

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 předpodstatnění, 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.⁽²⁾

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 imance, 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 Tiresiovy, jenž zněl: „surrealistické drama“. Básník Alkoholů jím usiloval zdůraznit svébytnost básnické reality, o níž říká: „Když chtěl člověk napodobit chůzi, 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 koneckonců 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 nejsvobodněji ustalování niterných představ v jejich podvědomých srážkách. Metody tohoto ustalování mohly být nejrozmanitější a mohly se projevit jakkoliv. Osvobozování myšlení bylo přirozeně namířeno proti měšťákoví, 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.

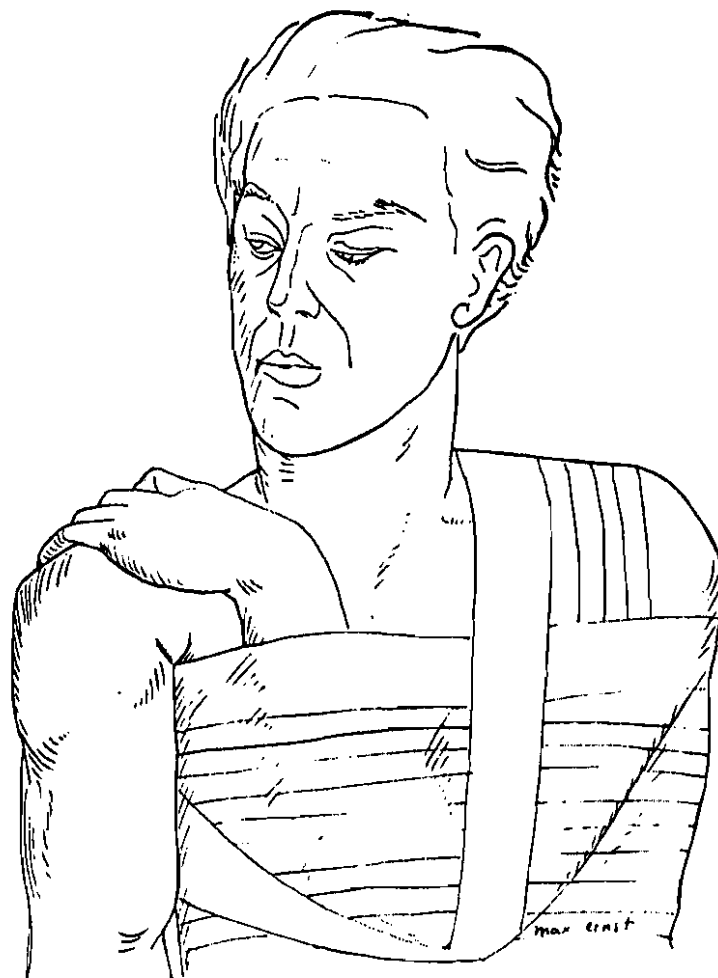
André Breton
(1896–1966)

Hlavou surrealistického hnutí byl od počátku Breton, související zprvu jako většina generačních souputníků 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 nejasnost 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-

řují své pojetí nadreality. Uvědomují si prvenství hmoty nad myšlenkou, dospívají k novému, materialističtějšímu výkladu, podle něhož je nadrealita obsažena v realitě samé. Tuto všeobecnou precizaci estetického, filozofického i politického stanoviska surrealismu provádí Breton v Druhém manifestu surrealismu z roku 1930 a pokračuje v ní ve Spojitých nádobách, které mají význam dalšího manifestu. Zvlášť příznačná je pro tento proces vnitřního pročišťování surrealistické teorie kritika metod Freudovy psychoanalýzy; v polemice s její idealistickou koncepcí a zároveň za pomoci poznatků nashromážděných surrealistickou aktivitou staví Breton do nového světla i do nových souvislostí objevnost impulsů podvědomí. Zakládal-li se zprvu surrealismus na čistém psychickém automatismu, vytyčujíc se nyní jako cíl kritické uspořádávání impulsů podvědomí, mající aktivovat veškeré surrealistické pronikání skutečnosti k jejímu poetickému jádru, k nadrealitě. Současně probíhající proměnu politických názorů surrealistů charakterizuje výstižně už sama změna názvu časopisu Surrealistická revoluce (*La Révolution surréaliste*) na Surrealismus ve službách revoluce (*Le Surréalisme au service de la Révolution*). Toto zapojení surrealismu do služeb revoluce je nejdůslednějším počátkem třicátých let, kdy se projevuje celou řadou významných akcí, politicky ovlivňujících intelektuály tehdejší Evropy. Od poloviny třicátých let se však Breton a jeho názoroví spoluputníci počínají rozcházet s kulturní politikou komunistických stran a posléze dospějí i ve svých politických a estetických názorech ke zcela specifickým stanoviskům, jejichž složitě větvené větve nelze v souvislostech této publikace sledovat. V našem výběru se zaměříme na ty vývojové fáze, v nichž surrealismus byl avantgardním proudem, objevujícím nové aspekty soudobé skutečnosti, a ovlivnil vývoj moderního umění. Z obsáhlého Bretonova díla vybíráme několik pasáží, které nám mají dokumentovat především tuto úlohu surrealismu.

Surrealismus je čistý psychický automatismus, jímž jsme si předsevzali vyjadřovat slovem, písmem nebo jakýmkoliv jiným způsobem skutečný pohyb myšlenky. Diktát myšlení bez jakéhokoliv rozumového dozoru, mimo jakékoliv estetické či mravní zřetele.⁽¹⁾

Surrealismus vychází z víry ve vyšší realitu jistých forem asociací, až do surrealismu zanedbávaných, z víry ve všemohoucnost snu, v nezaujatou hru myšlení. Chce definitivně zničit všechny ostatní duševní mechanismy a nahradit je při řešení hlavních problémů života.⁽¹⁾



Na počest Guillaumea Apollinaire . . . označili jsme Soupault a já termínem surrealismus nový způsob očištěného vyjadřování, který jsme si vytvořili, a nemohli se již dočkat, aby jej užívali také naši přátelé. Myslí, že se již nelze vrátet k původnímu významu tohoto termínu a že naše pojetí zcela převážilo nad pojetím Apollinaireovým. Bezpochyby ještě větším právem bychom byli mohli použít termínu supernaturalismus,

použitého Gérardem de Nervallem ve věnování Dcer ohně (Filles de Feu).⁽¹⁾

Zijeme dosud pod vládou logiky, ale logické postupy se dnes užívají jen k řešení problémů, o něž máme zájem až v druhé řadě. Naprostý racionalismus, jenž zůstává v módě, dovoluje pozorovat pouze fakta úzce se přimykající k naší zkušenosti. Naproti tomu nám všem unikají logická zakončení. Je zbytečné připojovat, že sama zkušenost si musela vykázat své meze. Otáčí se v kleci, odkud ji propustit je stále nesnadnější. Také ona se opírá o bezprostřední užitečnost a je hlídána zdravým rozumem. Pod nátlakem civilizace a pod záminkou pokroku podařilo se vypudit z myšlení vše, co lze právem či neprávem označit jako klam, pověru nebo přelud, zrušit každý způsob hledání pravdy, který není obvyklý. Zdánlivě je to velká náhoda, že nedávno byla objevena podle mého názoru nejdůležitější oblast myšlenkového světa, o níž jako bychom se byli již nestarali. Je třeba za to poděkovat Freudovým objevům. Díky jim se konečně rýsuje určitý názorový proud, na jehož základě bude lidskému zkoumání umožněno proniknout hlouběji, protože se již nebude moci opírat jen o všeobecnosti. Obraznost se možná právě teď počíná ujmát svých práv. Skrývají-li hlubiny našeho myšlení zvláštní síly schopné zvýšit moc jeho povrchových vrstev nebo proti nim vítězně bojovat, je třeba všestranně usilovat o jejich zachycení, napřed zachycení a pak podrobně naším rozumem. Právě analytickové mohou mít z toho jedině prospěch. Je však důležité všimnout si, že apriorně není určen žádný prostředek k uskutečnění této snahy, jež až do té doby, než bude nastolen nový pořádek, může se považovat právě tak za sféru básníků jako vědců a jejíž úspěch záleží na víceméně náhodných cestách, jimiž bude sledována.⁽¹⁾

Věřím, že v budoucnu splynou zdánlivě tak protikladné stavy, jako je sen a skutečnost, v jakousi absolutní skutečnost, v nadskutečnost, můžeme-li to tak říci. Směřuji k dobytí této nadskutečnosti, jsa si jist, že se ho nedočkám, ale příliš málo myslím na svou smrt, než abych se netěšil alespoň trochu z posedlosti touto představou.⁽¹⁾

Pro tentokrát bylo mým úmyslem posoudit oprávněnost nenávisť k zázračnému, propukající u některých lidí, oprávněnost zesměšňování, kterým chtějí zázračné znevážit. Rozhodněme to: Zázračné je vždy krásné, jakékoliv zázračné je krásné, jen zázračné je krásné.⁽¹⁾

Fantastické je obdivuhodné, protože v něm není nic fantastického, je v něm jen skutečné.⁽¹⁾

Není třeba zabíhat do jemných podrobností, víme dosti o tom, co je inspirace. Nelze se v tom mýlit; inspirace zajišťovala, podmiňovala vrcholný výraz ve všech dobách a na všech místech. Obecně se říká, že inspirace v něčem je nebo není obsažena; není-li, pak ani lidská obratnost, ani rozumová úvaha a talent, jenž se utvrzuje prací, nemohou nám nahradit její nepřítomnost. Poznáváme ji bez námahy podle toho, jak se úplně zmocňuje našeho ducha a zabraňuje, abychom při řešení všech problémů byli hříčkou toho či onoho racionálního řešení, poznáváme ji podle onoho krátkého spojení, které vyvolává mezi danou myšlenkou a myšlenkou jí odpovídající (například napsanou). Stejně jako ve světě fyzických jevů krátké spojení nastává, jestliže dva „póly“ přístroje jsou spojeny vodičem s odporem příliš slabým nebo žádným. V poezii i malířství se surrealismus všemožně snažil rozmnožit tato krátká spojení. Na ničem mu více nezáleží a nikdy nebude více záležet, než aby uměle obnovoval ideální okamžiky, kdy člověk, zachvácený zvláštním dojetím, je náhle uchopen něčím silnějším, než je sám, co jej přibližuje k nesmrtnosti, třebaže se tomu jeho tělo brání. Bdělý a jasně vidoucí, necouvl by s hrůzou před tímto riskantním krokem? Vše záleží na tom, aby nemohl couvnout, aby mluvil dále tak dlouho, dokud trvají tajemné signály: vskutku tam, kde člověk přestává patřit sám sobě, patří nám. Tyto výsledky psychické činnosti, co nejvíce vzdálené vůli něco znamenat a také co nejvíce odputané od pomyslení na zodpovědnost působící vždy jako brzdy, nejméně závislé na všem, co není pasivním životem inteligence, tyto výsledky, jako jsou automatické zápisy a vypravování snů, mají zároveň tu přednost, že jediné umožňují kritice, jež v oblasti umění je podivně bezradná, ocenit prvky velkého stylu, dovolují opětně třídění lyrických hodnot a nabízejí klíč, jenž odmyká skříňku s mnohanásobným dnem, jež se jmenuje člověk, a zároveň zabraňují, aby se člověk neobrátil z důvodu prosté sebezáchovy, jakmile v temnotách narazí na zavřené dveře „z druhé strany“ reality, rozumu, génia a lásky.⁽²⁾

