

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

Obecná teorie a dějiny umění a kultury
Dějiny výtvarného umění

Disertační práce
Mgr. Tereza Havelková

Tvorba uměleckých nových mýtů
v kontextu druhé světové války
The Making of New Myths in Modern Art
in the Context of World War II

Vedoucí disertační práce
Prof. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

2024

Ráda bych poděkovala především paní profesorce Marii Klimešové za dlouholetou podporu mé práce, velmi přínosné konzultace, zájem a péči, které mi během studia věnovala. Děkuji také Fulbrightově komisi za příležitost věnovat se psaní disertační práce a získávat zdroje v USA a profesoru Michaelu Lejovi za jeho doporučení, podporu a zpětnou vazbu během i po skončení pobytu ve Filadelfii. Velký dík patří profesoru Vojtěchu Lahodovi, který byl vedoucím mé bakalářské práce a povzbuzoval mě v bádání o americkém umění. V neposlední řadě děkuji také profesoru Miroslavovi Petříčkovi za konzultace práce před cestou do Spojených států a svým blízkým za soustavnou podporu.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 31. 12. 2024 Tereza Havelková

Abstrakt

V období druhé světové války tvořila řada umělců, kteří sami sebe vnímali jako tvůrce mýtů. Jejich cílem nebylo mýty ilustrovat nebo reinterpretovat, ale vytvářet nové mýty pro moderní dobu. V čase krize, která znovu zpochybnila osvícenskou víru v pokrok lidstva, se mýtus jevil jako prostředek obnovy, znovusjednocení skutečnosti a opěrný bod pro nové umění a společnost. Válka také vytvořila specifickou situaci pro setkávání evropské a americké scény. Francouzští umělci, kteří emigrovali do USA, přinášeli svůj zájem o mýtus do prostředí, v němž byl ve stejné době různými způsoby přehodnocován. Zkoumání této výměny myšlenek a inspirací v době zneužívání mýtu totalitní ideologií nacismu je jádrem disertační práce.

Pro pochopení nového přemýšlení o mýtu je třeba se vrátit do momentu, kdy jeho přehodnocování začalo, tedy do dob německého romantismu konce osmnáctého století. Tehdy si skupina filozofů, teoretiků a básníků vytyčila za cíl tvorbu nové mytologie, která měla sjednotit roztržité vnímání světa a umožnit obrodu umění i společnosti. Disertace pracuje s hypotézou, že to, co se zrodilo jako nová mytologie romantismu v reakci na krizi osvícenství a zkušenost Velké francouzské revoluce, našlo své nové vyjádření v období nové závažné krize v avantgardním umění dvacátého století.

Práce sleduje návaznosti mezi původní a pozdější koncepcí, které zakládají definici nové mytologie či tvorby mýtů jako podstatného konceptu modernismu. Všímá si projevů tohoto konceptu ve filozofii, umění i politických ideologiích. Pozornost je však věnována také posunům v přemýšlení o mýtu poznamenaném zkušeností první světové války a poznatky moderní etnografie a psychoanalýzy.

Cílem práce je pochopit, jak se nový pohled na mýtus formoval, jakými způsoby se projevoval v moderním umění a k čemu záměr vytvářet nové mýty pro novou dobu dospěl.

Klíčová slova

Nový mýtus, nová mytologie, moderní umění, revoluce, symbol, romantismus, ideologie, totalitarismus, surrealismus, abstrakce, Josef Šíma, André Masson, André Breton, Max Ernst, Leonora Carrington, Kurt Seligman, Roberto Matta, Wolfgang Paalen, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Jackson Pollock

Abstract

During the Second World War, a number of artists saw themselves as mythmakers. Their aim was not to illustrate or reinterpret myths, but to create new myths for the modern age. In a time of crisis that once again challenged the Enlightenment belief in human progress, myth appeared as a means of renewal, a reunification of reality, and a point of support for a new art and society. The war also created a specific situation for the meeting of the European and American scenes. French artists who emigrated to the USA brought their interest in myth to an environment in which it was also being re-evaluated in various ways. Exploration of this exchange of ideas and inspirations at a time when myth was being abused by the totalitarian ideology of Nazism is the core of this dissertation.

To understand the new thinking about myth, it is necessary to go back to the moment when its re-evaluation began, that is, to German Romanticism at the end of the eighteenth century. At that time, a group of philosophers, theorists and poets set themselves the goal of creating a new mythology that would unify the fragmented perception of the world and enable the revival of art and society. The dissertation works with the hypothesis that what was born as a new mythology of romanticism in response to the crisis of the Enlightenment and the experience of the Great French Revolution found its new expression in the period of another serious crisis in avant-garde art of the twentieth century.

