

## Picasso na Titaniku

V roce 1997 dokončil americký režisér James Cameron film *Titanic*.<sup>1</sup> Fiktivní romance a příběh řady cestujících během dramatického potopení tehdy největšího zaoceánského parníku na světě, *RMS Titanic*, 15. dubna 1912 po nárazu na ledovec v chladných vodách Atlantiku, se stala předlohou do té doby nejdražšího filmu. Té chladné noci zahynulo kolem 1 500 cestujících a členů posádky.

V Cameronově filmu se objevily herecké hvězdy jako Leonardo DiCaprio, hrající Jacka Dawsona, Kate Winsletová jako Rose DeWitt Bukaterová či Billy Zane jako její snoubenec Rose Cal Hockley. Jack a Rose zastupují naprosto odlišné sociální třídy: Rose, která si do New Yorku veze obrazy slavných i méně slavných malířů (Monet, Degas, Picasso) [1], nejvyšší bohatou vrstvu, zatímco Jack je chudý chlapec s jistým výtvarným talentem, který doufá, že se v zemi neomezených možnos-

tí prosadí. Sociální rozdělení obou protagonistů spojí během plavby láska, která ovšem nedosáhne naplnění kvůli osudové katastrofě.

Jedním z hlavních témat filmu je ztroskotání. Cameronova inspirace pro film bývá spojována s jeho fascinací vraky lodí, ale také s tématem zániku civilizace. Námět nukleárního holocaustu byl zásadní i ve dvou verzích jeho *Terminátora*, které natočil před *Titanikem*. Titanik je symbolickým potopením moderní civilizace, která produkuje úžasné, „nepotopitelné“ zámořské parníky, kde jsou kavárny jako v Paříži [2], ale produkuje také malíře, jako je Monet, Degas, Cézanne a Picasso. Je to sofistikovaná civilizace, která na zámořském parníku vytvoří iluzi pařížských kaváren – svět je již polapen schopností cestování a přesunu, a ať jste kdekoli na moři, můžete být právě v pařížské kavárně -, ale také umožňuje v tělocvičně [3], dnes by se řeklo posilovně či fitnesscentru, zámožným cestujícím pracovat na své fyzické kondici. Tyto vymoženosti s vámi mohou cestovat kolem světa, chcete-li, ale pod jednou podmínkou. A sice, že loď, tento zázrak moderní techniky, se nepotopí. Což se v případě Titaniku, jak víme, nestane. A tak jde jak moderní svět, vybudovaný na lodi (loď je světem v malém), tak i Manet, Degas, Cézanne a Picasso ke dnu.

Již ve filmu *Propast / The Abyss* byl Cameron zaujat záhadným podvodním světem. Jeho záliba v tajemství podmořské říše jej vedla k expedicím za vrakem nejen

Titaniku, ale také bitevní lodi *Bismarck*. Expedice, které sledují stále totéž: nalézt ruiny či fragmenty modernity, milosrdně zakryté masami vody kdesi hluboko v oceánu. Je lhostejné, sledujeme-li zániklou starověkou civilizaci nebo trosky ohromného transatlantického parníku, který je zhmotněním civilizace 20. století. Zánik modernity, cesta do podvodní říše smrti, to je téma Titaniku. V roce 1995 Cameron zachytil skutečný vrak Titaniku na dně moře. Záběry z tohoto hledání zařadil také do svého stejnojmenného filmu, stejně jako scény na lodi *Akademik Mstislav Keldyš*, kterou používal jako základnu při studiu vraku zámořského parníku. Ne nadarmo bývá Cameronovo jméno vyslovováno také jako jméno výborného podvodního filmáře a experta na expedice k lodním vrakům. A ne bezdůvodně bývá zdůrazňována osobnost režiséra, v níž se svátí vědec s umělcem, výborný kreslíř s technicky a vědecky zaměřeným člověkem, který dokáže navrhovat filmové kamery a dokonce spolupracovat s NASA a s *National Geographic*.<sup>2</sup> Není od věci zde zmínit, že Cameron má ambice dostat se na dno nejhlubšího místa planety, do místa nazvaného Challenger Deep, hlubokého 10 994 metrů. Pracuje na vývoji vlastní soukromé ponorky, která by to dokázala. Havajští vědci zjistili v roce 2003, při mapování mořského dna sonarem, že je pravděpodobně o 200 km dále místo ještě hlubší než Challenger Deep.<sup>3</sup> Spekulace, že to může být dokonce otvor, kte-

rý vede dál do nitra země, je cosi, co odpovídá fantazii Julese Verna. Takový otvor či trhlina v zemi může být něco víc než geologický fakt či objev, jakkoliv nepravděpodobný: je především metaforou radikální objevitelské vůle a pochopitelně extrémního dobrodružství, ale také záhady samotné planety Země. Trhlina, otvor, průrva, příkop, místa extrémních hloubek a neprozkoumaného podvodního terénu a podmořského života, jsou prostory podobně extrémní, jako byla Picassova tvorba v roce 1907, (*Avignonské slečny*), 1910 (*Portrét Ambroise Vollarda*) [5] a 1912 (vytvoření první prostorové lepenkové konstrukce a první koláže). Cesta do hlubin je ovšem v případě Titaniku cestou do minulosti,<sup>4</sup> ale také cestou k hraničním (radikálním) možnostem lidské kreativity, ať už technické, nebo umělecké.