Okno existuje od pradávna . . . Usměrnjuje výměnu domluvených znamení, kterou — zdá se — vyžadují cesty ducha. Kdo však stanovuje míru vidění? Jsou věci, které jsem viděl už mnohokrát a o nichž mi i jiní vyprávěli, že je vidí, věci, o nichž se domnívám, že je mohu rozeznat, ať už mi na nich záleží nebo nezáleží, například průčelí pařížské Opery, koně nebo obzor; jsou věci, které jsem viděl jen velmi zřídka a které jsem si nepřál vždy zapomenout nebo nezapomenout, jak kdy; jsou věci, na které se sice dívám, které se však nikdy neopovážím vidět — věci, které mám rád (v jejich přítomnosti nevidím ani ty ostatní); jsou věci, které viděli jiní a o nichž mne dovedli nebo nedovedli přesvědčit, že je vidím i já; jsou i takové, které vidím jinak, než je vidí všichni ostatní, a dokon-



ce i věci, které začínám vidět a které nejsou viditelné. To není všechno.

Těmto různým stupňům smyslových pocitů odpovídají umělecké realizace natolik přesné a natolik jasné, že můžeme výtvarnému výrazu přisoudit hodnotu, jakou naopak nikdy nepřestaneme upírat hudebnímu výrazu, který je ze všech nejnejasnější. Auditivní obrazy se ovšem nevyrovnají vizuálním, a to nejen v určitosti, ale ani v přesvědčivosti a důslednosti – nechť mi to nezazlívají milovníci hudby – nejsou předurčené k tomu, aby posílily myšlenku lidské velikosti. Nechť tedy dále padá na orchestr tma a mne ať nechají – mne, který ještě něco hledám tu na tomto světě – mne ať nechají s očima otevřenýma, s očima zavřenýma – teď za bílého dne – mému tichému pozorování.

Potřeba zachytit vizuální obrazy, obrazy předtím existující nebo neexistující, projevovala se ve všech dobách a vedla k vytvoření skutečného jazyka, který se mi nezdá o nic umělejší než ten druhý a při jehož původu bych se zbytečně zdržoval. Mou povinností je nanejvýš zkoumat současný stav tohoto jazyka, právě tak jako současný stav básnického jazyka a připomenout, je-li to potřebné, jeho pravý smysl.

Myslím, že můžeme mnoho vyžadovat od schopnosti, která mi více než jakákoliv jiná dává moc nad skutečností – nad tím, čemu se všeobecně říká *skutečnost*. A čemu jsem tak vydaný na milost a nemilost, jako několika čarám, několika barvám? Předmět sám, ten podivný předmět z toho čerpá největší část své dráždivosti, a kdoví, zda je tato dráždivost tak velká, protože nedovedu pochopit, co je jejím cílem. Co mi na tom záleží, zda jsou stromy zelené, zda je klavír v této chvíli bližší než kočár, má-li míč tvar válce nebo koule? A přece je to tak, jak říkají mé oči, to znamená, že je to tak do jisté míry. V této oblasti mám i schopnost iluze, jejíž hranice, i když se o to nijak nesnažím, přestávám vnímat. Nic mi v této chvíli nebrání, abych neutkvěl pohledem na některé ilustraci v knize, a v té chvíli zmizí všechno, co bylo okolo mne. Namísto toho, co mne obklopovalo, je něco jiného, a já jsem bez obtíží svědkem docela jiného výjevu . . . úhel stropu a obou stěn na rytině nahradí snadno úhel tohoto stropu a těchto stěn. Listujeme dále a navzdory téměř nesnesitelnému parnu nepochybujeme ani v nejménším o této zimní krajině. Připojujeme se k těmto okřídleným dětem. „Uviděl před sebou ozářenou jeskyni,“ hovoří se v jisté legendě, a skutečně i já ji vidím. Vidím ji, tak jako nyní nevidím vás, pro které píši, a přece píši, abych vás jednou uviděl stejně pravdivě, jako jsem vteřinu žil pro tento vánoční stromeček, pro ozářenou jeskyni nebo pro anděly. Nadarmo zůstává mezi bytostmi evokovanými a přítomnými patrný rozdíl; každou chvíli se mi stane, že naň zapomínám. A přece je pro mne i nemožné chápat obraz jinak než okno, a mou první starostí je vědět, kam vede, řečeno jinými slovy, zda je z místa, kde stojím, „pěkná vyhlídka“, a nic tak nemi-

luji jako to, co se přede mnou prostírá až do nedohledna. Ve vnitřku ohraničené plochy, na níž je postava, krajina nebo obraz moře, mohu se těšit z vidění bez hranic. Co si tu však nyní počnu, proč tak pozorně se dívám na tu postavu, jakému pokušení jsem podlehl? Asi mne k tomu vyzval člověk. Nechci si nic odepřít a následuji jej až tam, kam mne chce zavést. Teprve potom posoudím, zda jsem udělal dobře, že jsem si jej vzal za průvodce, a zda mi to stálo za dobrodružství, k němuž mne zlákal.⁽⁴⁾

Básník, který má přijít, překoná deprimující představu nenapravitelného rozkolu mezi činem a snem. Podá nám velkolepé ovoce stromu se spletenými kofeny a dokáže přesvědčit ty, kdo je okusí, že nemá nic hořkého. Nesen vlnou své doby, zaváže se bez sklíčenosti, bez úzkosti přijímat a vysílá výzvy, které se k němu hrnou z pozadí věků. Vynasnaží se uchovat pohromadě obě krajnosti lidského vztahu, po jejichž zničení by se staly i nejvzácnější výboje mrtvou literou: objektivní vědomí o skutečnostech a jejich vnitřní rozvíjení. Uchová to, co má tento vztah až do nového stavu věcí magického, zásluhou jednak individuálního, jednak univerzálního citu. Tento vztah může platit za magický, protože spočívá v nevědomém, bezprostředním vlivu nitra na vnějšek a do úhrnné analýzy takového poznatku se snadno vsunuje představa transcendentního prostředníka, jenž by měl ostatně svůj původ spíš v ďáblu než v bohu. Básník se ohradí proti takovému zjednodušujícímu výkladu tohoto jevu: ve sporu, který je od nepaměti veden rozumovým poznáním proti poznání intuitivnímu, vydá básník své korunní svědectví a ukončí jejich při. Básnická činnost bude od té chvíle ozřejmena. Nebudeme nadále vyčítat jistým lidem, kteří se chtějí stát všemi lidmi, skutky, jež se již dávno jeví jim samým dvojsmyslnými a jsou, také již dávno, podezřelé ostatním lidem: totiž skutky, jimž se věnovali, aby zachycovali věčnost v okamžiku a aby rozpouštěli obecné ve zvláštním. Nebudou pokaždé křičeti o zázraku, kdykoli se jim podaří obdržeti sedlinu krásné, trvalé barvy mícháním mimovolně odměřených množství dvou nebarevných substancí – to jest bytí podrobeného objektivní spojitosti bytostí a bytí, jež konkrétně uniká této spojitosti. Budou již venku na jasném slunci, vmišení mezi ostatní, a v jejich pohledu nebude více viny, nebude více důvěry v pravdu než v pohledu ostatních lidí, až se objeví tato pravda u jejich tmavých oken, záříc vlnami svých vlasů.⁽³⁾

V kapitalistické společnosti pokrytectví a cynismus převyšují již každou míru a jsou den ze dne urážlivější. Neudělám příliš velké ústupky humanismu, jenž s sebou vleče nesmyslná zprostředkování a usmířování, která jsou vždy ku prospěchu silnějšímu, řeknu-li, že svět, na který

nemůžeme pohledět, aniž bychom se okamžitě nezachvěli a nemuseli se přemáhat, není prostředím pro myšlenku. A fašismus všim, co o něm víme, znamená právě uzákonění tohoto stavu, je dokonce – jestliže je to vůbec možné – ještě horší, protože chce, aby trvale rezignovali ti, kteří jím trpí. Což nebylo jasnou dějinnou úlohou fašismu znovu zabezpečit porušenou svrchovanost finančního kapitálu – a tato jeho úloha stačí, abychom proti němu napjali všechny síly své nenávisti – a což nemusíme pokládat onu vynucenou rezignaci za největší zlo, jež může být učiněno lidem našeho druhu? Ti, kdož působí toto zlo, zasluhují podle našeho mínění být podřezáni jako psi. Nicméně však není možno zakrýt, že nesmírné nebezpečí je před našimi branami a že se zjevuje i uvnitř našich zdí; mohlo by se stát pouhým byzantinismem, kdybychom se, jako v Německu, příliš dlouho přeli, jakou hráz máme proti němu vztyčit, ačkoliv už burácí v rozličných podobách v bezprostřední blízkosti.⁽⁵⁾

... osvobození ducha, které je výslovným cílem surrealismu, vyžaduje . . . , jako svou první podmínku, osvobození člověka, což znamená, že je nutno se zoufalou silou bojovat proti každé překážce tohoto osvobození. Dnes více než kdy jindy počítají surrealisté pro toto osvobození člověka ve všem a pro všechno s proletářskou revolucí.⁽⁵⁾

Základním objevem surrealismu je vlastně to, že pero, jež se rozbíhá k psaní, nebo tužka, jež se rozbíhá ke kreslení, odvíjí bez předběžného záměru nesmírně cennou substanci, která snad není beze zbytku směnným materiálem, ale alespoň je zjevně prosycena všim, co v sobě v té chvíli malíř nebo básník skrývá emotivního.⁽⁶⁾

