vytrhnout lidstvo z jeho ubohé neschopnosti. Dada si hnusilo rezignaci. Hovořit o zmatenosti a nereálnosti dada a neuvědomovat si jeho převažující realnost znamená postihovat jcnom bezcenné fragmenty. Dada nemělo smysl frašky.<sup>(11)</sup>

Hledali jsme elementární umění, které mělo, jak jsme si mysleli, zachránit lidi před zuřivým šílenstvím válečné doby.<sup>(1)</sup>



Člověk již neměl být mírou všech věcí. Ani neměl všechno přizpůsobovat své míře, ale naopak, všechny věci i člověk měli být jako příroda bez míry.<sup>(1)</sup>

Rozum člověku říká, aby stál nad přírodou a byl měřítkem všech věcí. Tak si člověk myslí, že je schopen žít a tvořit proti zákonům přírody, a vytváří znetky. Rozumem se člověk stává tragickou a šerednou postavou. Myslím, že kdyby mohl, vytvářel by i své děti ve tvaru váz s pupeční šňůrou. Rozum oddělil člověka od přírody.<sup>(1)</sup>

Dada je beze smyslu tak jako příroda a život. Dada je pro přírodu a proti umění. Dada je bezprostřední jako příroda a jako příroda chce dát přirozené místo každé věci. Dada je stejným způsobem morální jako příroda. Dada představuje nekonečný smysl a konečný účel.<sup>(1)</sup>

Umění je plod vyrůstající z člověka jako plod z rostliny, jako dítě z matky.<sup>(1)</sup>

Dada je a bude proti racionalizaci světa. Zcela iracionálně byl také název dada nalezen zabodnutím párátko do francouzského naučného slovníku Le Petit Larousse.<sup>(1)</sup>

Curyšští dadaisté milovali sedm věcí: sen a ještě jednou sen, buben, báseň z hlásek, dadaistické masky, tanec, barevné obrazy a jiné výtvořky, které čím více strašily rozumné uvažování, tím více byly milovány.<sup>(2)</sup>

Tedy v Kolíně roku 1919 bylo pro nás dada především morální stanovisko. Spojili jsme se, abychom znemožnili představení „Mladého krále“, urážlivě slabomyslné, monarchistické a vlastenecké divadelní hry. Můj přítel Baargeld a já rozdávali jsme u bran továren náš časopis Ventilátor. Usilovali jsme o totální převrat.<sup>(3)</sup>

Co sledoval Tzara svou Poème statique? Co chtěl Hülsenbeck svým Biribum? Co chtěli říci jiného, než „že je to, co je“. Tedy, že červená skvrna je červená skvrna, květina je květina a hora je hora. Přestože dadaisté rádi snili, stáli oběma nohama pevně v tomto světě.<sup>(2)</sup>

Umění je závislé na době, v níž žije, a umělci jsou tvůrcové své epochy. Nejvyšší umění bude to, které řešilo tisícíhlavou problematiku dne, které bylo otřeseno explozemi posledního týdne, které se neustále snaží sebrat svoje končetiny po včerejší srážce. Nejlepší a nejpůvodnější umělci budou ti, kteří každou hodinu vytrhují cary svého těla ze šíleného ka-

Lanke trr gl pe pe pe pe pe Ooka ooka ooka ooka	III 8
Lanke trr gl Pii pii pii pii pii Züüka züüka züüka züüka	III 9
Lanke trr gl Rrmp Rrnf	III 4
Lanke trr gl	III
<b>vierter teil:</b>	
<b>presto</b> <i>(der vierte Teil ist streng taktmäßig, außer den in der durcharbeitung eingeschobenen rezitationen)</i>	
<b>thema 11:</b>	(P) 11
Grimm glimm gnimm bimbimm Grimm glimm gnimm bimbimm Grimm glimm gnimm bimbimm Grimm glimm gnimm bimbimm Grimm glimm gnimm bimbimm Grimm glimm gnimm bimbimm Grimm glimm gnimm bimbimm Grimm glimm gnimm bimbimm	
Bumm bimbimm bamm bimbimm Bumm bimbimm bamm bimbimm Bumm bimbimm bamm bimbimm Bumm bimbimm bamm bimbimm	11
Grimm glimm gnimm bimbimm Grimm glimm gnimm bimbimm Grimm glimm gnimm bimbimm Grimm glimm gnimm bimbimm	11

Priimiiitiri rootaatuu Priimiiitiri tuutaatoo Priimiiitiri tuutaatoo	
Tatta tatta tuutaa too Tatta tatta tuutaa too	12/17a
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe Tatta tatta tuiiEe tuiiEe Tatta tatta tuiiEe tuiiEe Tatta tatta tuiiEe tuiiEe	(W)
Tilla lalla cilla lalla Tilla lalla cilla lalla Tilla lalla cilla lalla Tilla lalla cilla lalla	13
Tuii tuii tuii tuii Tuii tuii tuii tuii Tee tee tee tee Tee tee tee tee	14
Tuii tuii tuii tuii Tuii tuii tuii tuii Tee tee tee tee Tee tee tee tee	
Tatta tatta tuiiEe tuiiEe Tatta tatta tuiiEe tuiiEe Tatta tatta tuiiEe tuiiEe Tatta tatta tuiiEe tuiiEe	15
Tilla lalla cilla lalla Tilla lalla cilla lalla Tilla lalla cilla lalla Tilla lalla cilla lalla	16
Tuii tuii tuii tuii Tuii tuii tuii tuii	18



taraktu života, kteří s krvácejícíma rukama i srdcem se zahryzávají do svého času.<sup>(10)</sup>

Slovo dada symbolizuje nejprimitivnější vztah k realitě okolí; s daismem se ujímá svých práv nová realita. Život se projevuje jako simultánní motivace hluku, barev, spirituálních rytmů, které bez úpravy vstupují do dadaistického umění.