Proč Cameronovo tĕhnutí k objevům neobjeveného zdůrazňujeme? Souvisí totiž s tím, co všechno potopil ve svém plovoucím chrámu modernity. Kromě oněch zhruba 1500 pasažérů také pět obrazů. Po nalodění Rose ji můžeme ve filmu sledovat, jak si prohlíží malby, které si vzala s sebou, případně se mihnou v záběru. Dvě nejdůležitější jsou od jistého Pabla Picassa. Snoubenec Rose Cal (Billy Zane) tvrdí, že tento umělec nikdy nebude nic znamenat. Dále Rose převáží na palubě Titaniku Monetovy *Lekniny* z roku 1905, Degasovy tanečnice a Cézannovo zátiší.<sup>5</sup>

Obrazy, které Rose převáží z Evropy do Ameriky, tam ve skutečnosti pochopitelně nebyly. *Titanic* pracuje s konceptem, který americký historik Robert Rosenstone nazval „falešná historičnost“. Mýtus fakticity souvisí s omylem, že mimesis je vše. Film *Titanic* nastoluje takové falešné představy.<sup>6</sup> To jen na okraj dotazů řady diváků na speciálních blozích či webovských stránkách, věnovaných filmu. Jeden z obrazů, ukázaný ve filmu, jsou Picassovy *Avignonské slečny*, respektive varianta tohoto obrazu, druhým je *Portrét Ambroise Vollarda* z roku 1911, respektive jeho variace. Ve všech případech jde o obrazy speciálně vytvořené pro film. Některé jsou repliky pro účel filmu, jiné jsou velmi podobné originálům, například právě zmíněným *Avignonským slečnám* (1907) z MOMA v New Yorku, ale nejsou s nimi zcela identické.

„Logika“ zařazení obrazů ze sbírky Rose do filmu a především na palubu Cameronova Titaniku může být vykládána různě. Rose si zvláště zálibně prohlíží Degasovy radostné baletky, které jsou v kajutě většinou snímané tehdy, kdy se Rose hádá se svým snoubencem nebo matkou. Mohou tak být jakýmsi zrcadlem touhy po stavu, po němž Rose právě kvůli uvedeným hádkám touží: harmonii, radosti, vyrovnanosti. Monetovy *Lekniny* jsou nejspíše použity mnohem sofistikovaněji. Pro staré Egyptany byly modré a bílé lekníny symboly, spojenými se smrtí a posmrtným životem (modré kvetou

během dne, bílé v noci), takže obraz *Lekniny* mohl být vizuální předzvěstí situace, do níž se dostane Titanik v noci ze 14. na 15. dubna 1912.

Rose ovšem také obdivuje Picassovy akty, poněvadž Picasso má odvalu dělat nové věci. Picassovy *Avignonské slečny* jsou totálně „novou věcí“, podobnou oné monstrózní technické vymoženosti, jakou byl sám Titanik, který se měl stát chloubou moderní transatlantické námořní dopravy. Richard Read si v chytré, byť místy mechanicky psychoanalyticky zaměřené studii všiml jedné, nikoliv nepodstatné věci, která musí uhodit do očí každého, kdo si všimne zmíněných obrazů. Co mají co dělat na palubě obrazy Picassa? Picasso je malířem, který si ve filmové verzi *Titaniku* udržuje schopnost šokovat. Read je přesvědčen, že se objevuje na Titaniku právě proto, že v jeho tvorbě je zahrnuta vůle k šokování, založená výrazně na sexuálních předpokladech (Picasso jako *macho*, vlnný „býk“ a dobyvatel/znásilňovatel ženského těla). Takto je charakterizován Johnem Richardsonem v jeho biografii Pabla Picassa,<sup>7</sup> vydané před dokončením *Titaniku*. Read je přesvědčen, že Cameron právě z této knihy čerpal při svých picassovských aluzích.<sup>8</sup> Ve scéně potápění lodi jsou viditelné Monetovy *Lekniny* a Degassovy tanečnice jako plovoucí bankovky, jako mihotající se a rozpadající se artefakty, jejichž efekty rotujícího zrcadla lze přirovnat k účinku kubismu. Picassovy obrazy zmizely docela, jejich zánik v chladné slané vodě divák

nevidí. Podle Reada scéna plovoucího Moneta a Degase v potápěcím se Titaniku tematizuje dějiny moderního malířství jako krizi. Picassovy *Avignonské slečny* sice zmizely, v samotném filmu se však objevují ve formě napětí mezi Erótem a Thanatem, které je v jádru příběhu zániku Titaniku.<sup>9</sup> Rose se v dialogu s konstruktérem lodi výsměšně ptá, zda jeho mužský zájem o velikost znamená, že četl Freuda, a on odpovídá, „*Je Freud cestujícím?*“ Tento dialog směřuje ke konstrukci Titaniku nejen jako lodi, která je moderním světem o sobě v malém, ale také „lodi snů“, a dokonce lodi erotických snů. Je to současně loď „novosti“, i když toto „nové“ nespočívá ani tak nové v estetice a designu (ten je vlastně starý, historizující a eklektický, jak nám ukazují snímky interiérů Titaniku), ale spíše v technologii a do té doby nevídané velikosti. Dobrým důkazem tohoto faktu jsou tři mohutné lodní šrouby [4], fascinující znak moderní techniky, které jsou ovšem při plavbě skryty. Read resumuje svůj výklad, v němž se propojují kubismus, *Avignonské slečny*, erotická touha a interpretace Picassových děl, takto: „*V jednom okamžiku Rose prochází průchodem (passage)<sup>10</sup> do společnosti (parade)<sup>11</sup> slečen (Demoiselles)<sup>12</sup>, aby potvrdila své sebeodhalení. Průzračná Cézannova jablka, která stojí mezi Jackem a Rose-Demoiselles, jsou svým způsobem jeho (Jackovy) oči a její (Rosina) ňadra, jež se ke sobě připojují v anomální řízi pohledu a doteku. Je obtížné nevěřit tomu, že tato scéna byla vytvářena bez přímé znalosti interpretace malby od Williama Rubina,<sup>13</sup> Anny*