Automatismus, zděděný po médiích, zůstane jedním ze dvou velkých směrů surrealismu. Jelikož právě on vyvolal a dosud vyvolává velmi živé polemiky, není snad ještě pozdě na to, abychom se snažili trochu víc do něho proniknout v jeho funkci, abychom se pokusili přispět do diskuse rozhodujícím argumentem v jeho prospěch. Je známo, že moderní psychologické výzkumy vedly posléze ke srovnání stavby ptáčího hnízda se začatou melodií, jež směřuje k určitému charakteristickému zakončení (každá melodie má svou vlastní strukturu v tom smyslu, že rozeznáváme tóny, vzdor jejich interferenci, které k ní patří, a tóny, které jsou jí cizí, a že je přitom vnímána se svou vlastní kvalitou a ta je něčím zcela jiným než součet kvalit jejích jednotlivých složek). Tvrdím, že grafický automatismus, stejně jako verbální, bez újmy na individuálních vnitřních tlacích, které se jeho zásluhou vyjevují a do jisté míry ruší, je jediný vyjadřovací způsob, jenž plně uspokojuje oko nebo ucho tím, že uskutečňuje rytmickou jednotu, patrnu jak v kresbě, tak v melodii nebo ve stavbě

hnízda, že je to jediná struktura odpovídající stále průkaznější ne-rozdílnosti kvalit pocitových a kvalit formových, stále průkaznější ne-rozdílnosti funkcí smyslových a funkcí intelektuálních (a právě tím může jako jediný uspokojit rovněž ducha). Že se v malířství stejně jako v poezii dovede automatismus srovnat s určitými předem promyšlenými postupy – budiž, značně však riskujeme, že se ocitneme mimo surrealismus, nepřestane-li automatismus fungovat alespoň v pozadí. Dílo lze považovat za surrealistické, jen pokud se umělec snažil dospět k totální psychofyzické oblasti (jejíž menší část tvoří oblast vědomí). Freud ukázal, že v této „propastné“ hloubce neexistují rozpory, že se tam uvolňují z obklíčeni potlačené emoce, vládne tam nadčasovost a vnější realitu nahrazuje realita psychická, podřízená pouze principu slasti. Automatismus je přímou cestou k této oblasti. Další cesta k jejímu dosažení, jež se surrealismu nabízela, zachycování snových obrazů „iluzivní“ malbou (v čemž je právě její slabina), není zdaleka tak bezpečná, a dokonce na ní trvale hrozí nebezpečí, že zabloudíme.⁽⁶⁾

- 1) André Breton: *Manifeste du Surréalisme*, Paris 1924
- 2) André Breton: *Second Manifeste du Surréalisme*, Paris 1930
- 3) André Breton: *Spojité nádoby (Vases Communicantes)*, přeložili Jindřich Honzl a Vítězslav Nezval, Praha 1934
- 4) André Breton: *Le Surréalisme et la peinture*, Paris 1928
- 5) André Breton: *Qu'est-ce que le Surréalisme*, Bruxelles 1934
- 6) André Breton: *Le surréalisme et la peinture (Nouvelle édition revue et corrigée 1928–1965)*, Paris 1965



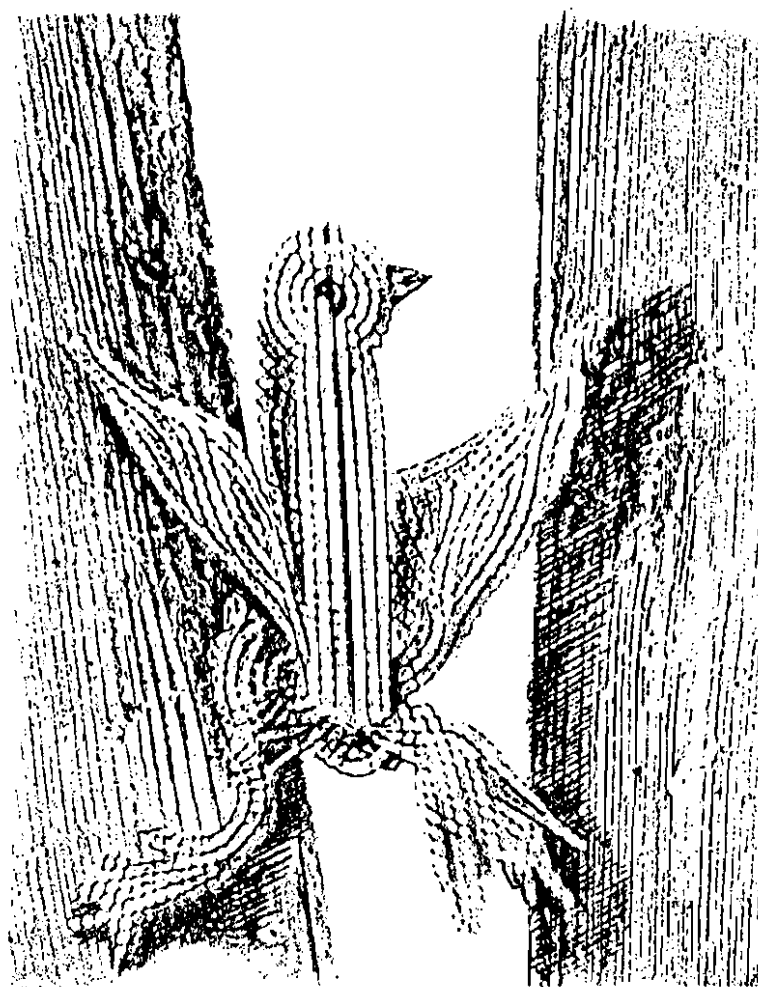
Surrealismus
v malířství

Surrealistické malířství bezprostředně navazuje na objevy dadaismu a na Chiricovu „metafyzickou malbu“; dovolává se však i rodokmenu sahajícího mnohem hlouběji do minulosti, například magického realismu Celníka Rousseaua, fantastiky Redonovy a Moreauovy, halucinací Goyových, hybridních bytostí Arcimboldových nebo jinotajných výjevů Boschových. V roce 1925 se koná v pařížské galerii Pierre první kolektivní výstava surrealistických malířů, které se účastnili Arp, Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miró, Picasso, Roy. O dva roky později otevírá se v Paříži Galerie Surréaliste, stávající se na řadu let centrem výtvarné aktivity surrealismu. Přestože surrealistické malířství bylo proti jakékoliv metodě, proti jakémukoliv tvarosloví, přece se nakonec ustálilo na dvou postupech. V takzvaném veristickém surrealismu jako by malíř chtěl divákovi zpřítomnit na plátně přímo iluzi své vnitřní vize, ať již tato vize bere na sebe podobu forem nikdy neviděných, nebo je vtělena do reálných forem okolního světa, sestavených v nové ireálné celky. V takzvaném absolutním surrealismu vnitřní vize bere na sebe podobu magických znamení, barevných ploch a linií, ztělesňujících nové významové symboly. Je přirozené, že oba tyto principy se

Max Ernst
(1891–1976)

prolínají a že mají řadu důležitých aspektů – posláním našeho výběru je však především nechat mluvit umělce. Soustředíme se na několik nejtýpějších osobností, jejichž myšlenky mohou přiblížit smysl a cíl surrealistické malby.

Dadaismus objevil náhodu jako „kompoziční princip“, zaútočil proti nudě ustálených asociací, vykřesal novou poezii z faktů i pojmů postavených na hlavu, stejně jako z nenadálých, nelogických, absurdních setkání nejrozmanitějších objektů. Tím otevřel novou perspektivu jednomu proudu vývoje moderního umění. Ernstovo dílo je v tomto proudu nejtýpější a nejnázornějším příkladem pozvolné přeměny dadaismu v surrealismus. Východiskem jsou Ernstovy koláže z doby kolem roku 1920, v nichž banální vyobrazení přístrojů a objektů nejrozmanitějších určených a povah, nově spojená nebo doplněná minimálním zásahem, jak se to popisuje v textu *Mimo malířství* (Au delà de la peinture), se změnila v dokumenty záračných setkání, zjevujících novou poezii nadreality. Toto východisko pak bohatě rozvinulo Ernstovo malířské dílo počátkem dvacátých let. V roce 1925 objevil Ernst další revoluční metodu – frotáž, založenou na mechanických otiscích siluet a struktur nejrozmanitějších reálií. Z těchto otisků počal skládat nové celky, podmíněné opět momentem záračných setkání, celky vytvářející, tentokrát na základě automatického sřetezení asociací, celou novou Přírodní historii (Histoire naturelle). I tato metoda byla bohatě využita v Ernstově malbě a znamenala v tehdejší době jeden z nejmocnějších impulsů vývoji surrealismu. Koncem dvacátých let se pak Ernst vrátil znovu ke koláži, v níž tentokrát využil fragmenty starých xylografických ilustrací k sestavování nových nadreálních dějů, rozvedených, jako ve *Stohlavé ženě* (La femme 100 têtes), v obrazové romány. Fantazmagorický verismus těchto koláží je třetí elementární složkou, jež mocně ovlivnila Ernstovo dílo dalších desetiletí, narůstající v nekonečných proměnách v jednu z nejúchvatnějších mytologií světa naší doby. Její symboly zrozené z lůna představivosti jsou jakoby ještě nahé a vlhké, někdy úděsné svou brutalitou, jindy něžné a konejšivé. Často jako by samy vegetativní síly přírody inspirovaly metafory a metamorfózy Ernstových pláten, v nichž stejně jako v obrazech Kleeových ožívá s novou silou a v nových podobách duch německého přírodního romantismu. Ernstovy texty, soustředěné většinou ke genezi vlastního díla, jsou jedinečným dokumentem osvětlujícím umělcův tvůrčí proces.



Každý „normální“ člověk (a nejen umělec) má, jak známo, v podvědomí nevyčerpatelnou zásobu zasutých představ; je otázkou odvahy nebo osvobozujícího automatismu, zda objevná cesta do podvědomí vynechá na světlo nálezy (obrazy) nefalšované (neovlivněné kontrolou), jejichž sřetezení lze označit jako iracionální poznání nebo poetickou objektivitu.⁽¹⁾

Říká-li se tedy o surrealistech, že malují ustavičně proměnlivou snovou skutečnost, pak se tomu nesmí rozumět tak, že omalovávají své sny (to by byl naivní popisný naturalismus) nebo že si každý z nich sestavuje ze snových prvků svůj vlastní malý svět, aby si v něm mohl počínat dobrotivě nebo zlomyslně (to by byl útek z doby), ale tak, že se pohybují svobodně, odvážně a samozřejmě na fyzikálně a fyzicky zcela reálném (nadreálném), i když málo prozkoumaném území, kde není hranic mezi vnějším a vnitřním světem, registrují, co tam vidí a prožívají, a vnikají tam, kam je vedou jejich revoluční instinkty. Základní rozdíl mezi akcí a meditací (podle klasického filozofického pojetí) je totiž spjat se zásadním rozlišováním vnějšího a vnitřního světa; univerzální význam surrealismu spočívá v tom, že překonává toto rozlišování.⁽¹⁾

Mezi pátým a sedmým rokem

Viděl jsem proti sobě dřevěné táflování, velmi hrubě natřené širokými tahy černé barvy přes červený podklad, představující falešný mahagon a provokující asociace organických forem (hrozné oko, dlouhý nos, vclíká hlava ptáka s bohatou černou kšticí atd.).⁽²⁾

Botticelli neměl rád krajinářství a tvrdil, že je k němu třeba „omezené a prostřední vynalézavosti“. Řekl také s pohrdáním, že „vrhne-li se na stěnu houba napojená rozmanitými barvami, vznikne skvrna, v níž je možné vidět krásnou krajinu“. To mu vyneslo ostrou výtku jeho druha Leonarda da Vinci: „Botticelli má pravdu; v takové skvrně lze rozpoznat bizarní útvary; tím chci říci, že bedlivý pozorovatel takové skvrny může v ní vidět lidské hlavy, nejrozmanitější zvířata, bitvu, skály, moře, mraky, keře a ještě další věci: je to jako hlas zvonu, v němž člověk slyší to, co si představuje. I když tato skvrna ti může dát nápady, nenaučí tě dokončit žádnou její část a zmíněný malíř (Botticelli) maluje velmi ošklivé krajiny.