Dadaismus jako první nezačíná k životu jen estetické stanovisko; je to tím, že trhá na kusy všechna hesla etiky, kultury a niternosti, která jsou jen pouhými berlami pro slabé svaly.<sup>(1)</sup>

Jestliže něco vlastníte, vaše přání mizí, nevlastněte nic.<sup>(12)</sup>

Lidé získávají diplomy a ztrácejí instinkt.<sup>(12)</sup>

Umění je lékárnický výrobek pro imbecily.<sup>(12)</sup>

Kubismus trpí nedostatkem myšlenek.

Kubizovali obrazy primitivů, kubizovali negerské plastiky, kubizovali housle, kubizovali kytary, kubizovali ilustrované časopisy, kubizovali hovno a profily mladých dívek, nyní je nutno kubizovat peníze!!!

Dada nechce nic, nic, nic; dělá cosi, o čem publikum říká: Nerozumíme ničemu, ničemu, ničemu.

Dadaisté nejsou nic, nic, nic; nedospějí nikam, nikam, nikam.<sup>(12)</sup>

Prvky poezie jsou písmena, slabiky, slova, věty. Poezie vyrůstá ze vzájemné součinnosti těchto prvků. Smysl je důležitý jedině tenkrát, jestliže je použit jako jeden z těchto činitelů. Stavím smysl proti nesmyslu. Dávám přednost nesmyslu, ale to je čistě mou osobní věc. Mám soucit s nesmyslem, neboť až doposud byl tak zřídka umělecky zpracován – proto miluji nesmysl.<sup>(5)</sup>

Dada uštědřilo klystýr Venuši Miloské a dovolilo Laokoontovi a jeho synům, aby si odpočinuli po tisících let boje s tím dobrým salámem Pythonem.<sup>(1)</sup>

Umělecké dílo by nemělo být krásné samo o sobě, neboť krása je mrtva; nemělo by být ani rozmarné, ani bláznivé, ani světlé, ani temné, nemělo by ani povzbuzovat, ani trápit jednotlivce tím, že by mu sloužilo jako koláč s posvátnou aureolou nebo jako zákusek. Umělecké dílo není nikdy krásné na základě výnosu, objektivně a pro všechny. Myslí si někdo, že našel psychickou základnu, společnou pro celé lidstvo?

A tak dada bylo zrozeno z potřeby nezávislosti, z odporu k rovnostářství. Ti, kdo jsou s námi, si uchovávají svou svobodu. Neuznáváme teorii. Máme dost kubistických a futuristických akademií: laboratoří formálních idejí. Je účelem umění vydělávat peníze a lichotit změkčilému měšťákovi?<sup>(7)</sup>

*Hudebníci rozbijte své nástroje*

*Slepí obsaďte jeviště*

*Sitkačka je pouze pro mé pochopení. Píši protože to je jediné přirozená cesta jak plivat na cestu*

*Umění potřebuje operaci<sup>(9)</sup>*

Dada zůstává věrně slabostem Evropy a jejím výkalům. Ale od nyníška budeme kálet v uspořádaných barvách a ozdobíme zoologickou zahradu umění vlajkami kdejakého konzulátu.

Jsme cirkusoví ředitelé, kteří pískají uprostřed karnevalového ruchu mnišských řádů, uprostřed nevěstinců divadel, reálií sentimentálních hospod Ho Hi Ho Ho Bang.<sup>(6)</sup>

Hledáme

sílu která je přímo čistá střízlivost

*jsme jednotni v hledání ničeho*

*hájíme vitalitu v každém případě<sup>(9)</sup>*



Dada bylo extrémním protestem proti fyzické stránce malířství. Byl to metafyzický postoj, co nehlouběji a vědomě spjatý s „literaturou“. Druh nihilismu, k němuž jsem stále velmi citlivý. Cesta, jak překročit určitou duchovní koncepci, jak se zbavit vlivů bezprostředního okolí a minulosti, jak se osvobodit od klíše . . . Dada bylo velmi potřebné jako pročišťovací. Věděl jsem to v tehdejší době velmi dobře a sám jsem potřeboval takovou očistu. Vzpomínám si na některé rozhovory s Picabiou. Měl více inteligence než většina současníků. Ostatní byli buď pro Cézanna, nebo proti Cézannovi. Nemyslelo se na nic, co přesahovalo fyzickou stránku malířství. O pojmu svobody se neuvažovalo.<sup>(13)</sup>

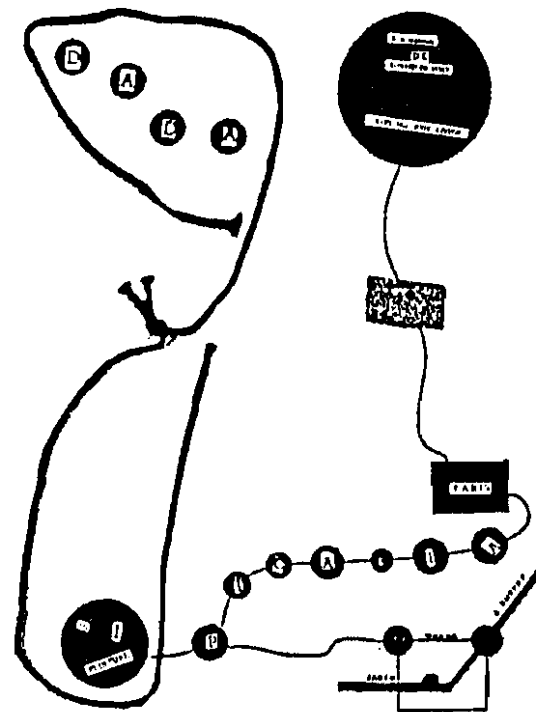
Zatímco literární dada představovalo opozici, protože se proti něčemu stavělo, a opak toho byl právě to, proti čemu se stavělo, pokusili jsme se já a Picabia, ve stavu naprosté ignorace nebo indiference k tomu, co bylo před námi uděláno v umění, otevřít koridor humoru, jenž ústí do snového světa a nakonec vedl k surrealismu.<sup>(14)</sup>