*C. Charcové<sup>14</sup> a dalších historiků. To nastoluje zajímavou možnost, že analýza uměleckého díla, a nikoliv umělecké dílo samo, napájí současnou kinematografickou produkci.<sup>15</sup>*

Na jaře v roce 1912, někdy v době kolem potopení Titaniku, vytvořil Picasso první koláž, slavný obraz *Zátěží s vyplétanou židli*, kdy naturalistický motiv výpletu židle byl kamuflován tapetou s tímto motivem. Mušle a námořnický provaz místo rámu spojují obraz s mořskou tematikou podobně jako pražský obraz *Houše, sklenice, dýmka a kotva* ze sbírky Vincence Kramáře (dnes Národní galerie v Praze) nebo *Souvenir du Havre* (1912) ze soukromé sbírky ve Švýcarsku. Je známo, že přístav Honfleur se dostal do Picassovy tvorby díky pobytu v Le Havru s Georgem Braquem. Kolem 25. dubna, deset dní po ztroskotání Titaniku, přesvědčil Braque Picassa, aby vyrazili do Le Havru. Picasso tam s rozkoší vzpomínal na barcelonský přístav rodného Španělska a po návratu namaloval uvedené obrazy, v nichž využil námořní, takřka kýčovitě znaky, které souvisejí se zámořskými parníky: námořnické keramické dýmky, lanoví, mušle, záchranné kruhy a vlajky s trikolorou. Tyto znaky se u Picassa projeví v době, kdy se zprávy o Titaniku a jeho zkáze objevovaly v novinách s dalším podrobnějším líčením zániku transatlantického parníku. Picasso nebyl tragédií Titaniku bezprostředně ovlivněn, nicméně jeho „námořní“ poetika kulminovala právě na jaře 1912, tedy v době těsně po tragédii. Když v roce 1916

Picasso spolupracoval se Sergejem Džagilevem a jeho ruským baletem na *Parade* Erica Satieho, jedna tanečnice tancovala „parníkový ragtime“, původně nazvaný *Titanic ragtime*, který Satie převzal od amerického skladatele Irvinga Berlina, autora slavného *Alexander's Ragtime Band* z roku 1911. Hudba měla být doprovázena v *Parade* písni, kteří měli rytmicky vytvářet morseovou abecedou SOS. Víme, že kajuta radistů s Marconioho telegrafem na Titaniku patřila k nejdůležitějším, neboť bezdrátový telegraf se stal nástrojem první informace o tragédii. Používali ještě starý kód, zavedený pro Marconioho přístroje, CQD, nouzový signál pro loď v ohrožení, častěji než SOS. Poslední signál Titaniku zněl „CQD CQD SOS SOS CQD DE MGY MGY“. DE je mezinárodní kód pro „z“, MGY byl kód Titaniku.<sup>16</sup>

Je zajímavé, že Picasso od léta 1911 zapojoval do svých kubistických obrazů fragmenty slov. Tento vývoj je pak zřetelný od počátku roku 1912 a vrcholil na jaře téhož roku, kdy se stále častěji objevují trojice slov, často psané velkými písmeny podobně jako signály pro Marconioho telegraf, například JOU, EVA, KUB, KOU, VIN, jakýsi kódovaný signál pro diváka. Pochopitelně divák mohl dekódovat Picassovu „Morseovu“ abecedu velmi otevřeně: JOU jako Jou[rnal] (noviny) i jako hru (*join*), KUB jako kubismus (psané německy, možná odkaz na německý původ prvních sběratelů kubismu Daniela Henryho Kahnweilera či Wilhelma Uhdeho), VIN

jako víno, EVA jako výraz lásky k Evě Gouelové, která rychle a razantně zaujala místo předcházející milenkyně Fernandy Olivierové. Dá se říci, že se změnou milenkyně se proměnil i výtvarný kód Picassovy tvorby. A ta změna nastává právě na jaře 1912.