Aby byl člověk univerzální a zalíbil se rozmanitému vkusu lidí, je třeba, aby v téže kompozici byly jedny části temné a jiné v jemné polotmě. Podle mého soudu nelze pohrdat tím, jestliže si vzpomeneš na obrazy, které jsi někdy spatřil při pozorování skvrn na zdi, v popelu krbu, v mračcích nebo v tekoucí vodě: zkoumáš-li je pozorně, povedou k podivuhodným objevům, které může malířův duch využít při zobrazování zápasů zvířat a lidí, krajin nebo příznaků, děblů nebo jiných fantastických jevů a které mu budou dělat čest. Tyto chaotické útvary inspirují ducha k novým objevům, ale zároveň je třeba umět dobře zpodobovat všechny údy, právě tak jako části zvířat, pohledy na krajinu, skály a vegetaci.“ (Traktát o malířství.)

10. srpna 1925 umožnila mi nesnesitelná vizuální posedlost objevit



technické prostředky, dovolující bohaté praktické využití této Leonardovy lekce. Podmícen vzpomínkou z dětství (výše vylíčenou), v níž táflování z napodobeného mahagonu, umístěné proti mému lůžku, provokovalo vizi odehrávající se v polospánku, byl jsem jednoho deštivého dne v jakémsi hostinci na břehu moře zachvácen posedlostí vyvolanou pohledem na prkna podlahy, jejichž struktura vystoupila tisícovým mytím. Rozhodl jsem se tedy prozkoumat symbolickou významovost této

posedlosti, a abych podpořil svou meditační a halucinační schopnost, udělal jsem podle prken podlahy série kreseb, a to tak, že jsem na ně kladl zcela náhodně listy papíru a přejížděl po nich tužkou. Když jsem se pozorně zahleděl na takto zhotovené kresby, na jejich části temné i ostatní části v jemném polostínu, byl jsem překvapen náhlým zintenzívněním svých vizionářských schopností a halucinatívním sledem protichůdných obrazů, které se překrývaly s vytrvalostí a rychlostí vlastní vzpomínkám milenců.

Má zvědavost procitla a pln údivu jsem začal stejnou metodou zcela náhodně využívat všechny druhy materiálů, objevující se okolo mne: listy a jejich žilkování, roztrhaný okraj pytle, stopy štětce na „moderním“ obraze, drát odvinutý z cívky atd. Tak se mi objevovaly lidské hlavy, různá zvířata, bitva končící polibkem (nevěsta větru), skály, moře a dešť, zemětřesení, sfinx ve své stáji, malé stoly okolo Země, Caesarova paleta, falešné pozice, šály z ledových květů, pampy.

Švihnutí bičem a stužky lávy, pole cti, záplavy a seismické rostliny, strašáci, start kaštanového stromu.

Blesky pod čtrnáct let, očkovaný chléb, spárené diamanty, kukačka, původ kyvadlových hodin, hostina smrti, světelné kolo.

Systém slunečních peněz.

Mravy listů, fascinující cypřiše.

Eva, jediná, která nám zůstává.

Pod titulem *Histoire naturelle* shrnul jsem první výsledky stvoření tímto postupem frotáže, od moře a deště až po Evu, jedinou, která nám zůstává. (Vydáno v edici Jeanne Boucher, 1926.)

Zdůrazňuji přitom skutečnost, že takto získané kresby ztrácely zároveň s tím, jak se rozvíjel sled sugescí a transformací – odpovídající hypnagogickým vizím –, stále více charakter použitého materiálu (například dřeva) a stávaly se obrazy neočekávané preciznosti, a to pravděpodobně proto, aby odhalily prvotní příčinu posedlosti nebo aby zhmotnily model této příčiny.⁽²⁾

Od roku 1925 až po dnešek

Metoda frotáže, nespočívající v ničem jiném než v zintenzívnění vzrušivosti duševních schopností za pomoci příslušné techniky, vylučuje všechno vědomé myšlenkové vedení (rozumu, vkusu, morálky) a redukuje extrémně aktivní podíl toho, kdo byl až dosud nazýván „autorem“ díla. Tato metoda se postupně projevila jako pravý ekvivalent toho, co bylo již známo pod termínem automatické písmo. Autor asistuje při zrození svého díla jako divák a lhostejně nebo vzrušeně pozoruje fáze jeho vzniku. Tak jako role básníka spočívá od proslulého dopisu dívajícího se v tom, psát podle diktátu toho, co se utváří v jeho myšlení, rolí malíře je

uchopit a promítnout to, co se utváří v jeho vidění. Oddávaje se stále více této aktivitě (pasivitě), která byla později nazvána „paranoicko-kritickou“, a přizpůsobuje postup frotáže technickým možnostem malby, ačkoliv se zdála zprvu použitelná jen v kresbě (například: seškrabání barvy z barevného podkladu naneseného na nerovnou plochu), pokoušel jsem se při vzniku obrazu stále více redukovat svůj vlastní aktivní podíl a rozšiřovat podíl halucinačních duševních schopností. A tak se mi dařilo asistovat jako divák – od 10. srpna 1925, onoho pamětihodného dne, kdy byla objevena frotáž – při vzniku obrazů. Jako člověk „obyčejné konstituce“ (používám tu Rimbaudův termín) udělal jsem vše pro to, abych učinil svou duši monstrózní. Jako slepý plavec učinil jsem se vidoucím. Viděl jsem. A přistihoval jsem se, že jsem zamilován do toho, co jsem viděl, chtěje se s tím ztotožnit.⁽²⁾

Co je koláž?

Prostá halucinace podle Rimbauda, *La mise sous whisky marin* podle Maxe Ernsta. Je to cosi jako alchymie viděných obrazů. Zázrak totálního předpodstatnění bytostí a objektů, ať již s pozměněnými nebo nepozměněnými fyzickými anebo anatomickými vlastnostmi.

Jaký je mechanismus koláže?

Jsem v pokušení vidět v něm využití nahodilého setkání dvou vzdálených realit v nepřislušné rovině (můžeme říci, parafrázující proslulý výrok Lautréamontův: krásný jako nahodilé setkání deštníku a šicího stroje na pitevním stole) nebo, užívaje kratšího termínu, rozvíjení systematické nepřislušnosti podle Bretonovy teze: nadrealita se ostatně stane funkcí naší vůle učinit vše zcela nepřislušným (a to se rozumí, že lze učinit nepřislušnou dokonce ruku tím, že ji osvobodíme od paže, a že ru-



ka tím získá jako ruka, a také, že mluvčí o nepříslušnosti, nemyslíme jen na možnost jednat v prostoru). (Upozornění pro čtenáře knihy *La Femme 100 têtes*.)

Realita, jejíž naivní určení se zdá být stanoveno jednou provždy (deštník), objevující se náhle v přítomnosti jiné reality, velmi vzdálené a neméně absurdní (šicí stroj), na místě, kde obě reality se musí cítit vykořeněny (na pitevním stole), unikne tímto způsobem svému naivnímu určení a své identitě; přesáhne své klamné absolutno a dospěje oklikou relativizace k novému absolutnu, pravdivému a poetickému: deštník a šicí stroj se budou milovat. Tímto velmi prostým příkladem zdá se mi mechanismus procesu odhalen. Úplná přeměna, po níž následuje akt tak čistý, jako je láska, se bude divoce uskutečňovat pokaždé, když budou vytvořeny příslušné podmínky: spáření dvou živočichů, zdánlivě nespářitelných, v rovině, která jim zdánlivě nevyhovuje.⁽²⁾

Jaká je technika koláže?

Jednou v létě v roce 1929 jeden můj známý malíř se mne zeptal: „Co teď děláte? Pracujete?“ Odpověděl jsem: „Ano, dělám koláže. Připravuji knihu, která se bude jmenovat *La Femme 100 têtes*.“ A on mně zašeptal do ucha: „Jaký druh lepidla používáte?“ S oním skromným výrazem, který u mne obdivují moji současníci, musel jsem mu říci, že ve valné části mých koláží není použito lepidla. A že nejsem odpovědný za termín „koláž“: neboť mezi 56 čísly katalogu mé výstavy „koláží“ v Paříži – která podle Aragonovy Výzvy malířství (*La peinture au défilé*) „je snad první manifestací, dovolující poznat prostředky zcela nového umění v tomto městě, v němž Picasso nikdy nemohl vystavovat konstrukce z drátu, papíru, zbytků látek atd.“ – jen dvanáct čísel opravňuje k užití termínu koláž-dekupáž. Jsou to: 1. Klobouk dělá muže, 2. Poněkud nemocný kůň, 3. Labuť je velmi pokojná, 4. Svlčení, 5. Píseň masa, 6. Aerografie, 7. Vraždění neviňátek, 8. Malá místnost s osmi rukama, 9. Čínský slavík, 10. Gazometrický Ingres, 11. Švýcarsko, země zrození dada, 12. Pára a ryba.

V případě zbývajících čtyřiceti čtyř koláží říká Aragon pravdivě, že „myšlenka Maxe Ernsta se projevuje tam, kde se malíř Ernst pokouší trochou barvy nebo zásahem tužky aklimatizovat fantóm, který právě vrhl do cizí krajiny“. Protože právě v tomto momentu se uskutečňuje skvělé spojení mezi dvěma metodami, které stimulují inspiraci: mezi fro-táží a koláží. Podobnost těchto dvou metod je taková, že aniž bych cokoliv podstatného změnil, mohu užít výše uvedené termíny, platící pro prvou metodu, při líčení toho, jak jsem objevil druhou. Jednoho deštivého dne v roce 1919 v jednom městě na břehu Rýna byl jsem zasažen posedlostí vyprovokovanou prohlížením ilustrovaného katalogu, obsahuj-

cího předměty pro antropologickou, mikroskopickou, psychologickou, mineralogickou a paleontologickou demonstraci. Nalezl jsem tu prvky tak rozdílné povahy, že již sama absurdita tohoto souboru provokovala náhlé zintenzívnění mých vizionářských schopností a podnítila zrození sledu protichůdných halucinačních představ, zdvojených, ztrojených a znásobených obrazů, vzájemně se překrývajících s vytrvalostí a rychlostí, které jsou vlastní vzpomínkám milenců a vizím v polosnánku. Tyto obrazy vyvolávaly již samy o sobě potřebu nového plánu pro svá setkání v novém neznámém (nepříslušný plán). Stačilo tedy k těmto stránkám katalogu přimalovat nebo přikreslit – a nesnažit se přitom o nic jiného než o poslušnou reprodukci toho, co se utvářelo v mém vidění – krajinu cizí zobrazeným předmětům, poušť, nebe, geologický průřez, podlahu, jedinou přímkou znamenající horizont, aby to, co bylo jen banálními stránkami reklamní publikace, se proměnilo v dramata zjevující má nejtajnější přání.