The work traces the connections between the original and new concepts, which establish the definition of a new mythology or myth-making as an essential idea of modernism. It notes the manifestations of this concept in philosophy, art and political ideologies. However, attention is also paid to shifts in thinking about myth marked by the experience of the First World War and the findings of modern ethnography and psychoanalysis.

The aim of the work is to understand how the new view of myth was formed, in what ways it manifested itself in modern art and what the intentions to create new myths for the new era have reached.

Key words

New myth, new mythology, modern art, revolution, symbol, romanticism, ideology, totalitarianism, surrealism, abstraction, Josef Šíma, André Masson, André Breton, Max Ernst, Leonora Carrington, Kurt Seligman, Roberto Matta, Wolfgang Paalen, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Jackson Pollock

Osnova

I.	Úvod	01
----	------------	----

Teoretická část

II.	Kořeny a cesty nové mytologie	06
III.	Teorie nové mytologie v politice a umění	28

Případové studie

IV.	Malíř jako vidoucí básník	44
V.	Třicátá léta, doba krize a návratu mýtu	59
VI.	Totalita v umění, Antonin Artaud a Georges Bataille	69
VII.	Surrealisté na cestě do Nového světa	80
VIII.	Měly Spojené státy mytologii?	95
IX.	Neviditelné na rubu vědomí	109
X.	Velcí průsvitní a mýty surrealismu za války	122
XI.	Rozdělená a znovu spojená těla	134
XII.	Mýty ženskosti na konci války	152
XIII.	Iniciace do poválečného mýtu	172
XIV.	Posvátná místa bez Boha?	183
XV.	Závěr	195
XVI.	Seznam literatury a seznam vyobrazení	202

I. Úvod

Téma této disertační práce vychází z dlouhodobého zájmu o vztah moderního umění k mytologii a navazuje na bakalářskou a diplomovou práci. První z nich se zaměřovala na roli mýtu v tvorbě dvou amerických umělců, Marka Rothka a Barnetta Newmana v období čtyřicátých až šedesátých let dvacátého století. Zajímalo mě, jak se jejich záměr – vytvářet mýty pro moderní dobu a moderního člověka – promítal především do jejich rozměrných abstraktních maleb. Diplomová práce se soustředila na kontext českého umění třicátých a čtyřicátých let. Sledovala jsem debatu o významu mýtu v období krize, která se odehrávala na stránkách periodik, a věnovala jsem se tvorbě několika českých malířů, v první řadě Josefa Šímy, který byl některými svými současníky označován jako tvůrce mýtů.

Disertační práce rozšiřuje pohled také o francouzskou scénu a zabývá se tématem tvorby mýtů v moderním umění mnohem komplexněji. Vztah zkoumaných témat k romantické koncepci nové mytologie, který byl v dřívějších pracích jen naznačen, je zde základem teoretického rámce práce. Kromě výše zmíněných umělců se výběr rozšiřuje o řadu dalších osobností a o množství témat a souvislostí, které jasněji vyvstávají jako podstatné až díky geografickému a časovému rozšíření. Předmětem práce je kromě zkoumání přístupu jednotlivých osobností v jejich specifickém kontextu také výměna myšlenek a srovnání různých přístupů. Cílem je uchopení nové mytologie jako podstatného konceptu moderního myšlení a moderní umělecké tvorby.

Zatímco v kontextu romantismu je koncept nové mytologie poměrně známý a věnuje se mu řada autorů, v dějinách umění dvacátého století se s tímto konceptem příliš nepracuje. Existuje sice řada studií a knih věnovaných mytologii v moderním umění, nikoli však záměru mýty vytvářet. Specificky o nové mytologii / tvorbě mýtů / moderní mytologii mluví studie zaměřené na dílčí témata, osobnosti a hnutí. Nejde zde však o zavedený termín s jasnou definicí a chybí reflexe jeho přesahu do jiných kontextů a hnutí. Tato práce se pokouší koncept nové mytologie či tvorby mýtů v umění dvacátého století jasněji uchopit, naznačit jeho rozšířenost v různých prostředích, zmapovat jeho historické kořeny a poukázat na jeho vztah k roli mýtu v soudobých politických ideologiích.