Jakou roli má na Cameronově Titaniku Picassův slavný *Portrét Ambroise Vollarda*, významného obchodníka s obrazy, dnes uložený v Puškinově muzeu v Moskvě? Může být odkazem na sběratelskou vášeň Rose – tak jako Vollard, i ona by se mohla stát sběratelkou<sup>17</sup> či dokonce galeristkou, ale současně je reprezentantem radikální dekonstrukce lidské figury, s níž přišel kubismus, aby ji změnil a rozbil k nepoznání. Obraz člověka je v portrétu rozbit a rozsekán do soustavy faset a „pasáží“, v nichž ovšem můžeme, jako v podvodní úrovni, sice nezřetelně, ale přesto dekodovat konkrétní rysy k rozpoznání Vollardovy postavy. Motiv rozbití a dekonstrukce, kubistický jazyk namířený na tak tradiční prvek, jakým je lidská postava a dokonce tvář, je uměleckou paralelou doslovné a maximální zkázy, rozbití (rozlomení) a fragmentarizace Titaniku. Podvodní snímky vraku Titaniku, kdy v jednotlivých detailech čteme konkrétní předměty, ale v celku sledujeme ruinu [6], jsou jakousi variantou kubistického portrétu.

Jak může souznít estetika *Avignonských slečen* nebo *Portrétu Ambroise Vollarda* s luxusním historizujícím designem Titaniku, který je elitní, buržoazní a konzerva-

tivní? Vůbec nijak, větší kontrast si lze stěží představit. A je to právě onen *mainstreamový* luxusní modernismus Titaniku, s nímž jsou radikální obrazy chťe nechťe srovnávány. Možná se nám zde sděluje také něco o kubismu, který je v roce 1912 radikální, ale v téže době se již noří do podvodního světa antikvované fetišistické konzumní minulosti. V roce 1997 je kubismus Pabla Picassa synonymem milionové finanční hodnoty. V roce 2008 aukční síň Sotheby anoncovala prodej Picassova *Harlekýna* z roku 1909 v duchu analytického kubismu, ze sbírky surrealistického malíře Enrica Donatiho, který jej v roce 1944 koupil v Paříži, za 12 000 dolarů. Obraz byl nakonec stažen z aukce, předpoklad výnosu se pohyboval nad třiceti miliony dolarů.

Cameron ve svém filmu Picassovy radikální obrazy potopil, jako by chtěl ukázat, že odvaha k novým věcem nestačí. Možná to dobře dokládá osoba Jacka Dawsona (Leonardo DiCaprio), který nakreslí Rose s diamantovým náhrdelníkem. Víme, že tuto skicu nenakreslil Leonardo DiCaprio, ale sám režisér. Klasická akademická kresba má daleko do novoty Picassových „*slečen*“. Není náhodné, že když začalo natáčení *Titaniku*, scéna, kdy Jack kreslí akt Rose s náhrdelníkem, byla první scénou, kdy se octli Kate Winsletová a Leonardo DiCaprio poprvé spolu. Kresba, zárodek uměleckého díla, zde tvoří spojující motiv celého romantického příběhu lásky zámožné dívky a chudého umělce. Režisér James Cameron

vytvořil nejen skicu Rose s náhrdelníkem, ale i všechny další kresby v Jackově skicáku. Jack kreslíř je James Cameron. Konkurent Picassa je sám režisér. Kreslíř Jack Dawson je jakýmsi protipólem elitního Picassa: je chudý, má talent, ale výrazově je konzervativní, akademický, nehledá „novoty“ a experimenty. Umění je zde prezentováno jako dobré řemeslo, z něhož něco může vzejít, ale také nemusí. Pak zůstane u dobrého řemesla.

Richard Read se domnívá, že jméno Jack Dawson odvodil James Cameron z jedné kapitoly knihy Johna Richardsona, která zní: „The Other Cubists: Jackdaws in Peacock's Feathers.“<sup>18</sup> Česky doslova: „Ostatní kubisté: kavky mezi pavími pery.“ Tedy cosi jako cizí element mezi ryzí kvalitou. Cameron si prý zahrál se slovem Jackdaw a proměnil jej na Jack Dawson. Nikoliv náhodou je vskutku Jack Dawson, umělec a kreslíř, jakousi „kavkou“, někým nepatřičným, v kontextu s „pravým“ kubismem Picassa *Portrétem Ambroise Vollarda* či s anarchistickým radikalismem *Avignonských slečien*.<sup>19</sup> Jack Dawson jistě není „jiný kubista“, neboť z jeho kreseb na palubě Titaniku nenaznačuje žádná, že by měl ke kubismu blízko, naopak, jeho kresba je k novotám netečná. David Gerstner přirovnal styl Dawsona/Cameron k americkému realismu, jehož charakteristikou je „ideální stejnost“, založená na maskulinní dominanci.<sup>20</sup> Gerstner tvrdí, že film ovládá ideologie amerického realismu, v malířství reprezentovaná „Ashcan school“, která

se zaměřila na záznamy obyčejného života, malby prostitutek a městského prostředí. Dawsonovy skicy, které si prohlíží Rose, jsou, jak sama říká, „zachycením skutečného života“. Po setkání s Jackem je Rose fascinována právě tímto uměním, vycházejícím ze skutečného života. A po tomto setkání se symbolicky vytrácí radikální a experimentální étos její modernistické kolekce, neboť ani Monet, a už vůbec ne Picasso, nemají nic společného se „skutečným životem“. Naopak, Picassova destrukce lidské figury v *Avignonských slečien* i v *Portrétu Ambroise Vollarda* je předobrazem destrukce toho světa, který americký realismus pomáhal budovat.