Po názvem „*La mise sous whisky marin*“ shromáždil jsem a vystavil v Paříži v květnu roku 1920 první výsledky dosažené tímto postupem, od falustriády až po kojnou hvězd.⁽²⁾

Jaký je nejvznešenější zisk koláže?

Je to iracionální. Je to velkolepé vniknutí iracionální do všech oblastí umění, poezie, vědy, do módy, soukromého života jednotlivců a do veřejného života národů. Kdo říká koláž, říká iracionální. Koláž se potměšile vešla do předmětů naší denní potřeby. Vřele jsme uvítali její objevení v surrealistických filmech Zlatý věk Buñuela a Dalího: kráva v posteli, biskup a žirafa svržení oknem, kára projíždějící guvernérovým pokojem, ministr vnitra přilepený po své sebevraždě na strop atd. Nechávejíce následovat zcela bez výběru koláž po koláži, byli jsme překvapeni jasností iracionální akce, která z toho vyplývala: *La Femme 100 têtes* (Stohlavá žena), *Le rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (Sen dívky, která chtěla vstoupit ke karmelitánkám), *La Semaine de bonté* (Týden laskavosti). A nezapomeňte na jiné vítězství koláže: surrealistická malba, přinejmenším v jednom ze svých pojetí, totiž v tom, které jsem mezi lety 1921 a 1924 rozpracoval jako jediný a z něhož později, když jsem tápavě postupoval na ještě nevyužitě území fro-táže, ostatní rozvinuli svá zkoumání (Magritte, například, jehož obrazy jsou malované koláže, a Dalí).⁽²⁾

1) Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg 1956

2) Max Ernst: *Au delà de la peinture*; Max Ernst — *oeuvres de 1919 à 1936*, Paris 1937

Koncem dvacátých let a v letech třicátých Dalího všestranná aktivita (obrazy, objekty, film, teorie) dala rozvoji surrealismu významné impulsy, jichž se Breton dovolává na několika místech ve svém druhém manifestu. K nejtypičtějším postavám hnutí patřil tehdy tento španělský malíř usedlý v Paříži nejen svou vlastní tvorbou, ale i vším svým vystupováním. Jeho obrazy představují vrchol „anti-malířskosti“, která byla důležitou složkou vývoje surrealismu v oblasti výtvarného projevu (Chirico, Ernst, Magritte), o níž mluví i Ernstův autobiografický esej Mimo malířství (Au delà de la peinture). Dalí tuto opozici proti jedné z nejdůležitějších složek tradice moderní malby, proti přehodnocování jevů světa malbou – ve smyslu postimpresionismu, kubismu, časné abstrakce atd. – manifestálně vyhrotil svou provokativní revalorizací popisného zobrazení. Malba je pro něho co možná nejpřesnější kopí jevů „konkrétní iracionality“. Formy reality, přerůstající do fantasmagorických novotvarů delirantních a paranoických vizí, jsou v jeho obrazech podány prostředky nejopovrhovanějšího naturalismu, diskreditovaného akademismu a nevýtvarného fotografismu. Dalí tak dal imaginaci rozpoutané hnutí surrealismu nejsokantnější a nejsuggestivnější tvar veristické iluze. Touto metodou vytvořil ve třicátých letech řadu obrazů, v nichž je zcela jedinečným způsobem vyjádřeno cosi z křečí, v nichž se zrnitá osud člověka tehdejší doby. Geniální objevnost těchto vizí byla ovšem vždy provázena exhibicionistickými a mystifikátorskými gesty tohoto velkého excentrika, egocentrika a blagéra. Zvláště pak od pobytu v Americe za druhé světové války – který přinesl malíři velký společenský a finanční úspěch – míst se Dalího geniální tvůrčí potence s provokativní snobistickou exhibicí. Proti Dalímu stojí stále častěji Avidadollars,³⁹ jak svého někdejšího oblíbence přezdíval Breton. Dalího texty jsou vždy poznamenány zvláštní povahou toho, jenž chápe sám sebe „jako člověka lišícího se od společenství smrtelníků“. Přes jejich často i samoučelně provokativní a výstřednický charakter nalezneme alespoň v některých případech nejen autentická svědectví o povaze Dalího tvůrčího procesu, ale i hluboké postřehy o smyslu umění vůbec.

Zdá se mi naprosto pochopitelné, když moji nepřátelé, moji přátelé a vůbec diváci tvrdí, že nerozumějí významu vynořivších se obrazů, jež ztělesňují svými díly. Jak chcete, aby jim rozuměli, když já sám, který je „dělám“, jim také nerozumím. Fakt, že když maluji, sám nerozumím významu svých obrazů, však neznamená, že tyto obrazy nemají žádný



smysl: naopak, jejich smysl je tak hluboký, úplný, souvislý a přitom mimovolný, že uniká prosté analýze přímého logického poznání.

Aby bylo možno mé obrazy srozumitelně vyložit, je nutné podrobit je speciálním analýzám, a to se zvláště vědeckou přísností, s největšími možnými nároky kladenými na objektivitu. Každé vysvětlení se tedy vyrohuje „a posteriori“, když obraz již existuje jako určitý jev.

Všechna moje tížadost se v oblasti malířství soustřeďuje s nejvyhro-

cenějším imperativem, se zuřivou touhou po přesnosti na zhmotnění jevů konkrétní iracionality. Neboť svět představ a konkrétní iracionality je stejně objektivně evidentní, stejného složení, stejně trvajících a stejně přesvědčivě hmotný, poznatelný a sdělitelný jako vnější svět reálných jevů. Důležité je to, co se chce sdělit: konkrétní iracionální téma. Prostředky malířského výrazu slouží tomuto tématu. Nejpoprhanější, vtravý, napodobující iluzionismus, obratné triky klamající oko, diskreditovaný nejpopsnější akademismus mohou sloužit vznešené hierarchii myšlenky, přiblíží-li se nové přesnosti konkrétní iracionality; tou měrou, jak se obraz konkrétní iracionality blíží skutečnosti jevů, výrazové prostředky se přibližují velké realistické malbě – Velázquez a Vermeera van Delft – znamená to vyjadřovat realisticky iracionální myšlenky, sledovat neznámou představivost. Cílem je rukodělně vyrobená barevná fotografická momentka velejemných, výstředních, mimosochařských a mimomalířských, neprozkoumaných, supermalířských, superplastických, klamných, hypernormálních, debilních jevů konkrétní iracionality: jevů, které zatím nejsou vysvětlitelné ani redukovatelné podle systému logického poznání ani racionálního postupu myšlení.

Obrazy konkrétní iracionality jsou tedy obrazy opravdu neznámé. Surrealismus nabízí ve své první periodě specifické metody schopné přibližovat obrazy konkrétní iracionality. Tyto metody, založené výhradně na pasivitě surrealistického tématu, se nyní likvidují, ustupují nové surrealistické metodě systematického výzkumu iracionálna. Čistý psychický automatismus, sny, experimentální výklad snu, surrealistické objekty působící jako symboly, instinktivní ideografismus, hypnagogické podněty atd. se nám dnes zdají „samy o sobě“ jako vývojově neplodné postupy.⁽¹⁾

A dále obrazy získané těmito postupy mají dva vážné nedostatky: 1. přestávají být neznámými obrazy, neboť tím, že zabředají do sféry psychoanalýzy, dají se snadno převést do plynulé a logické řeči, i když je v nich i nadále – zvláště pro široké publikum – stále cosi neinterpretovatelného, autentického a záhadného; 2. jejich v podstatě virtuální a chimérická povaha již neuspokojuje naše přání a naše „principy verifikace“, vyhlášené poprvé Bretonem. Od té doby delirantní obrazy surrealismu beznadějně tíhnou k možnosti svého hmatatelného uskutečnění, ke své objektivní a fyzické existenci v realitě. Jedině ti, kteří to nevědí, se mohou ještě pohybovat v hrubé dvojsmyslnosti „poetického úniku“ a chtít, abychom věřili v mystiku fantastična a fanatiku zázračna. Já osobně jsem přesvědčen, že z hlediska experimentu je skončena epocha nedosažitelných zmrzačení, neuskutečnitelných krvelačných osmóz, rezervovaných vlajících vnitřností, skal- vlasů, katastrofických zmateností, ačkoliv to vše může mít pravděpodobně své pokračování ve zvláštní iko-

nografii surrealistického malířství v širším slova smyslu. Nové delirantní obrazy konkrétní iracionality tíhnou k „možnosti“ svého fyzického a reálného uskutečnění; překračují doménu fantazmat a „virtuálních“ reprezentací podrobitelných psychoanalýze.

Mají evoluční a produktivní charakter, příznačný svou systematickostí. Simulační pokusy Eluardovy a Bretonovy, nedávné Bretonovy básně-objekty, poslední obrazy Reného Magritta, „metoda“ posledních Picasových plastik, teoretická a malířská aktivita Salvadora Dalího atd. prokazují tuto potřebu konkrétní materializace v realitě, tuto morální a systematickou vlastnost, toužící po uplatnění delirantního neznáma našich racionálních zkušeností v objektivní rovině reality. Proti onirickým vzpomínkám a neuskutečnitelným virtuálním obrazům čistě recepčních stavů, „v nichž postačí pouze vyprávět“, stojí fyzická fakta „objektivní“ iracionality, jimiž je již možno se skutečně zraňovat. Bylo to roku 1929, kdy Salvador Dalí obrátil svou pozornost k vnitřním mechanismům paranoických fenoménů a uvědomil si možnost experimentální metody, založené na náhlé moci systematických asociací příznačných jen pro paranoii. Tato metoda se musí stát delirantní a kritickou syntézou, pojmenovanou jako „paranoicko-kritická aktivita“. Paranoia: delirium interpretačních asociací, mající systematickou strukturu. Paranoicko-kritická aktivita: spontánní metoda iracionálního vědomí, zakládající se na interpretativně kritických asociacích delirantních projevů. Aktivní a systematické prvky paranoického stavu zaručují evoluční a produktivní charakter, příznačný pro paranoickou aktivitu. Aktivní a systematické prvky nepředpokládají myšlení řízené vůlí ani jakýkoliv jiný intelektuální kompromis, neboť, jak známo, aktivní a systematická struktura paranoického stavu je podmíněna vlastním delirantním fenoménem – všechny delirantní fenomény paranoického charakteru, i okamžité a náhlé, nutně s sebou již nesou systematickou strukturu a mohou být kriticky objektivovány jen „a posteriori“. Kritická aktivita působí jediné jako vývojka asociací obrazů, souvislostí a jemností, subtilních, systematických, závažných a již existujících v okamžiku, kdy se objevuje bezprostřední delirantní moment. A jediné v tomto momentu, v tomto stupni dotknutí reality může se paranoicko-kritická aktivita objektivovat. Paranoicko-kritická aktivita je organizující produkující síla objektivní náhody. Paranoicko-kritická aktivita již nezkoumá surrealistické jevy a obrazy izolovaně, ale naopak ve vzájemné souvislosti systematických a významových vztahů. Proti pasívnímu, nezajímavému kontemplativnímu a estetickému pojmání iracionálních fenoménů vyvstává tak aktivní, systematické organizující zkoumání stejných fenoménů, chápaných jako asociativní dílčí a významové události v autentické doméne naší bezprostřední a praktické životní zkušenosti.