Výrazový prostředek je stejně nedůležitý, jako jsem já sám. Důležité je jenom ztvárnění. Protože výrazový prostředek je nedůležitý, beru materiál kdekoliv, jak to obraz vyžaduje. Ztvárňuji-li materiál různého druhu, učinil jsem výrazný krok ve srovnání s pouhou malbou olejem, neboť v úsilí rozehrát barvu proti barvě a linii proti linii, formu proti formě atd. rozhrávám materiál proti materiálu, například dřevo proti pytlovině. Světový názor, z něhož vyrostl tento způsob umělecké tvorby, nazývám Merz.<sup>(15)</sup>

Obrazy malířství Merz jsou abstraktní umělecká díla. Slovo Merz znamená v podstatě asambláž veškerých myslitelných materiálů pro umělecké účely a technicky znamená zásadně stejné hodnocení jednotlivých materiálů. Malířství Merz tedy používá nejen barvy a plátna, štětce, palety, ale i všechny okem vnímatelné materiály a všechny potřebné nástroje. Přitom je nepodstatné, zda použité materiály již byly formovány pro nějaký účel nebo ne. Kolečko od dětského kočárku, drátěné pletivo, provázek a vata jsou činitelé rovnoprávní s barvou. Umělec tvoří výběrem, rozdělováním a přeformováním materiálů.

K přeformování materiálů může dojít již jejich rozdělením po obrazové ploše. Je podporováno ještě jejich dělením, ohýbáním, překrýváním nebo přemalováním. V malbě Merz se víko od bedny, hrací karta, výstižek z novin stávají plochou, provázek, tah štětcem nebo čára tužkou se stávají linií, drátěné pletivo, přemalba nebo nalepený promaštěný papír lazurou, vata měkkostí.

Malířství Merz usiluje o bezprostřední účinek zkrácením cesty od intuice ke zviditelnění uměleckého díla.



Tato slova mají usnadnit vcítění do mého umění těm, kdo jsou poctivě ochotni mne následovat. Příliš mnozí nebudou chtít. Budou moje nové práce přijímat tak, jak to dělali vždycky, když se objevilo něco nového: s rozhořčením a pohrdavým posměchem.<sup>(15)</sup>

Každý projev hnusu, schopný stát se negací rodiny, je dada; protest pěstí, jenž je součástí destruktivní akce; odmítání dobrých způsobů: dada; zrušení logiky, tance impotentů chtějících tvořit: dada; každý předmět, všechny objekty, city, podivnosti, zrůdnosti a nárazy protikladů jsou zbraně pro boj: dada; zrušení paměti: dada; zrušení archeologie: dada; zrušení proroků: dada; zrušení budoucnosti: dada; naprostá a nepochybná víra v každé božstvo, jež je bezprostředním produktem spontánnosti.

Svoboda: dada dada dada, rachot divokých barev, postupování protikladů a všech protimluvů, grotesknosti, nedůslednosti: ŽIVOT.<sup>(16)</sup>

Pro nás mělo dada pozitivní smysl: chtěli jsme, vycházejíce z dětského blábolení, novou výtvarnou řeč. Mimoto znamenalo pro nás dada potvrzení tvořivých sil náhody a podvědomí, organické tvoření, jež, jak se vyjádřil Arp, „z něho roste jako nehty na jeho prstech“.<sup>(4)</sup>

Je předností dadaismu, že zemřel mlád. Ale vykoval některé charaktery a podnítil trvalá přátelství. A snad také způsobil malý průlom do zpozdilého hlupáctví.<sup>(3)</sup>

- 1) *Hans Arp: Notes from a Dada Diary; The Dada Painters and Poets, New York 1951*
- 2) *Hans Arp: Dada; Dokumente einer Bewegung, Frankfurt am Main 1958*
- 3) *Max Ernst: Die Boules-Partie; Dokumente einer Bewegung, Frankfurt am Main 1958*
- 4) *Marcel Janco: Schöpferischer Dada; Dada – Monographie einer Bewegung, Teufen 1957*
- 5) *Kurt Schwitters: Merz (1920); The Dada Painters and Poets, New York 1951*
- 6) *Tristan Tzara: Manifesto of Mr. Antipyrine; The Dada Painters and Poets, New York 1951*
- 7) *Tristan Tzara: Dada means nothing; The Dada Painters and Poets, New York 1951*
- 8) *Tristan Tzara: Dadaist disgust; The Dada Painters and Poets, New York 1951*
- 9) *Tristan Tzara: Proclamation without Pretension; The Dada Painters and Poets, New York 1951*
- 10) *Richard Hülsenbeck: Colective Dada Manifest (1920); The Dada Painters and Poets, New York 1951*
- 11) *Hans Arp: Dada Was Not a Farce (1949); The Dada Painters and Poets, New York 1951*
- 12) *291 — Revue publiée de 1917 — 1924 par Francis Picabia; Réédition intégrale présentée par Michel Sanouillet*
- 13) *Interview J. J. Sweeney s Marcelem Duchampem; Bulletin of the Museum of Modern Art, New York 1946*
- 14) *Rozhovor J. Schustera s Marcelem Duchampem; Le Surréalisme même, Paris 1957*
- 15) *Kurt Schwitters: Die Merzmalerei; Der Zweemann I, 1919*

*Duchamp podepisující Giocondu ozdobenou knírem, Cravan podepisující pisodr, Picabia podepisující kaňku inkoustu nazvanou Svatá Panna, to jsou pro mne logické důsledky výchozího gesta, jímž byla koláž. Teď je aktuální negace techniky jako při koláži, ale zároveň i nová technická originalita; malíře, pokud jej tak ještě můžeme nazývat, nepojí již s jeho obrazem tajemné fyzické příbuzenství obdobné plození. A tak můžeme sledovat, jak se z těchto negativních přístupů rodí kladná idea osobitosti dané volbou.*

LOUIS ARAGON

**Marcel Duchamp**  
(1887–1968)

„Když jsem se v roce 1916 seznámil v New Yorku s devětatdacetiletým Marcelem Duchampem, zjevil se mi se svatozáří, kterou si v mých očích podržel dodnes.