Vazba Picassa s Titanikem je dána již samotným názvem parníku: Titanik odkazuje k Titánům, kteří byli součástí řeckého pantheonu. Patřil mezi ně například Okéanos. Název tak odkazuje k velikosti, mohutnosti a pochopitelně ke gigantické síle. Ovšem podobné vlastnosti, zvláště ona síla, ať už umělecká, kreativní, nebo sexuální, byla shledávána také u Picassa. A navíc nebylo zřídka, že Picasso byl označován jako Titán moderního umění. Daniel Henry Kahnweiler ve své základní knize *Der Weg der Kubismus* z roku 1921 napsal o *Avignonských slečien*: „To je počátek kubismu, první vzrůstání, zorný titánský [v angličtině „titanic“] střet všech problémů nejednou.“<sup>21</sup> Titanik je tak obrazem nezměrné síly Picassa samotného, tím spíše, že veze dva z nejradikálnějších obrazů malíře.

Co by se stalo, kdyby na palubě Titaniku byly skutečné *Avignonské slečny* a nikoliv jejich variace, která umožňuje představit si situaci, že skutečný obraz byl tam, kde se tehdy nacházel ve skutečnosti, tedy u Picassa, v jeho ateliéru v Paříži? Zde se dostáváme na nejisté pole kontrafaktuální či alternativní historie.<sup>22</sup> Co by jejich zánik znamenal? Především to, že by zůstaly nevystavené. Poprvé byly *Avignonské slečny* vystaveny v roce 1916 na Pařížském salónu, podruhé až v roce 1937 v Paříži a týž rok v USA v galerii Jacques Seligmann and Co. Veřejnosti je opět představilo v letech 1939–1940 Muzeum moderního umění v New Yorku na výstavě *Picasso: Forty Years of His Art*, díky Alfrédu H. Barrovi jr. Byla to právě tato výstava, která se stala klíčovou pro razantní úspěch obrazu a která formovala jeho ohlas jako klíčové ikony moderního umění, doslova jako pramene, z něhož vyvěrá moderní umění po roce 1907. Znamenalo by to, že by ikona moderního umění nejspíše zanikla, pokud by se byla skutečně potopila na Titaniku, jak naznačoval opatrně a potůchle Cameron? Potůchle proto, že vytvořil pro svůj *Titanik* mírnou variantu originálu, a tak pochopitelně měl argument, že jeho film odpovídá historické pravdě, neboť newyorský originál *Avignonských slečen* na palubě jeho filmu prostě neplul. Již v roce 1910 byl obraz reprodukován v článku Gellitta Burgesse.<sup>23</sup> Existovaly zápisky a vzpomínky líčící šílený dopad obrazu na řadu osob včetně Picassova

přítele Braqua. „*Měl jsem pocit, jako kdyby někdo vypil petrolej a vyprskel oběi*,“ uvedl Braque.<sup>24</sup> V roce 1925 obraz reprodukovali surrealisté, v roce 1936 Alfred H. Barr jr. v katalogu výstavy *Cubism and Abstract Art* v New Yorku. Všechny tyto reprodukce by mohly být otištěny i tehdy, pokud by se originál potopil, zachovala-li by se fotografie z roku 1910. Rolí klíčových obrazů Picassova tzv. „negerského“ období z doby kolem roku 1907 by asi převzaly jiné obrazy, především *Autoportrét* a *Poprsí ženy*, které oba zakoupil Vincenc Kramář, a pak asi nejvýznamnější Picassův obraz z roku 1908, *Tři ženy* z petrohradské Ermitáže. Ovšem celkový význam tohoto Picassova období v rozvoji moderního umění a kubismu především by to nejspíše nijak nesnížilo, naopak legenda o potopení by mohla zvýšit jeho význam. *Portrét Ambroise Vollarda* nebyl do roku 1912 vystaven, v roce 1913 jej od Vollarda zakoupil Ivan Morozov, který jej v letech 1913–1918 vystavoval jako součást své sbírky v Moskvě. V této souvislosti byl důležitý pro řadu ruských, ale i pobaltských a polských umělců, kteří měli možnost sbírku zhlédnout.

Vidíme tedy, že Cameron pracuje s Picassem a s jeho dvěma obrazy na palubě svého filmového *Titaniku* jako s tematizací radikální modernosti, která ve filmu jde ke dnu jako celý parník. Moderní umění však přežívá, ať už to Cameron zamýšlel nebo ne. Monet totiž namaloval řadu jiných obrazů leknínů, Degasovy baletky měly různ-



né varianty, Cézanne vytvořil celou řadu zátiší s jablky, ba i Picasso namaloval vedle Vollardova portrétu také jiné portréty sběratelů, například Wilhelma Uhdeho či Daniela Henryho Kahnweilera. Vzhledem k tomu, že *Avignonské slečny* byly tehdy, v roce 1912, jako originál v Picassově ateliéru na Boulevard de Clichy v Paříži, jak potvrdil při návštěvě italský malíř Ardengo Soffici,<sup>25</sup> a že Cameron vlastně potopil jen variantu obrazu, pak se tedy na jeho filmovém *Titaniku* modernímu umění vlastně nic nestalo. Chtě nechtě je zde demonstrována síla moderního umění, a to prostřednictvím variací a cyklických opakování motivů, a současně doba modernity, kdy vzrůstá role kopie, citace a technické reprodukovatelnosti. Někteří autoři v tom ovšem shledávají spíše postmoderní rys Cameronova filmu. Titanik je jedinečný, neopakovatelný, nelze jej postavit znova. Moderní umění je nepotopitelné, žije navzdory tomu, že ve filmu je potopeno pár Picassových obrazů.