Jde o to, systematicky uspořádat a interpretovat senzační surrealistický experimentální materiál, až dosud rozptýlený a narcisticky strážný. Každodenní surrealistické události: noční poluce, klamná vzpomínka, sen, denní fantazie, konkrétní transformace nočního vjemu světla při zavřených očích ve snový obraz anebo vjemu světla při probouzení v objektivní představy, vrtochy zažívání, dovolávání se nitroděložních pocitů, anamorfická hysterie, úmyslné zadržování moči, neúmyslná nespavost, nahodilá představa vyprovokovaná exkluzivistickým exhibicionismem, nezdařený akt, delirantní obratnost, nutkání ke kýchnutí, řítní stahy, sebemenší chybný výkon, nejnepatrnější pocit nevolnosti, supernormální fyziologický stav, obraz, který přestáváme malovat, obraz, který malujeme, zazvonění telefonu, „rušivá představa“ atd. atd., to vše a tisíc dalších jednorázových nebo následných situací – odhalujících minimum iracionální internacionality, nebo naopak minimum podezřelého jevové nicotnosti – je spojeno mechanismy přesného přístroje paranoicko-kritické aktivity v nezničitelný delirickointerpretativní systém politických problémů, paralytických vizí i více či méně živočišných otázek vystupujících v roli obsedantní představy.

Paranoicko-kritická aktivita výlučným způsobem organizuje a objektivizuje nekonečné a neznámé možnosti systematického sdružování subjektivních a objektivních jevů, které vnímáme jako iracionální popudy výlučně prostřednictvím obsedantní představy. Paranoicko-kritická aktivita odkrývá touto metodou nové a objektivní „významy“ iracionální, umožňuje delirantnímu světu přecházet přímo a hmatatelně do roviny reality.

Paranoické jevy — dobře známé dvojznačné obrazy (přičemž se tato dvojznačnost může prakticky i teoreticky dále vyvíjet v mnohoznačnost) — to vše odvisí od autorovy paranoické schopnosti. Základna asociativních mechanismů a obnovování obsedantních představ umožnily Salvadoru Dalímu zobrazit na jednom z jeho posledních pláten šest simultánních představ, aniž je kterákoliv z nich sebemeně deformována: torzo atleta, hlavu lva, hlavu generála, koně, poprsí pastýřky, hlavu mrtvého. Pro každého diváka je na plátně zobrazeno něco jiného: není třeba podotýkat, že provedení je přísně realistické. Příkladem paranoicko-kritické aktivity je příští kniha Salvadora Dalího Tragický mýtus Milletova Klekání, v níž se metoda, kterou nazýváme paranoicko-kritickou aktivitou, zaměřuje na delirantní skutečnost danou obsedantním charakterem Milletova Klekání.

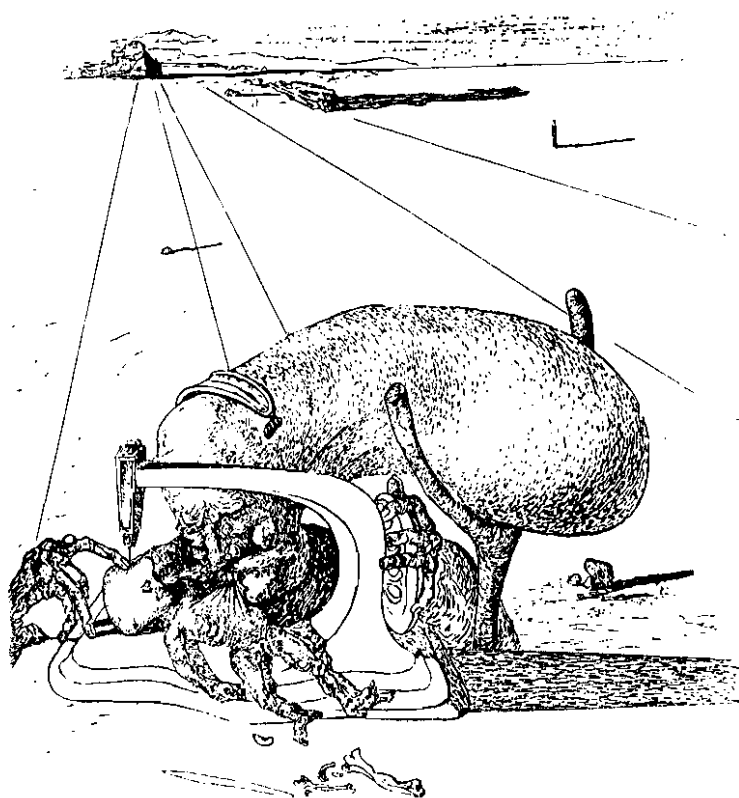
Dějiny umění je tedy nutno přebudovat podle metody „paranoicko-kritické aktivity“; podle této metody obrazy zdánlivě tak odlišné jako Gioconda, Milletovo Klekání a Watteauův Odjezd na Kythéru představují přesně též námět a vypovídají o přesně téže věci.⁽¹⁾

Metoda, jak pozorovat průběh Narcisovy metamorfózy představované tímto obrazem

Díváme-li se po určitou dobu s lehkým odstupem a s jistou „roztržitou soustředěností“ na hypnoticky nehybnou Narcisovu postavu, začne postupně mizet, až se stane naprosto neviditelnou. Mytická metamorfóza se odehrává přesně v tomto okamžiku, protože obraz Narcise je náhle přeměněn v obraz ruky, která se vynořuje ze svého vlastního reflexu. Tato ruka drží v konečcích prstů vejce, hlízu, z níž se rodí nový Narcis- květ. Vedle je možno vidět vápencovou plastiku ruky, ruky zkamenělé ve vodě, držící rozkvetlý květ.

První báseň a první obraz vytvořený úplnou integrální aplikací paranoicko-kritické metody

Poprvé surrealistický obraz a surrealistická báseň připouštějí objektiv-



ní souvislou interpretaci iracionálně rozvinutého námětu. Paranoicko-kritická metoda počíná konstituovat nezničitelné seskupení „přesných“ detailů, které Stendhal vyžadoval pro popis architektury Svatého Petra v Římě, a to ve sféře nanejvýš paralyzující surrealistické pojetí.⁽²⁾

Lyriismus poetických obrazů je jen tehdy filozoficky opravdu důležitý, dosáhne-li ve své aktivitě obdobné přesnosti jako matematikové při své práci.

Básník má prokázat, co říká, ať je to před kýmkoliv.⁽²⁾

Člověk se vrací k rostlinnému
těžkým spánkem své únavy
a bohové
průzračnou hypnózou svých vášní.
Narcisi, jsi tak nehybný,
že se zdá, jako bys spal.
Kdyby to byl Herkules vráscitý a hnědý,
řeklo by se: spí jako kmen
v podobě
herkulovského ořechu
Ale ty, Narcisi,
utvořený z navoněného bázlivého rozpuku průhledného jinošství,
spíš jako květ vody

Hle velké tajemství se blíží,
dochází k velké proměně
Narcis ve své nehybnosti
pohlčený svým reflexem
s pomalostí zažívání masožravých rostlin
se stává neviditelným

Nezbývá z něho
než halucinující ovál bělosti jeho hlavy,
hlavy znovu něžnější
hlavy motýlí kukly s tajnou biologickou myšlenkou
hlavy držené na konečcích prstů vody
na konečcích prstů
ruky nesmyslné,
ruky strašlivé,
ruky koprofagické,
ruky smrtelné
nořící se ze svého vlastního reflexu

Když tato hlava pukne
Když tato hlava praskne
Když tato hlava vybuchne
bude to květ
nový Narcis
Gala –
můj narcis.⁽²⁾

1) Salvador Dalí: *La conquête de l'Irrationel*, Paris 1935

2) Salvador Dalí: *Métamorphose de Narcis*, Paris 1937

Joan Miró
(1893–1983)

Miróova malba se nejčastěji uvádí jako příklad takzvaného absolutního surrealismu, vyjadřujícího se znakovými symboly respektujícími svébytné zákonitosti obrazové plochy. Naproti tomu lze však říci, že surrealistické hnutí se Miróa vždy dovolávalo, ale přitom nebylo skutečnou inspirativní pružinou jeho díla. Umění tohoto malíře, jenž s Picassem a Dalím patří k největším Španělům moderní malby, se počíná vyhraňovat na konci první světové války. Ostrý pocit věcí, vystupňovaný zvláště v graficky vypracizovaných detailech a jakoby z plechu vytepaných objemech, kubizující dynamika ploch a fragmentů tvaru určují základní rysy tehdejších Miróových krajin, zátiší a figur. Pozvolna se tak ustaluje magický svět, v němž ostrost vidění sousedí s halucinací; podtextem se stává ironická perzifláž, humor poetizované absurdity. Obrazové motivy se stále více a více osamostatňují a zároveň vyostřují svoji existenci: hlcemýždě mezi kopečky hlíny a stěbly trávy, stejně jako pták mezi lístky stromu, souček ve stromové kůře, kamínky na cestě, slepice vedle kropící konve. A pak se všechny tyto fenomény světa živého i neživého začínají jakoby nadouvat, kypět, protahovat i smršťovat, rozkládat, dělit, prolínat a srústat. Takto vzniklé bytosti – a věci jsou tu bytostmi – vytvářejí obrazové formy, žijící svým vlastním životem. To je rozhodující moment proměny. Pak plochy bytosti, čáry bytosti, skvrny bytostí, body bytostí přestávají plnit obrazy v dosavadním halucinatorním víření, mění se v elementární hieroglyfy, odkudsi z hlubin vědomí vyvstálé přízraky, nejprimárnější symboly, v jejichž znamení probíhá lidský život: žena, muž, dítě, láska, smrt, zvíře, hvězdy, slunce, měsíc, Země. Výrazovost těchto symbolů má sílu dětské kresby a prehistorické malby zároveň; jejich úděsnost, mající někde velmi blízko k surrealismu, mírní vždy osobní

humor a ironie jako rezidua dadaistického výsměchu logice světa, tak snadno porušitelné. Miró nikdy neusiloval o splnutí s dobovými programy, jeho umění je absolutně upřímné vyznání jeho pocitu světa. Je naplněno úžasným pochopením a zároveň schopností monumentalizace nejelementárnějších emocí lidského života i nesmírným obdivem k podnětnosti reality; je to umění často velmi veselé svými jasnými pestrými barvami i hravou fantastičností ploch a linií. Miró, zdánlivě bloudící kdesi v labyrintech podvědomí, stojí ve skutečnosti na pevné zemi, je hluboce spjat s tradicemi své vlasti, především s fantastikou španělského lidového uměleckého projevu. A je také politicky myslícím umělcem; velmi dobře například věděl, na čí straně má stát jeho umění v osudných letech španělské země před druhou světovou válkou.