K definici mýtu a mytologie

V disertaci pracuji s pojmy nové mytologie a tvorby mýtů, je proto třeba vysvětlit rozdíl mezi mýtem a mytologií. Zatímco mýtus je vykládán jako vyprávění, či soudržná struktura přesvědčení a představ, mytologie je souborem mýtů nebo jejich převyprávěním, je také interpretací mýtů. Vztah mytologie k mýtu je většinou vnímán jako druhotný, odvozený. K rozdílu mezi mýtem a mytologií se vyslovil C. G. Jung v knize *Věda o mytologii*. Slovo „mýtus“ je podle něj „příliš mnohoznačné, neotesané a

mlhavé; pro začátek nám neposkytne tolik jako výrazy, které kombinují slovo μύθος (mythos) se slovem λέγειν (legein), které znamená ‚spojovat‘, ‚říkat‘.¹ Namísto mýtu se tedy věnuje mytologii, která sama sebe i vše ostatní vysvětluje. Mytologie v jeho podání nám umožňuje uchopit či pochopit mýtus, který jasnému výkladu uniká.

Zdeněk Kratochvíl, který jejich vztah vnímá historicky, mluví o období, kdy mýtus ztrácí svoji moc, jako o „epoše mytologie“.² Mytologie zde znamená mezistupeň, který nastává při přechodu od mýtu k logu, tedy k filozofii. Je pokusem o uchopení starších mýtů, o jejich vyložení a vědomé interpretování. Zatímco mýtus (který Kratochvíl chápe jako „systém myšlení, představ a orientace“)³ je i ve svém vyprávění předáván básnicky a je prožíván jako něco stále platného, mytologie je už pohledem částečně zvenčí. Mýtus je tedy možné vnímat jako žitou zkušenost, příběh, který přímo souvisí se životem společnosti, jeho rituály a zvyky, a který vytváří rámec pro vnímání, chápání světa i pro uměleckou tvorbu daného společenství. Mytologie je oproti tomu nástroj, jak se k mýtu vztáhnout, mytologie není druhem zkušenosti, je vědomím o zkušenosti.

„Nová mytologie“ je pojem používaný na přelomu osmnáctého a devatenáctého století specifickou skupinou literátů a filozofů, které spojujeme s romantismem. Jedná se o moderní koncept a svého druhu umělecký program. Vzniká v poměrně úzkém okruhu a má tedy jasněji vymezenou definici, které se věnují další kapitoly. V období konce devatenáctého a dvacátého století se oproti tomu mnohem častěji setkáváme s pojmem nového mýtu, či tvorby mýtu. V německém romantismu, kde koncept vzniká, mluví Friedrich Schlegel o vytvoření nové mytologie na základě starších mýtů, podobně jako jeho současníci, pišící o mytologiích starších dob,⁴ zatímco v období třicátých a čtyřicátých let dvacátého století je častější používání slova mýtus, ať už v názvu knihy Alfreda Rosenberga, *Mýtus dvacátého století* či v textech umělců, jako byli Mark Rothko a Barnett Newman, nebo v úvahách o divadle Antonina Artauda, v textech Andrého Bretona, který používal sousloví „un mythe nouveau“, apod.

Z tohoto posunu je možné vyvozovat, že to, co započalo jako projekt nové mytologie, která má sloužit k reinterpretaci starších mýtů, k jejich „převyprávění“ se posunulo do roviny tvoření mýtů nových, které už nemají být interpretací nebo komentářem, ale samotným tvůrčím počinem. Domnívám se, že během devatenáctého a první poloviny dvacátého století dochází k posunu a vazba na původní mýty a legendy se uvolňuje. Mark Rothko i Antonin Artaud mluví o duchu starých mýtů, o jakési esenci, která je vlastní různým mýtům, a kterou se chtějí pokusit vyjádřit. Mýtus nacismu je novým výtvozem směřujícím k budoucnosti Třetí říše. Při srovnání s historickou linií od mýtu k mytologii, s níž pracoval Zdeněk Kratochvíl, můžeme v moderní době pozorovat opačný proces – od mytologie jako interpretace, výkladu a vyprávění mýtů k pokusům o tvorbu mýtů zcela nových. Je však také třeba připustit, že se často jedná spíše o dobový zvyk v užívání pojmů než o vědomé použití toho nejvýstižnějšího. V textu práce se budu

¹ Karl Kerényi – Carl Gustav Jung, *Věda o mytologii*. Brno 1997, s. 9.

² Jan Bouzek – Zdeněk Kratochvíl, *Od mýtu k logu*. Praha 1994, s. 98.

³ Ibidem, Úvod, nepag.

⁴ Např. Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der Alten Völker, besonders der Griechen*, publikováno 1810-1812.

v konkrétních příkladech držet dobového slovníku, sama však budu častěji používat pojmu nové mytologie, který je spojený s počáteční koncepcí.