Paradoxně tak moderní umění přečkalo katastrofu, zatímco bující technologicko-industriální komplex, pohánějící ideu civilizačního pokroku a reprezentovaný Titanikem, dostal první vážné varování. Další přijde během první světové války. Cameronův *Titanik* ovšem nevypráví jen o ztroskotání slavné lodi. Ztvárňuje především hlavní ženský charakter (Rose) a její vztah ke dvěma rozdílným mužům, kteří po ní touží. Robert von Dassanowsky ukázal, jak je poetika *Titaniku* závislá na

konceptu takzvaného *Bergfilmu* výmarského Německa, tj. romanticko-dobrodružného žánru horských filmů, který uchovával v rovnováze expresivní rysy přírody a romantické napětí melodramatu. V těchto německých filmech dvacátých let je důležitá přítomnost ženy, která figuruje jako zrcadlo skvělých kvalit mužů, jejichž odraz se promítá i ve falickém symbolismu hory nebo „vnitřní krajiny“ hrdinů-mužů.<sup>26</sup> V *Titaniku* je Rose jako ústřední ženský charakter postavena do opozice k muži, ať už patriarchálnímu, diktátorskému a násilnickému (Cal), nebo jemnému, nevinnému a „jinému“, chudému (Jack). Cameron byl při konstruování postavy Rose silně ovlivněn psychologkou Mary Pipherovou, zejména její knihou *Reviving Ophelia* z roku 1994, která se zabývá tlaky rodiny, sociálního prostředí a médií na dospívající a mladé ženy.<sup>27</sup>

Picasso v Cameronově *Titaniku* je symbolem radikální umělecké kreativity, která odmítá moderní racionalitu. Film je výrazem selhání technologie pokroku tváří v tvář silám přírody, ale také tváří v tvář ženskému elementu. Je současně varováním před Picassovou sebestřednou a radikálně experimentální tvořivostí, která rozhodně nevyhází „ze života“. Tato tvořivost je egoistická podobně jako luxusní estetika *Titaniku* a jako jeho mýtus „nepotopitelné“ výlučnosti. Zjemnělá, „feminní“ postava Jacka Dawsona je Picassovým psychologickým protipólem. Víme-li, že ve svých biografích Picasso

hraje roli Velkého býka, Minotaura znásilňujícího ženy, doslova Dobývatele, a to jak žen, tak nových území kreativity, pak Cameron posílá ke dnu nejen Picassa Dobývatele, ale i Picassa Objevitele. Jako dobyvatel byl Picasso charakterizován v narážce na osmanského vládce Mehmeda II, zvaného Mehmed Dobyvatel, při příležitosti první výstavy svých děl v Istanbulu.<sup>28</sup>

Picasso se doslova proměňuje v Titanik. Chaos, anarchie a zařikávání *Avignonských slečen* má paralelu v nezměrném zmatku na palubách během filmového potopení Titaniku. Jak víme, Picasso při studiích k *Avignonským slečnám* uvažoval o tom, že by dvě postavy v obraze byly mužské. Jedna měla být postavou medika s lebkou. Nás zajímá ta ústřední, sedící, z níž se nakonec stala žena. V jednom z návrhů měl být touto postavou námořník. Chaos a neurčitost na obraze, hybridnost a množství významů, které tak vyzdvihl ve své slavné studii Leo Steinberg v protikladu k chápání *Avignonských slečen* jako „pouhého“ předstupně kubismu,<sup>29</sup> jsou vizuálním předobrazem „bordelu“ společnosti a dokonce možná paluby parníku (viz původně zamýšlená postava Picassova námořníka). *Avignonské slečny* jsou obrazem před katastrofou (lebka ve skicách jako *memento mori*), signálem apokalyptické vize, ale současně zařikáním katastrofy. To nám možná sděluje Cameron.

Picasso na Titaniku potvrzuje mužskou nadvládu jak v rámci moderního umění, tak strojové techniky. Onen

ženský prvek, který přežije katastrofu (Rose) a kterým je infiltrován Jack, je pak nadějí, že pokud se modernismus i strojová civilizace otevřou a nechají se jím inspirovat, má lidstvo šanci na přežití. A to i přesto, nebo spíše právě proto, že takový ženský prvek je chápán v onom patriarchálním pojetí modernismu jako „hysterický“, „iracionální“, „chaotický“ a „výstřední“.