Co vytvářelo tuto svatozář? Jasnost, nenucenost, pohotovost, žádné sebezpytování, otevřenost všemu novému, bezprostřednost a smélost.

Jeho přítomnost byla milostí a darem, a on to nevěděl, třebaže jej obklopoval rostoucí počet žáků.

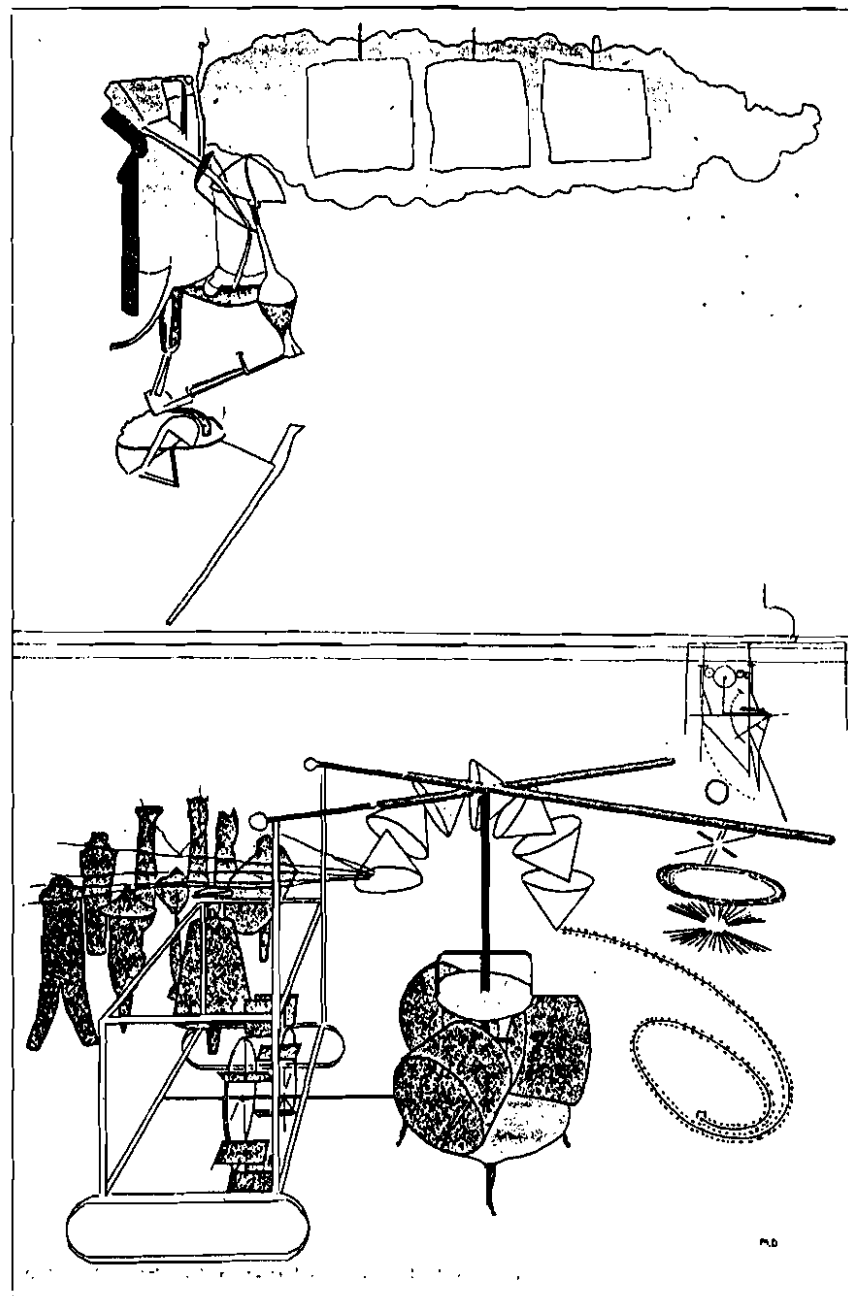
Byl tu, mladý, čilý, bystrý a plný nápadů. Vzpomínka na jeho osobnost je živější než na jeho díla, kterých v letech 1911–1923 udělal jen hrstku, aniž se kdy opakoval.

Vytvářel legendy jako mladý prorok, který sotvaco píše, ale jehož slova každý opakuje. Anekdoty z jeho každodenního života působily jako zázraky.“

Tak po čtyřiceti letech vzpomínal H. P. Roché na svého proslulého přítele, kterého Breton nazval „nejinteligentnějším mužem našeho století“. Pochopíme-li ji správně, je to charakteristika velice přesná; jejím smyslem není superlativ, ale vymezení Duchampovy pozice ve vývoji moderního umění i zvláštního osudu jeho díla. To zprvu vycházelo z norem soudobé avantgardní malby. Duchamp prošel vývojem od impresionismu a postimpresionismu, až dospěl k jedné z dobových verzí kubismu, v níž zcela svérázně rozvinul kinetické prvky v paralele člověk-stroj. Usíloval přitom jako ostatní o svěbytný svět obrazových forem. Další jeho vývoj byl však polemikou právě s posvátným požadavkem výtvarnosti, který, jak později prohlásoval, vedl k absolutizaci „umění citlivé pokožky“. Postupně negoval tehdy užívané výrazové prostředky, jak to výstižně popisuje v interviewu se Sweeneyem. Záhy dospěl až ke gestu vtělenému do objektu někdy trochu upraveného, jindy jen prezentovaného jako umělecké dílo. Vedle těchto ready-mades vznikaly originální kreace z ko-

vových fólií lepených lakem mezi dvě skla, z nichž nejznámější je Velké sklo. Jsou to díla, jejichž obsah a smysl lze sotva beze zbytku dešifrovat; v podstatě vycházejí z Duchampovy posedlosti mechanismy, které zastupují lidské herce v erotických pantomimách. Celé jeho dílo končí vlastně už v první polovině dvacátých let – nedokončil ani Velké sklo – pak následují jen repliky, přiležitostné výtvary, nejružnější hříčky a žerty.