Definice mýtu, které vnímám jako inspirativní, nikoli však závazné, se zaměřují spíše na překračování hranic běžné definice mýtu. Nejčastěji bývá mýtus definován jako vyprávění, které nemusí být vázané na text, tak je např. uchopen v aktuální knize Roberta A. Segala, která shrnuje různé pohledy na mýtus a jeho interpretace. Segal v úvodu definuje mýtus právě jako příběh a rozšiřuje tuto definici tvrzením, že mýtus „lze chápat také širěji jako určité přesvědčení či vyznání...“⁵ Ačkoli se sám drží definice mýtu jako příběhu, připouští, že např. Claud Lévi-Strauss postupoval dál za příběh, k tomu, co nazýval „struktura mýtu“. Dále nahlíží různé moderní přístupy, které nikdy nejsou schopné pojmut mýtus docela, protože každý se k němu vztahuje skrze určitou disciplínu. Různé teorie mýtu, které naznačují jeho význam v období devatenáctého a dvacátého století shrnul Robert A. Segal také v knize *Theorizing about myth*. Zmiňuje zde teorii mýtu Hanse Blumenberga, který se věnoval vztahu mezi mýtem v romantismu a jeho zneužitím nacistickou ideologií. Segal zmiňuje Blumenbergovu významnou knihu *Work on Myth*, která proti sobě staví osvícenský a romantický pohled na mýtus. Zatímco ten první chápe mýtus jako překonaný vědou, ten druhý jej vnímá jako věčný a stále potřebný.⁶

Vnímání mýtu v jeho přesahu k současnosti nabízí také výklad Rolanda Barthesa, který tvrdí: „mýtus je určitá promluva“. Je systémem komunikace, sdělením, formou. Mýtus u něj není omezený jen na příběh, tvrdí, že jím může být každá skutečnost, kterou si společnost přisvojí, skutečnost „obsazená sociálním užitím“.⁷ Tento typ promluvy může být tvořen písmem i zobrazením, může existovat ve filmu, fotografii, divadle, i reklamě. Barthes se dotýká podstatného rysu mýtu, jeho intermediality a zároveň zbavuje mýtus nutnosti vztahovat se k oblasti sakrální, pro Barthesa můžou zcela jistě existovat také profánní mýty.

Ani zde však nejsou obsažené všechny složky mýtu (Barthes se navíc nevěnuje původním mýtům, ale vytváří vlastní koncepci mýtu, která má být aplikovatelná na nevědomé vžité struktury a formy v rámci soudobé kultury) a žádná z těchto definic neumožňuje plné pochopení toho, čím mýtus tradičně byl. Komplexnější vyjádření najdeme u Zdeňka Kratochvíla. Podle něj je mýtus „z větší části neuvědomělou, spontánně žitou podobou toho, co je rámcem našich zkušeností, o co se opírá veškerá naše aktivita (včetně intelektuální), co může být zpětně uvědoměno a uchopeno jakožto Foucaultova ‚epistémé‘.“ Dále používá termínu „mýtopoetická zkušenost“, protože poezie je častým projevem mýtu. Tato zkušenost určuje konkrétní typ kultury a zároveň překračuje její hranice, „neboť je projevem lidského způsobu bytí na světě“.⁸

Mýtus definuji podle Kratochvíla jako určitý rámec lidské zkušenosti ve světě, jako vyjádření struktury světa, který zakládá jeho uspořádání a pomáhá orientaci v něm. Mýtus je dále předáván a odhalován

⁵ Robert A. Segal, *Stručný úvod do teorie mýtu*, Praha 2017, s. 13.

⁶ Robert A. Segal. *Theorizing about Myth*, Boston 1999, s. 143–152.

⁷ Roland Barthes, *Mytologie*, Praha 2004, s. 107-108.

⁸ Jan Bouzek – Zdeněk Kratochvíl (pozn. 2), s. 57.

pomocí symbolů, které se nejjasněji projevují v příbězích, obřadech a ve výtvorech daného společenství. Tato vyprávění však jsou už jen zlomkem všeobecné struktury mýtu, ačkoli se v nich mýtus projevuje jako celistvý. Soudržnost mýtu je jednou z jeho podstatných vlastností, projevuje se v tom, že je jím člen společenství, v němž mýtus působí, dokonale obklopen a pocítuje jej jako přirozený rámec své zkušenosti ve světě, zároveň se udržuje i v dílčích projevech, jako jsou texty či rituály nebo umělecké objekty. Taková definice mýtu může být aplikována na mýty tradiční, o nichž píše Kratochvíl. Do určité míry bude možné ji použít pro mýty nové, které se domáhají stejného postavení a nárokují si stejnou moc nad člověkem a lidskou společností (tentokrát však téměř v globálním rozměru) jako ty původní.