- 1 O filmu samotném a Jamesu Cameronovi existuje již obsáhlá literatura, z níž zde vybírám: Paula Parisi, *Titanic and the making of James Cameron: The inside story of the three-year adventure that rewrites motion picture history*, New York 1998. – Randall Frakes, *Titanic: James Cameron's Illustrated Screenplay*, New York 1998. – Mireille Majoor, *James Cameron, Titanic: Ghosts of the Abyss*, New York 2003. – Ed W. Marsh – Douglas Kirkland, *James Cameron's Titanic*, London 1998. – Kevin S. Sandler – Gaylyn Studlar (eds), *Titanic: Anatomy of a Blockbuster*, Piscataway 1999. – Robert Ballard, *The Discovery of the Titanic*, New York 1998. – O historii Titaniku srov. např. Senan Molony, *Titanic: A Primary Source History*, New York 2005. – Steven Biel, *Down with the Old Canoe: A Cultural History of the Titanic Disaster*, New York 1966.
- 2 Mark Milian-Rebecca Keegan, James Cameron biographer says the 'Avatar' director is half scientist, half artist, *Los Angeles Times*, 10. 12. 2009 (<http://herocomplex.latimes.com/2009/12/11/james-cameron-futurist>, vyhledáno 10. 2. 2012). – Rebecca Keenan napsala biografii Jamese Camerona, *The Futurist: The Life and film of James Cameron*, New York 2009.
- 3 Ian White, Let do nejlubšího místa na zemi, *Hospodářské noviny*, 16. 8. 2011, s. 22–23.
- 4 Vivian Sobchak, Bathos and the Bathysphere: On Submerison, Longing, and History in Titanic, in: Sandler – Studlar (pozn. 1), s. 189–204.
- 5 Srov. Julian Stringer, „The China had never been used“: On the Patina of Perfect Images in Titanic, in: Sandler – Studlar (pozn. 1), s. 205–219.
- 6 Robert Rosenstone, *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Mass. 1996, s. 60.
- 7 John Richardson, *A Life of Picasso, II: 1907-1917: The Painter of Modern Life*, London 1996.

- 8 Richard Read, „Après Picasso, Le Deluge“ or Why the Love Boat Won't Hold Water: James Cameron's Titanic and John Richardson's A Life of Picasso, *The Cambridge Quarterly* XXVIII, 1999, č. 3, s. 261–275.
- 9 Tamtéž, s. 262.
- 10 Termín *passage* je chápán jako klíčový v diskusi o kubismu a v přechodu od Cézanna ke kubismu.
- 11 Narážka na *Parade* Erika Satieho, k níž vytvořil Picasso kostýmy v roce 1916.
- 12 *Demoiselles d'Avignon* jsou chápány také jako téma extrovertního erotismu, odpovídající původní lokaci scény do „bordelu“.
- 13 Read má nejspíše na mysli Rubinův článek From Narrative to „Iconic“ in Picasso: The Buried Allegory in *Bread and Fruitdishes on a Table* and the role of *Les Femmes d'Alger*, *The Art Bulletin* LXV, 1983, č. 4, s. 615–649.
- 14 Zde má autor nepochybně na mysli článek Anny C. Chave, New Encounters with *Les Femmes d'Alger*: Gender, Race, and the Origins of Cubism, *The Art Bulletin* LXXVI, 1994, č. 4, s. 596–611.
- 15 Read (cit. pozn. 8), s. 265–266.
- 16 John Booth – Sean Coughlan, *Titanic: Signals of Disaster*, White Star Publications 1993.
- 17 Rose jako sběratelka by mohla mít v realitě předobrazu v Gertrude Steinové nebo Peggy Guggenheimové. Je zajímavé, že otec Peggy, významný finančník Benjamin Guggenheim, vsutku plul na Titaniku a v onu osudnou noc roku 1912 zahynul.
- 18 Read (pozn. 8), s. 266.
- 19 Jonathan Jones nazval článek o *Avignonských slečnách* příznačně Pablo's Punk, *The Guardian*, 9.1.2007, <http://www.guardian.co.uk/culture/2007/jan/09/2>, vyhledáno 29. 2. 2012.
- 20 David Gerstner, Unsinkable Masculinity: The Artist and the

- Work of Art in James Cameron's „Titanic“, *Cultural Critique* č. 50, Winter 2002, s. 1–22.
- 21 Cit. in: Daniel Henry Kahnweiler, *The Rise of Cubism*, přel. Henry Aronson, New York 1949, s. 6–7.
- 22 Aviezer Tucker, Historiographical Counterfactuals and Historical Contingency, *History and Theory* XXXVIII, 1999, č. 2, s. 264–276; týž, *Our Knowledge of the Past: A Philosophy of Historiography*, Cambridge 2004.
- 23 Gelett Burgess, The Wild Men of Paris, *The Architectural Record* XXVII, 1910, s. 408.
- 24 Arianna Stassinopoulos-Huffington, *Picasso: Creator and Destroyer*, New York 1988, s. 93.
- 25 Hélène Seckel (ed.), *Les Demoiselles d'Avignon*, II, Paris 1988, s. 567.
- 26 Robert von Dassanowsky, A Mountain of a Ship: Locating the „Bergfilm“ in James Cameron's „Titanic“, *Cinema Journal* XI, 2001, č. 4, s. 18–35, zde s. 22.
- 27 Tamtéž, s. 20.
- 28 Martin Gayford, Picasso the conqueror, *The Telegraph*, 3. 12. 2005, in: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3648453/Picasso-the-conqueror.html>, vyhledáno 29. 2. 2012.
- 29 Leo Steinberg, The Philosophical Brothel, *October* XLIV, Spring 1988, s. 7–74.