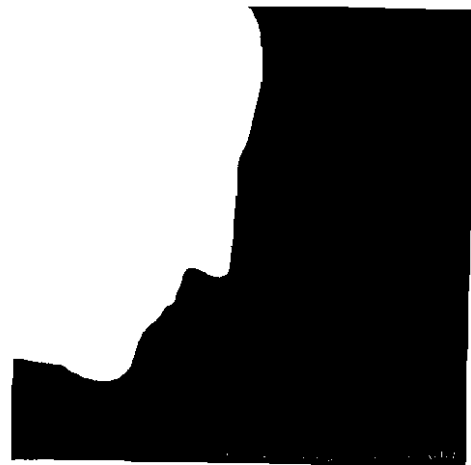
Ve své úvaze o tvůrčím procesu přisuzuje Duchamp velkou důležitost divákovi, tak často odkazovanému do úlohy trpného konzumenta. Divák podle něj křísí mrtvý artefakt, který v jeho tvůrčí interpretaci vlastně ožívá i přežívá. To ovšem platí všeobecně. Duchamp si však tento fakt uvědomil s mimořádnou naléhavostí a celý problém extrémně vyhroutil ve vlastních dílech, jež mají především charakter výzvy k přemýšlení i emocionálnímu reagování. S „konvenční“ avantgardou nespojuje tato díla ani technicky; jeho plastiky s ní například pojí pouze trojrozměrnost. Z toho plyne zvláštní Duchampovo místo ve vývoji; jeho tvorba je výjimečná a dlouho téměř bez obdoby. Souvisí s dada a později i se surrealismem, aniž by jej však nějak typicky reprezentovala. Duchampovu proslulost, zvláštní respekt a obdiv, které vždy probouzel, podmiňuje – jak to výstižně rozpoznal Roché ve své vzpomínce – sugestivní síla jedinečné osobnosti. Byl to duch Duchampův, jenž tak působil, duch na jedné straně vyznávající krajní subjektivnost a zcela spontánní intuici, milující náhodu a rozmar chvilky, na druhé straně však také oddaný i precizní racionální úvaze a systematickému myšlení. Smysl jeho odkazu je v kladení otázek, na něž si musí divák odpovídat sám – ovšem divák velmi inteligentní, citlivý a vzdělaný. (Tento aspekt Duchamp pomínil.) Nikdy nic neopakovat bylo jeho krédem, dodejme, že i nezbytností, pokud chtěl zůstat velkým prorokem a mágem, jimiž se stal s takovou lehkostí a samozřejmostí. Byl jedinečný, geniálně podnětný v době, kdy byl jediný, kdy problematizace hodnot a zásad klasické moderní malby od kubismu přes abstrakci k surrealismu byla vzácná. Po druhé světové válce se však tento postoj stal běžný, tisíce umělců zaplavilo výstavy svými „gesty“ a „výzvami“. To velké množství malých „Duchampů“ obrátilo možná celý problém naruby, ale jedinému velikému Duchampovi sotva ubralo na významu.



- M. D.: V době, kdy jsem maloval další dva obrazy, impresionismus byl už záležitost minulosti.
- J. J. S.: Tyhle dva jsou už „konstruovanější“.
- M. D.: Samozřejmě. Cézanne byl tehdy veličina. Jeho zřetelný vliv najdeme zvláště na tomto plátně, představujícím mé dva bratry hrající na zahradě šachy.<sup>(1)</sup>
- J. J. S.: Přejdeme teď k „Aktu sestupujícímu se schodů“. Jaký tvoří protiklad k onomu rodinnému portrétu!
- M. D.: Opravdu. „Akt“ vznikl o dva roky později, a v těchto dvou letech jsem se chtěl vyhnout všem vlivům, kterým jsem podléhal předtím. Chtěl jsem žít v přítomnosti, a přítomnost, to byl kubismus, nebo alespoň dětství kubismu. To to hnutí bylo odlišné od všeho, co mu předcházelo, a to mne silně přitahovalo. Začal jsem malovat kubisticky, až jsem došel k „Aktu“
- J. J. S.: Ano, ale „Akt“ obsahuje prvek pohybu, a zdá se, že pohyb kubisty zvlášť nezajímal.
- M. D.: Nezapomeňme, že současně existoval futurismus. Zvláštní je, že zatímco futuristé řádili v Itálii, byl jsem v Mnichově. Neznal jsem tam nikoho a nevěděl jsem ani o jejich existenci. Slavná futuristická manifestace probíhala v Paříži v lednu 1912, v době, kdy jsem pracoval na „Aktu.“ Byla to pouhá shoda okolností, nebo tak myšlenka visela ve vzduchu? Nevím. V každém případě jsem začínal toto plátno s pevným úmyslem začlenit do obrazu pohyb jako jeden z hlavních prvků. Následující rok jsem poslal „Akt“ do New Yorku na výzvu dvou amerických malířů, Davise a Waltera Pacha.
- J. J. S.: A to se stalo událostí v historii amerického malířství.
- M. D.: To se říká dnes. Ale potřebovali jsme čtyřicetiletý odstup, abychom si to uvědomili. Tehdy to mohlo způsobit jen výbuch, týden nebo dva trvající skandál a potom už nic . . . Ale s takovým málem jsem se nemohl spokojit. Myšlenka se mi usadila v hlavě, dobrá, udělal jsem všechno, využívaje kubismu, ale byl čas se změnit. Pořád jsem potřeboval změnu, toužil jsem, abych se nikdy neopakoval . . . Mohl jsem tehdy udělat docela určitě deset jiných „Aktů“, kdybych chtěl. Ale rozhodl jsem se, že v tom nebudu pokračovat. Okamžitě jsem se dal do studia jiné formule, představované Strojem na tření čokolády. V dětství jsem se často procházel v ulicích starého Rouenu. Jednoho dne jsem ve výkladu uviděl skutečný stroj na tření čokolády při práci, a tato podívaná mě tak fascinova-