Nedělám rozdíl mezi malířstvím a poezií. Mám někdy chuť psát na svá plátna verše a naopak. Nepostupovali snad stejně velkolepí myslitelé, Čiňané?⁽¹⁾

Maloval jsem tehdy Hlavu španělské tanečnice, která patří Picassovi, Stůl s rukavicí aj. Prožíval jsem velmi zlé časy; okenní tabulky mého ateliéru byly rozbíté, kamna, která mne stála na Bleším trhu 45 franků, nefungovala. Sám jsem si obstarával domácnost. Protože jsem byl velmi chudý, mohl jsem si dovojit obědvat jen jednou týdně: ostatní dny jsem se spokojil suchými fíky a žvýkal jsem žvýkací gumu.

Ke Karnevalu harlekýna jsem tehdy dělal mnoho kreseb, v nichž jsem vyjádřil své halucinace vyprovokované hladem. Vracel jsem se večer domů bez večeře a zaznamenával jsem si své dojmy na papír. Navštěvoval jsem hodně básníky, neboť jsem byl přesvědčen, že je třeba překonat „čisté výtvarné zřetele“, abychom dospěli k poezii.⁽²⁾

Miró: Pro mne slovo svoboda má smysl a budu je bránit za každou cenu.

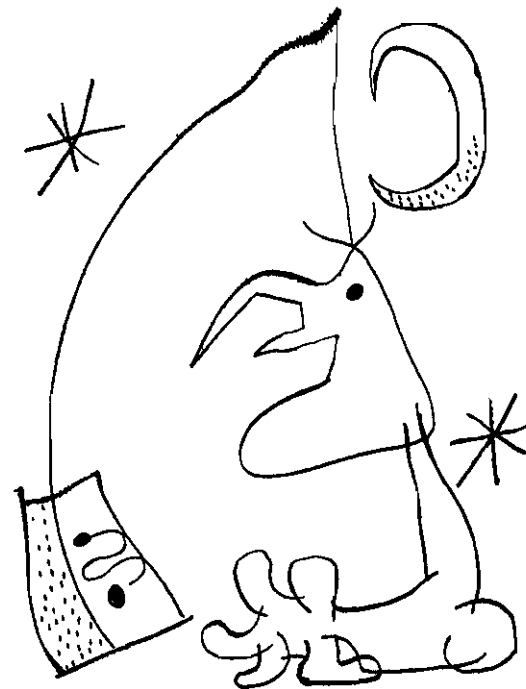
G. D.: Tragická pozice umělce, není-liž pravda? Kde? S kým? Proč?

Miró: Rozhodně ne v dobře vytopené hospodě. Ani s nezodpovědnými intelektuály. Ne ve službách jejich absurdních teorií. Nechte je, ať naprázdno přežívají svou „abstrakci“ z nedostatku živých sil, z nedostatku smyslu pro rytmus skutečnosti a lidskost. Slyšel jste někdy o větší hlouposti, než je skupina Abstraction-Création? A oni mne zvou do svého pustého domu, jako by znamení, jež malují na svá plátna, znamení konkretizující mého ducha, nebyla hluboce proniknuta realitou, nebyla

součástí reality. Jak ostatně vidíte, kladu ve svých obrazech stále větší důraz na hmotu. Bohatá a mocná hmota se mi zdá nezbytná, máme-li zaútočit neočekávaně na diváka a dojmout jej dřív, než zasáhne jeho úvaha. Tak se může výtvarná poezie projevit nejčistším způsobem.⁽¹⁾

Podstatné je obnažit duši. Malířství nebo poezie se dělají stejně jako láska. Jako výměna krve, bez jakékoliv opatrnosti, absolutně bez spoléhání na cizí pomoc. I ti, které Picasso neokouzluje, uvědomují si znepokojující výraznost jeho díla. Jeho slabosti, zranitelná místa ještě zdůrazňují projev jeho osobnosti, která je ostatně příliš blízká, abychom o ní mohli diskutovat.⁽¹⁾

Je třeba si uchovat dosti čistoty, abychom byli schopni dojetí. Ztratili-li kontakt s lidem, jste ztraceni.⁽¹⁾



Ve velkých epochách individuum a společnost postupovali jednotně. Co však můžeme dělat dnes? Spokojuji se zaznamenáváním představ a vjemů s největší možnou přesností, bez veškeré postranní myšlenky. To, co se mi říká o mých výtvorech, mne absolutně nezajímá. Tvůrčí proces probíhá bez mého vědomí. Řídí se událostmi, které se přede mnou rozvíjejí, uvědomuji si vše až dodatečně – to mne nutí činit právě to, co činím.

Ostatně není třeba přikládat přílišnou důležitost našim dílům. Čím méně usilujeme o krásné dílo, tím spíše se nám podaří: chci říci, tím více máme naději na poctivý výsledek. Obraz koneckonců roste z přebytku emocí a vjemů. Není to nic jiného než produkt vyprázdnění, které se nikdy neopakuje.⁽²⁾

Okolní svět, soudobé události samozřejmě ovlivňují malíře. Jestliže hra linií a barev neobsahuje tvůrčovo drama, může pouze bavit měšťáky. Formy, které vytváří jedinec žijící ve společnosti, mají odhalovat hnutí duše toužící uniknout z reality, jejíž charakter je dnes mimořádně ohavný, přibližovat se nové realitě a konečně nabízet ostatním lidem možnost povznesení. Abychom objevili obyvatelný svět, kolik zahňavajících odpadků je třeba vynést!

Nepokoušíme-li se odkrývat tajemnou podstatu a magický smysl věci, množíme pouze zhovadilosti, které se dnes lidem nabízejí v tak velkém počtu.

Strašlivá tragédie, již prožíváme, může vyburcovat některé izolované duchy a vystupňovat jejich sílu. Jestliže zpátečnické síly, známé pod jménem fašismus, však ještě postoupí a zvýší svoji krutost, je konec s veškerou lidskou důstojností.

Na druhé straně však revoluce, která si vytkne za cíl jen zlepšení hmotných požitků, povede ke stejným chybám, k nimž nás dovedla buržoazie. Slibovat masám jen uspokojení materiálních potřeb znamená zničit naši poslední naději, naše poslední vyhlídky na záchranu.

Už neexistuje věž ze slonoviny. Únik není již možný. Podstatné v díle nespočívá v tom, co tam chce objevit mnoho intelektuálů, ale v tom, co dílo při svém vzniku ztělesnilo z živých faktů a lidské pravdy; výtvarné objevy nemají význam samy o sobě. Nesměšujeme však angažovanost, nabízenou umělci profesionálními politiky a ostatními specialisty v agitaci, s tím, co nutí umělce účastnit se společenských převratů, co jej a jeho dílo spojuje s tělem a srdcem budoucího a co vyvolává nutnost tvořit z nebytostnější touhy po svobodě.⁽³⁾

R. B.: Kdy jste začal vytvářet keramiku?

Miró: Již v roce 1922 v Montroigu u Tarragony inspirovaly mne pří-

rodní prvky k plastikám, které, odlity po několika letech do sádry, staly se východiskem pro moji keramiku. Mohutná krajina byla stále hlavním zdrojem mé výtvarné a poetické představivosti.

R. B.: Popsal byste laskavě krajinu a ateliér v Gallifé u Barcelony, kde jste vytvářel své keramiky?

Miró: Je to mohutná skalnatá krajina: tvary hor připomínají ty z Montserratu, které mne navždy zaujaly; hory u Montroigu mají stejnou ostře rudou barvu. Dříve než jsem začal pracovat na keramikách, pokoušel jsem se pomalovávat přímo ty obrovské skály; chtěl jsem se úplně důvěrně sít s prvky krajiny tím, že jsem na ně vtiskoval svá znamení.

R. B.: Zrcadlí motivy vaší keramiky a její materiál krajinu, kde vznikla (skály, hory, flóra)?

Miró: Ano, docela určitě. Pokoušel jsem se ji umisťovat přímo do krajiny. Splývala s krajinou a vytvářela s ní jediný celek. Současně jsme umístili jako protikladný pokus mezi skály realistickou malbu: to byla bezútešná fraška.

R. B.: Patří katalánské lidové umění k pramenům vaší inspirace?

Miró: Ano, katalánské lidové umění a lidové umění vůbec. Kořeny člověka živí se ze stejných pramenů na celé této planetě.⁽⁴⁾

D. Ch.: Schematizace a stylizace skutečnosti, trochu připomínající purismus, vás vedly k vytvoření nového prostoru. Myslíte, že také zdůrazňovaly vaši zálibu v zázračném, v onom zázračném, jež vychází přímo ze skutečnosti?

Miró: Určitě. Ostatně krátce potom přichází v mé tvorbě období, jež nazývá Dupin v knize, kterou mi věnoval, obdobím „zjevení“.

D. Ch.: Co tím myslíte?

Miró: Že se teď v mém výrazu objevují prvky imaginární malby. Maluji, aniž co předem rozmýšlím, jako by mi diktoval sen. Spojuji realitu a tajemství v osvobozeném prostoru s velmi lehkým klimatem, za něž vděčím dada. Inspiruji se hrou, hračkami, automaty. Později mi prohloubení zázračného vnuku pojem fantastického. Pak už jsem se nenechal ovládat snem, ale realizoval jsem ho v malbě.

D. Ch.: Před výrazem ryziho, výtvarně ryziho snu jste měl zkrátka dojem, že snění, z něhož jste předtím čerpal, zůstávalo jakoby na povrchu věci.

Miró: Ano. Utíkal jsem se k absolutní přírodě. Chtěl jsem, aby se zdálo, že se skvrny otevírají, jako by ožily kouzlem prázdného prostoru. Velmi mě zajímal prázdný prostor, to dokonalé prázdno. Snažil jsem se evokovat je podklady malovanými volně řídkou barvou, a grafismus, jímž jsem je protkával, byl známkou mého snového zásahu.⁽⁵⁾

Zastavujeme se teď před „Postavou házející kámen na ptáka“.