## ABSTRACT

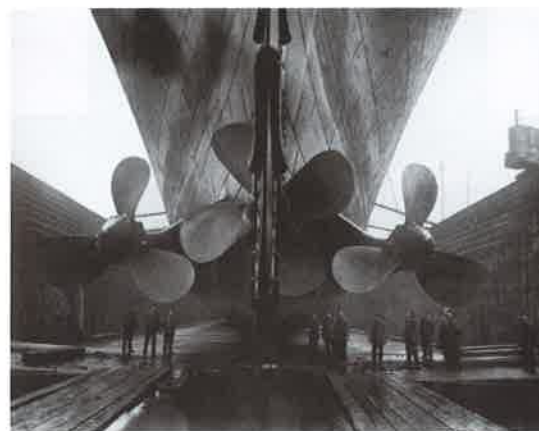
## Picasso on the Titanic

*In 1997 the American director James Cameron completed his film Titanic. Jack (Leonardo DiCaprio) and Rose (Kate Winslet) represent diametrically opposed social classes: Rose the highest rich stratum, which brought to New York the paintings of Monet, Degas, Cézanne and Picasso; Jack a poor boy with a certain artistic talent. The main themes of the film include foundering and depths. The places of extreme depths and unexplored underwater terrain and undersea life are spaces that are as extreme as Picasso's work was in 1907 (Les Demoiselles d'Avignon), 1910 (Portrait of Ambroise Vollard) and 1912 (the first spatial cardboard constructions and collages). In the case of the Titanic, though, the journey to the depths is not only one to the past, but also to the peripheral possibilities of human creativity, whether technical or artistic. One of the paintings shown in the film is Picasso's Les Demoiselles d'Avignon, or a variation on it, and the second the Portrait of Ambroise Vollard. This famous painting may be a reference to Rose's passion for collecting but it is simultaneously an example of a radical deconstruction of the human figure. The motif of breakdown and deconstruction of the Cubist language targeting such a traditional element as the human body and even face is an artistic parallel to the literal, maximum disaster – the destruction and breakup of the Titanic. Cameron sinks Picasso's radical paintings in his film as if he wanted to show that courage to try new things is not enough. This is perhaps well indicated by Jack Dawson who draws Rose with a diamond*

*necklace. Cameron made not only the sketch of Rose with the necklace, but also all the other drawings in Jack's sketchbook. The director himself is Picasso's competitor. Cameron handles Picasso and his two paintings on board like a thematization of radical Modernism, which, in the film, goes to the bottom of the ocean like the ship. Modern art survives, however, whether Cameron intended or not. In view of the fact that the original of Les Femmes d'Alger was in 1912, in Picasso's studio in Boulevard de Clichy in Paris and Cameron actually sank only a variation on the picture, nothing therefore happened to Modern art on board of his Titanic. Here is demonstrated the power of Modern art via variations and cyclical repetition of motifs, alongside the period of modernity, in which the role of copies, citations and technical reproducibility came to maturity. The Titanic was unique, irreproducible and could not be rebuilt. Modern art is unsinkable – it lives on despite the fact that a couple of Picasso paintings were sunk in the film.*



1/ Rose (Kate Winsletová) s variantou Avignonských slečen Pabla Picassa z filmu Titanic (1997)



2. Lodní šrouby Titanicu



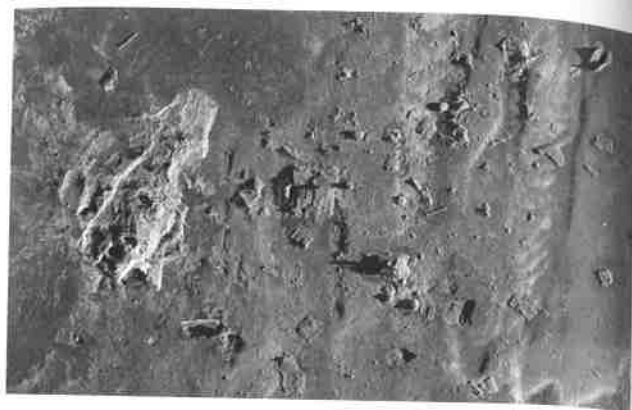
3. Tělocvična na Titanicu



4. Titanic, Café parisien



5/ Pablo Picasso, Portrét Ambroise Vollarda, 1910. Puškinovo  
museum výtvarných umění, Moskva



6/ Zád' lodi obklopená troskami; od trupu vzdálená pět míle

ANNA PRAVDOVÁ

„Jsem ve stavu toho,  
kdo vylezl z těžké nemoci  
a může se obejít bez léků“

V roce 1962 oznamuje sochař Jan Křížek svému příteli Václavu Boštíkovi, že „již má svůj problém vyřešen“ a že tedy s uměleckou tvorbou končí.<sup>1</sup> Přesněji řečeno, dále tvořit může, ale již nemusí. K řešení svého „problému“ již sochy a kresby nepotřebuje. Dospěl do stavu, kdy tvoření nevyžaduje hmotnou realizaci umělcovy představy.

K neznámějším autorům, kteří vědomě a záměrně svou tvorbu předčasně uzavřeli, patří básník Arthur Rimbaud [1, 2], symbol revolty proti všemu co „*dtít svobodit*“.<sup>2</sup> Jeho osoba fascinuje jak geniálním talentem a vizionářstvím, tak naprostým nezájmem o slávu a úspěch. Křížek je znám pouze několika zasvěceným, jeho nekompromisní postoj k tvorbě a nezávislost na úspěchu, byť za cenu naprosté izolace, však také vzbuzuje obdiv. Jde o osobnosti natolik odlišné, že je nelze srovnávat.