la, že jsem ten stroj považoval za výchozí bod. Nezajímala mě tak mechanická stránka přístroje, jako studium nové malířské techniky. Nemohl jsem dál pracovat na obrazech určených náhodnými dotyky štetce na plátně. Chtěl jsem se vrátit ke kresbě absolutně suché, a jaký byl lepší příklad pro toto nové umění než právě technická kresba. Začal jsem oceňovat hodnoty jako přesnost, důkladnost, důležitost náhody . . . Výsledek byl, že moje práce se už nelíbila ani těm, kteří měli rádi impresionismus nebo kubismus.

- J. J. S.: Tady je tedy skutečný začátek vašeho „Velkého skla“. Měl jste tehdy přesnou představu o tom, co přijde?
- M. D.: Ovšem! Už jsem začal provádět definitivní plán „Velkého skla“. „Stroj na tření čokolády“ tvořil jednu část, potom následoval „Vodní mlýnek“, který zaujal místo vedle. Všechno jsem vymyslel a nakreslil na papír v letech 1913–1914. Každý prvek byl založen na perspektivním pohledu a předpokládal celkovou znalost polohy prvků. Musel jsem tedy pracovat podle tohoto plánu.
- J. J. S.: „Stroj na tření čokolády“ znamená ve vašem díle rozhodující datum, opravdový přelom.
- M. D.: Ano. Byl to v mém životě rozhodující moment. Musel jsem učinit vážné rozhodnutí. Nejtěžší pro mne bylo říci si: „Marceli, nech malování, hledej si práci.“ Dal jsem se do hledání zaměstnání, abych byl schopen malovat sám pro sebe. Našel



jsem si místo knihovníka u sv. Genevievy v Paříži. Bylo to pozoruhodné zaměstnání v tom smyslu, že jsem měl spoustu volného času.

J. J. S.: Když říkáte malovat pro sebe, znamená to, že jste už nechtěl malovat, jen abyste se líbil ostatním?

M. D.: Velmi přesně. Dává mi to veškeré právo k závěru, že existují dva druhy umělců: malíři profesionálové, kteří počítají se společností a nemohou se vyhnout tomu, aby se do ní nevčlenili; a ostatní, svobodní partyzáni bez závazků a pout.

J. J. S.: Zkrátka, našel jste si zaměstnání, protože „společenský“ umělec musí přijmout určité kompromisy, aby se zalíbil společnosti, která jej živí?

M. D.: Ano, má obživa nemohla záviset na malování.<sup>(1)</sup>

J. J. S.: Podle vás určuje tedy vkus opakování všeho, co bylo již přijato?

M. D.: Přesně. To je zvyk. Doporučujte stejnou věc dost dlouho a vkus lidí ji přijme. Jestliže jste vytvořil nějakou věc a pak svou uměleckou tvorbu přerušíte, věc se stane jedinečná a taková i zůstane. Ale když se budete častokrát opakovat, vytvoříte nový vkus.<sup>(1)</sup>

J. J. S.: Jak jste mohl uniknout dobrému nebo špatnému vkusu ve vlastním projevu?

M. D.: Použitím mechanických technik. Technická kresba nepodléhá žádnému vkusu.

J. J. S.: Protože se vzdala konvenčního malířského výrazu?

M. D.: Alespoň jsem si to tehdy myslel a myslím si to dodnes.

J. J. S.: Tento rozchod, osvobození od všech lidských zásahů v malířství a kresbě souvisí nějak s vaším zájmem věnovaným ready-mades?

M. D.: Přirozeně jsem se pokusil vytěžit nějaký závěr z tohoto odlidštění uměleckého díla, který vyústil v ready-mades. Tak jsem pojmenoval, jak víte, díla, která jsou skutečně nalezena už hotová. Tady je například ready-made Ptáčí klec: zkuste ji zvednout, je nadmíru těžká, protože bílé kostky, které jsou uvnitř a které považujete za kusy cukru, jsou ve skutečnosti kostkami mramoru. Tento ready-made, v němž cukr je zaměněn za mramor, vytváří jakýsi druh mytologie. Tady máte ready-made z roku 1916. Je to klubko provázku mezi dvěma měděnými deskami. Než jsem jej dokončil, umístil Walter Conrad Arensberg něco dovnitř klubka, aniž by řekl, co to

bylo, a já jsem to ostatně nikdy nechtěl vědět. Bylo to svým způsobem cosi jako tajemství mezi námi, a protože to dělalo hluk, předmět jsme nazvali „Ready-made s tajným hlukem“. Poslechněte si to. Nevím, nikdy se nedovím, jestli je to diamant nebo mince.<sup>(1)</sup>

J. J. S.: Podle toho, co jste řekl, „Velké sklo“ nebylo nikdy dokončeno?

M. D.: Nikdy. Naposledy jsem na něm pracoval v roce 1923.

J. J. S.: Zůstalo tedy cosi jako nedokončená epopěj. Což také svědčí o tom, že jste se nikdy nevěnoval konvenční malbě v obvyklém smyslu. Když jste se pouštěl do práce, byl jste stejně šťastný, jako když jste ji opouštěl; bavilo vás udělat ready-made ze sušáku na láhve a klece na ptáky plnit mramorem, abyste popletl ty, kteří si mysleli, že je to cukr. Vaše pojetí umění hodně překračuje rámec malířství . . .