Miró: Vidíte, tohle plátno je typické pro to, co jsem říkal.

D. Ch.: A skutečně ve mně vyvolává velmi zvláštní dojem něčeho nepřítomného, je v něm jakoby chvění nějakého jiného, neviditelného světa. Ale protože teď máme před sebou obrazy, které vycházejí ze surrealismu, řekněte mi něco o tomto hnutí a o tom, jaký jste měl k němu vztah. Stručný slovník surrealismu vás uvádí jako surrealistického malíře od roku 1922.

Miró: Většinu svých přátel surrealistů – Massona, Leirise, Artauda a některé další – jsem poznal skutečně v roce 1922. Ale teprve o dva roky později jsem se sešel s Bretonem, Eluardem a Aragonem a sprátil jsem se s celou skupinou. Přesto jsem však nesdílel jejich názory do všech důsledků. V zásadě jsem souhlasil, ale zůstal jsem malířem, výlučně malířem.

D. Ch.: Často se zdůrazňuje symbolika nohy ve vašem díle.

Miró: Ano, nohu jsem maloval ve všech obdobích a na různých obrazech více či méně realistickou, nadměrně zvětšenou nebo deformovanou. Vždycky mě ohromně zajímala, její tvar, její funkce. Copak nás právě noha nespojuje se zemí? . . . A abych pokračoval, v těch letech jsem si přál, aby se má malba, zbavena přitažlivosti zemské, rozvíjela mezi hvězdami. Do snovosti se mísil erotismus a k tvarovým prvkům se přidala tečkovaná linie. Dělal jsem také obrazy-básně s vepsanými texty. Moje poslední věci ze snového období jsou malovány na bílém podkladě. Jejich čistší grafismus připomíná některým kritikům kresbu na freskách.

D. Ch.: A potom? Následovalo myslím přechodné období s návratem k rovnováze mezi imaginárním a reálným.

Miró: Správně. K té reakci došlo ve Španělsku, v Montroigu. Namaloval jsem tenkrát sérii „imaginárních krajín“, na nichž vpadla do fantastického příroda. V roce 1928 jsme se patrně navzájem ovlivňovali s Arpem. Proč ne? Bydlili jsme spolu na Montmartru, v ulici Tourlaque. A na holandských interiérech, které jsem maloval v témže roce, je patrný ještě jeden vliv – vliv holandských mistrů: Jana Steena, Vermeera a dalších. Ale z těch pláten tu není ani jedno. Naopak, jsou tu zastoupeny mé „imaginární portréty“. Tady je „Portrét dámy z roku 1920“ a „Španělská královna Luisa“. V zápase popisných a abstraktních forem, jejichž výsledkem je významová dvojakost, jsem usilovně hledal formu.⁽⁵⁾

Stojíme nyní před vitrínou, v níž jsou rozestaveny bronzky a drobné keramiky.

Miró: Ve třech dimenzích jsem začal pracovat někdy v třicátých le-

tech, ale nebyly to ani plastiky, ani objekty, spíše jakési konstrukce. Ať tak či onak, krize byla zažehnána. Ale po určitou dobu – až do roku 1934 – mi z ní zůstala záliba v umění zbaveném všeho imaginativního kouzla a všech barevných efektů.

D. Ch.: To nazývá u vás Dupin obdobím výtvarného soustředění?

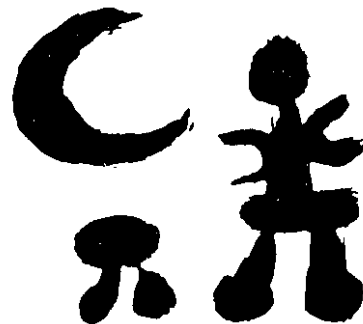
Miró: Ano. Charakterizuje je strohá barevnost a nepřetržitý proces organické deformace, jímž postupně procházejí tvarové prvky. Je tu několik pláten vytvořených v tomto duchu. Podívejte se: komplex prostor–forma se uplatňuje v podkladech, které jsem chtěl mít zároveň lehké i výrazné; pokud jde o znak, snažil jsem se mu uchovat jeho schopnost sugesce, kterou jsem považoval za skutečně elementární projev nové výtvarné řeči.

D. Ch.: Zkrátka, znak–otec nahrazuje dřívější formu–matku, stejně jako komplex prostor–forma nastupuje na místo pokusů s texturami a strukturami antimalby.

Miró: Dejme tomu. Jisté je, že formy se v prostoru mění a vzájemně se ovlivňují a přizpůsobují, dokud nedojde k naprosté dynamické rovnováze.

D. Ch.: A přece ty obrazy, na něž se právě díváme, „Malba na masonitu“ pod číslem 61 a „Malba na masonitu“ pod číslem 66, jako by měly nadto ještě jednu zvláštnost: jakousi surovost a hrubost, které neodpovídají obvyklým vlastnostem vašeho umění, poezii, erotismu, humoru a určitému velmi lehkému nádechu čehosi dětského.

Miró: Poněvadž vznikly později. V roce 1936. Ohlašují a zahajují pochmurná, krutá léta, která bude svět prožívat. Jsou malovány na masonitu. Říkám jim „divoké malby“. Představa smrti mě nutila dělat obrazy, které mě zároveň přitahovaly i odpuzovaly. Znovu se mi stal nezbytným detail, stejně jako perspektiva a modelace. Bylo to v době,



kdy jsem uprchl ze své země před občanskou válkou a vrátil se do Francie. Ale dlouho jsem si nezoufal. Příliš miluji život. Pochopil jsem, že realismus, určitý druh realismu, je skvělým prostředkem k tomu, jak překonat beznaděj, zatímco znásilněná forma vás dovádí k mrzačení, k znetvořování. A tak jsem začal znovu kreslit. Přemýšlel jsem o nevyčerpatelných asociativních možnostech znaku a došel jsem k přesvědčení, že ho lze považovat za zvláštní faktor hybnosti; jako takový jsem ho pak rozvíjel.

D. Ch.: Z doby o něco pozdější pochází myslím série kvašů, které jste dal souhrnný název „Konstelace“. Podle těchto kvašů jste vytvořil lepty a litografie, soustředěné v albu, k němuž napsal předmluvu André Breton . . .

Miró: Maloval jsem je od roku 1940 do roku 1941 ve Varengville a potom ve Španělsku. Za války byly mým útočištěm.⁽⁵⁾

Prohlížíme si obrazy „Jitřní hvězda“ a „K duze“, datované 1940 až 1941 ve Varengville a v Palmě.

D. Ch.: Nezdá se vám, že patří tato díla k protinožcům detailismu? Vidím v nich sílu a oproštěnou monumentálnost, k nimž se druzí sugestivní osvětlení, působící dojmem podivuhodně nočního prostoru.

Miró: Snad, ale přesto se mi zdají vnitřně plná detailů. Myslím, že tyto obrazy jsou především výrazem úsilí, které jsem vynaložil, abych překonal své „divoké malby“. Každý si u nich všiml, jak jsou navzájem úzce spjaty, tvoří cyklus, takový docela uzavřený ostrůvek uprostřed celého mého díla. Breton také upozornil na to, jak se tím uplatňuje akcentované světlo v průřezech na sebe navrstvených forem.

D. Ch.: Ano. A paleta, redukováná na několik čistých tónů, ještě zdůrazňuje nádhernou řemeslnou preciznost těchto kvašů. Pokud jde o prolínání forem, které – kladeny jedna na druhou – dávají v místě, kde se stýkají, jakousi barevnou emulzi, naprosto nezávislou na barvě příslušných forem, myslím, že není třeba vidět v tom specifický výtvarný prvek Konstelací.

Miró: Ano, ale snad jsem udělal z tohoto výrazového prostředku v Konstelacích systém, dovedl jsem jej dále. Celou sérii jsem skončil v roce 1942. Pak jsem začal studovat pohyb a zkušel jsem surové techniky: skvrny hrubým štětcem, otisky prstů, vyškabávání, roztírání atd. Souběžně s tím se vyhraňovalo mé tvarosloví: kruhy, hvězdy, lomené linie, spirály atd.

D. Ch.: Před sebou máme „Býčí zápasy“ z roku 1945.

Miró: Vidíte, toho roku jsem maloval na světlém podkladě, na kterém se snoubí hybné a nehybné formy. Ústřední motiv oživuje dynamika znaků, podřízená celkovému rytmu kompozice . . .

Později jsem spojoval to, čemu obvykle říkám spontánní malba, s propracovanou malbou. K určitému sebeuvědomění mi velmi pomohl New York, kam jsem jel v roce 1947. Bylo nutno přizpůsobit se modernosti. To mi ovšem nebylo nijak zatěžko. Studoval jsem kontrapunkt, který vznikal spojením surových a spontánních prvků, pozůstatků mých „divokých maleb“, s precizně kreslenými a kolorovanými formami. Plátina, která jsem maloval v letech 1950 a 1951, byla buď promyšlená, a práce v nich převažovala nad gestem, anebo impulsivní, provedená velmi narychlo.

D. Ch.: Nezdá se vám, že v těch prvních syžet ustupuje tou měrou, jak roste propracovanost, až se stává nakonec jen záminkou, zatímco v těch druhých je odolnější?

Miró: Ano, a znaky v nich také dávají nový řád kompozici, která by bez nich zůstala rozrušená, jako je tomu často například u základních ploch.⁽⁵⁾

Došli jsme k několika vitrínám s keramikou.

D. Ch.: Kdy jste se začal zajímat o keramiku?

Miró: Ach, to už je dávno. V roce 1944, s Artigasem. Od té doby jsme nikdy nepřestali spolupracovat. U keramiky se mi líbí, že jsme nuceni překonávat stále nové technické obtíže. A pak také nepředvídanost, překvapení. Pracovat na keramice je pro mne tak trochu jako alchymie. Zdá se mi živější než bronz. Monumentální plastika, kterou tu vidíte, byla koncipována v téhle velikosti. Není to zvětšenina. Ostatně každá plastika, je-li opravdu dobrá, musí působit mohutně v plenéru. Já je také nechávám venku. Slunce, vítr, déšť a prach jim dají bohatost.

D. Ch.: Z čeho čerpáte inspiraci, z imaginace, anebo z forem přírody?

Miró: Z obojího. Podívejte se, tyto formy jsou vymyšlené, ale tamty jsem vytěžil přímo ze skutečnosti. Jsou to oblázky a tykve.⁽⁵⁾

- 1) *Où allez-vous Miró? (Conversation avec Georges Du-thuit), Cahiers d'Art 1931*
- 2) *Joan Miró: Je rêve d'un grand atelier, XX^e Siècle 1938*
- 3) *Enquête, Cahiers d'Art 1939*
- 4) *Joan Miró: Über Keramik, Kunst und Landschaft (Gespräch mit Rosamund Bernier), Kunstwerk 1958*
- 5) *Miró (Conversation avec Denis Chevalier), Aujourd'hui 1963*