M. D.: Považuji malířství za výrazový prostředek, nikoliv za cíl. Výrazový prostředek mezi mnoha jinými, a ne jako cíl mající vyplnit celý život. Tak jako barva je pouze jeden z výrazových prostředků a nikoliv cíl malířství. Jinými slovy, malířství nemusí být výlučně zrakové nebo sítnicové. Musí zajímat také hmotu mozkovou, naši touhu po porozumění. Tak je to se



vším, co mám rád: nikdy jsem se nechtěl omezovat na úzkou oblast a vždy jsem se pokoušel být tak univerzální, jak to bylo možné. Proto jsem se například vrhl na hru v šachy. Hra v šachy sama o sobě je zábava, hra, kterou může hrát každý. Ale já ji bral vážně a zalíbila se mi, protože jsem našel podobnost mezi malířstvím a šachy. Opravdu, když si zahrajete partii šachu, je to jako byste něco skicovali nebo konstruovali mechanismus, který vám umožní vyhrát nebo prohrát. Soutěžní stránka nemá žádný význam, ale hra sama je velmi, velmi tvárná, a to mě pravděpodobně získalo.<sup>(1)</sup>

M. D.: Všeobecně, když se řekne „vím“, nevíme, věříme. Věřím, že umění je jediná forma aktivity, jejímž prostřednictvím se člověk projevuje jako opravdový jedinec. Jedině tak může překonat zvířecí stádium, protože umění je vyhlídka do krajů, kde nevládne ani čas ani prostor. Žít znamená věřit; alespoň tak tomu věřím.<sup>(1)</sup>

#### *Tvůrčí proces*

Povšimněme si nejprve dvou důležitých faktorů, které vyznačují póly každého uměleckého tvoření: na jedné straně umělce, na druhé straně diváka, kterého během času vystřídají nové generace. Jak se zdá, působí umělec jako médium hledající cestu z labyrintu časem a prostorem ke světu.

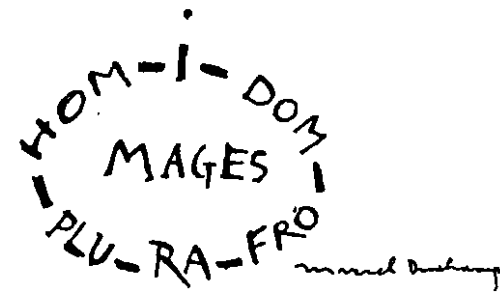
Přisoudíme-li umělci vlastnosti média, musíme mu upřít veškeré estetické vědomí toho, co činí nebo proč to činí – všechna jeho rozhodnutí při tvorbě uměleckého díla zůstávají intuitivní a nemožou přecházet v sebeanalýzu, ať už je vyslovena, napsána nebo jen myšlena.

T. S. Eliot píše ve svém eseji *Tradice a individuální talent*: „Čím je umělec dokonalejší, tím ostřeji se v něm odděluje trpící člověk od tvůrčího ducha, tím dokonaleji duch přepracoval a přeměnil vášně, které jsou jeho surovinou.“

Milióny umělců tvoří, jen několik tisíc jich jejich současníci vezmou na vědomí nebo uznají, ještě méně se jich pak stane nezapomenutelnými pro příští generace.

Umělec může svého génia vykřikovat do světa, musí však vyčkat úsudku pozorovatele, aby jeho výtvořiny získaly společenské ocenění a aby ho budoucnost uvedla do dějin umění.

Vím, že s tímto názorem nesouhlasí mnozí umělci, kteří roli média odmítají a trvají na důležitosti vědomí v tvůrčím aktu – přesto však historie umění opakovaně zdůvodňuje kvality díla úvahami, které jsou nezávislé na racionálních výkladech umělce. Jestliže umělec jako lidská by-



tost s nejlepšími úmysly vůči sobě i světu nehraje při posuzování svého díla žádnou roli, co potom podněcuje pozorovatele, aby reagoval na umělecké dílo? Jinými slovy: jak dochází k této reakci?

Dochází zde k určitému druhu „přenosu“ umělce na pozorovatele v podobě estetické osmózy neživou hmotou: barvou, klavírem, mramorem atd.

Než však budu pokračovat, chtěl bych uvést svou interpretaci slova „umění“, pochopitelně aniž bych se pokoušel je definovat. Chci jen zcela prostě říci, že umění může být dobré, špatné nebo lhostejné, ale že je musíme nazývat uměním, ať už s jakýmkoli atributem; špatné umění je přesto stále umění, tak jako špatný pocit zůstává vždy pocitem.

Mluvív-li tedy dále o „uměleckém koeficientu“, pak používám tento výraz nejen ve vztahu k umění, ale současně se pokouším popsat i subjektivní mechanismus, který z uměleckého díla v surovém stavu vytváří dílo špatné, dobré nebo lhostejné.

Při tvůrčím aktu postupuje umělec od záměru k uskutečnění řadou zcela subjektivních reakcí. Jeho zápas o uskutečnění díla provází mnoho námahy, útrap, uspokojení, zavrhování, rozhodování, jež nejen nemožou, ale ani nemají být plně vědomé, alespoň ne v estetické oblasti.

Výsledkem tohoto zápasu je rozdíl mezi úmyslem a jeho uskutečněním, rozdíl, jehož si umělec naprosto není vědom.

Ve skutečnosti chybí v tomto řetězci reakcí, které doprovázejí tvůrčí akt, jeden článek. Je jím nemožnost dokonale vyjádřit vlastní záměr; rozdíl mezi tím, co si umělec předsevzal vytvořit, a tím, co vytvořil, představuje osobní „umělecký koeficient“, který je v díle obsažen.

Jinými slovy: Osobní „umělecký koeficient“ je jako aritmetický vztah mezi „tím, co není vyjádřeno, ale bylo zamýšleno“, a „tím, co bylo vyjádřeno bezděčně“.

Abych vyloučil jakékoli nedorozumění, opakuji, že tento „umělecký koeficient“ je můj osobní výraz pro „umění v surovém stavu“, které mu-

sí být pozorovatelem „rafinováno“, stejně jako je rafinována melasa na čistý cukr. Index tohoto koeficientu nemá v žádném případě vliv na úsudek pozorovatele.

Umělecký proces nabývá zcela jiného aspektu, jestliže se pozorovatel octne tváří v tvář fenoménu přeměny: s přeměnou neživé hmoty v umělecké dílo došlo k pravému přepodstatnění, a důležitou rolí pozorovatele je určit závažnost uměleckého díla na estetických vahách.

Vcelku lze říci, že umělec není jediný, kdo realizuje tvůrčí akt; pozorovatel zprostředkovává kontakt díla s okolním světem tím, že rozpoznává a objasňuje jeho hlubší smysl, což je jeho přínosem k tvůrčímu procesu. Tento přínos je ještě zřejmější, když budoucí pokolení pronese svůj konečný soud a zapomenutý umělec je rehabilitován.<sup>(2)</sup>

1) *Entretien: Marcel Duchamp — James Johnson Sweeney: Marchand du sel-écrits de Marcel Duchamp, Paris 1958*

2) *Marcel Duchamp: The creative act, Art News 1957*

---

*Vše, co miluji, vše, co myslím a cítím, vede mě ke zvláštní filozofii imanence, podle níž nadrealita je obsažena v samotné realitě a není ani nad ní, ani mimo ni.*

ANDRÉ BRETON

---

Surrealismus

Počátkem dvacátých let zrodil se ve Francii „poslední velký ismus“; jeho jméno bylo odvozeno z podtitulu Apollinairovy divadelní hry Prsy Tiresiovoy, jenž zněl: „surrealistické drama“. Básník Alkoholů jím usiloval zdůraznit svébytnost básnické reality, o níž říká: „Když chtěl člověk napodobit chuť, vynalezl kolo, které se naprosto nepodobá noze; tak bezděčně dospěl k nadrealismu.“ Přestože surrealisté dali později Apollinairovu termínu přesný a dosti složitě vymezený smysl, jeho podstata zůstala stejná, nadrealita není vlastně nic jiného než poetický aspekt reality. Tento poetický aspekt reality byl ovšem přítomen v umění odjakživa, ale surrealisté jej dali na prvé místo a všechna jejich činnost směřovala k hodnocení reality jedině z hlediska tohoto aspektu. Zároveň však surrealismus ještě mnohem důrazněji než futurismus a dadaismus chtěl být nejen uměleckým směrem, ale i určitým postojem ke skutečnosti, který se mohl projevat nejrozmanitějšími druhy lidské aktivity. Proto také stíral

hranice mezi básní a malbou, mezi teoretickou úvahou a románem či reportáží a konečnou i mezi životním a uměleckým gestem. Surrealistický postoj ke skutečnosti se mohl projevit každým lidským činem, jehož cílem bylo osvobození lidského ducha od vžitých emocionálních konvencí, logických postupů a racionálních uzávěrů. Nechtěl však být světovým názorem, tím měl být pro surrealisty dialektický materialismus; též představa osvobození člověka byla pro ně spjata — alespoň po určitou dobu — s úsilím o sociální revoluci řízenou marxistickým učením. Politická aktivita surrealistického hnutí se také v určitých údobích do značné míry přibližovala politické aktivitě komunistických stran v různých evropských zemích. Vlastním terémem surrealistického výzkumu zůstávalo ovšem myšlení člověka, co nejsvobodnější ustalování niterných představ v jejich podvědomých sřetezeních. Metody tohoto ustalování mohly být nejrozmanitější a mohly se projevit jakkoliv. Osvobození myšlení bylo přirozené namířeno proti měšťákovu, znamenalo nejtotálnější útok proti jeho pojetí skutečnosti, absolutní rozvrat všech jeho jistot. Nekončilo však jako dadaismus jen tímto rozvratem, ale pokusilo se o ustavení nové nadreálné logiky, překonávající podle mínění surrealistů tradiční dělení na svět objektivní a subjektivní reality.

André Breton  
(1896–1966)

Hlavou surrealistického hnutí byl od počátku Breton, související zprvu jako většina generačních soupeřníků s myšlenkovým okruhem dadaismu. Prehistorie surrealismu začíná Bretonovou a Soupaultovou knihou Magnetická pole (*Les Champs magnétiques*), napsanou těsně po první světové válce a založenou na záznamu automatických diktátů podvědomí. Genealogie surrealismu sahá ovšem mnohem hlouběji do minulosti, a v literatuře, kde je nejprůkaznější, k francouzským prokletým básníkům minulého století, především k Gérardu de Nervalovi, Lautréamontovi, Rimbaudovi, a k německému romantikovi Novalisovi. Bretonův První manifest surrealismu z roku 1924 podává rozsáhlý a soustavný teoretický výklad surrealismu, kladoucí hlavní důraz na čistý psychický automatismus. Později zahrnul Breton tento manifest ještě do prvního údobí surrealismu, které charakterizuje jako intuitivní a kritizuje jeho politickou neujasněnost a idealistický výklad nadreality. Vypuknutí války v Maroku v roce 1925 je podle Bretona prvním impulsem pro surrealisty k zamýšlení nad sociálními aspekty surrealistického hnutí a počátkem druhého, takzvaného usuzujícího období. Postupně si surrealisté uvědomují nutnost podřídit se revolučním cílům učení Marxe a Engelse a zároveň prové-