Struktura práce, časové a geografické vymezení a metoda práce

Myšlenka vytváření mýtů pro moderní dobu se poprvé explicitně objevuje v raném německém romantismu v závěru „věku rozumu“ končícího osmnáctého století a je jedním z podstatných témat tohoto myšlenkového a uměleckého hnutí. Je zde rozvíjena v teoretické rovině a převáděna do umělecké praxe, jelikož romantičtí teoretici, kritici, filozofové a básníci tvořili často v úzkém kontaktu. Teoretická část práce se věnuje těmto historickým kořenům nové mytologie kolem roku 1800 a jejímu vývoji v průběhu devatenáctého a začátku dvacátého století. Pojednává také o tom, jak se tato koncepce promítla do politických ideologií komunismu, fašismu a nacismu a jakým způsobem se projevila v moderním umění a vytyčuje základní body definice nové mytologie. Zdroje teoretické části jsou až na výjimky sekundární, její obsah se opírá o rozsáhlé syntézy a studie romantického přístupu k mýtu, o literaturu z oblasti politologie věnovanou tzv. „politickým náboženstvím“ a o syntetické práce o moderním umění. Protože zkoumaný materiál je velmi rozsáhlý a není hlavním tématem práce, ale spíše jejím základem, není zde cílem primární výzkum. V závěru této části však vytvářím vlastní definici nové mytologie na základě citovaných zdrojů a předcházejícího výzkumu.

Druhá část disertace se skládá z případových studií, zaměřených primárně na období krátce před, během a krátce po druhé světové válce. Studie jsou řazeny chronologicky a sledují osobnosti francouzské a americké umělecké scény s výjimkou Josefa Šímy, který se pohyboval mezi Československem a Francií. Jádrem je válečné období, kdy došlo k podstatné výměně mezi francouzskými a americkými umělci a teoretiky. Je však sledován širší časový kontext období druhé světové války, aby bylo možné pochopit návaznosti a vývoj tématu. Případové studie se zakládají na výzkumu primárních i sekundárních zdrojů, interpretaci konkrétních uměleckých děl a znalosti dobového kontextu.

Tato struktura vyplývá z hypotézy, že to, co začalo v romantismu jako nová mytologie, se znovu projevilo v umění dvacátého století jako snaha o obnovu mýtu. Zatímco v rámci studia politických ideologií jsou tyto návaznosti diskutovány, v oblasti dějin umění tomu tak většinou není. Zájem o mýtus, jeho tvorbu a význam pro soudobou společnost je zkoumán většinou bez vědomí možných historických kořenů této koncepce. Podstatné jsou však kromě návazností také posuny koncepce a různost přístupů.

V závěru práce jsou shrnuty poznatky tohoto srovnání a naznačeny možné způsoby kritiky koncepce nové mytologie a tvorby mýtů a také vztah tématu k současnosti.

Výběr osobností

Hlavním kritériem pro výběr umělců je jejich vztah ke konceptu nové mytologie. Případové studie sledují osobnosti, které velkou část své umělecké tvorby sledovaly záměr vytváření novodobých mýtů a pokoušely se nahradit tradiční náboženství, jehož role v životě člověka a ve formování společnosti si byly vědomy. Spojuje je zájem o vytváření nového mýtu, který má atributy původní koncepce nové mytologie romantismu. Umělci, které sleduji, nejsou okrajovými postavami dějiny umění, ale jejich zájem o tvorbu mýtu byl někdy kritiky a interprety jejich práce umenšován nebo vnímán jako přechodná fáze jejich vývoje, nebo jej zastínila jiná témata. Přesto jsem přesvědčená, že u každého z nich se jedná o zásadní téma provázané velmi úzce s jejich tvorbou i tam, kde to není na první pohled zřejmé.

Všechny vybrané osobnosti spojuje vztah k surrealismu, u některých z nich šlo o vzdálenou blízkost, inspiraci v určité fázi tvorby, někteří byli členy hnutí, na kratší či delší dobu. Ústředními postavami této práce jsou Josef Šíma, André Masson, Antonin Artaud, Georges Bataille, André Breton, Mark Rothko a Barnett Newman. U všech je možné sledovat dlouhodobý zájem o tvorbu mýtu spojený někdy s vystoupením z oblasti umělecké či literární tvorby a s prožíváním osobních či společenských krizí. Jejich zájem o mýtus se projevuje v obrazech, textech, divadelních představeních a zakládání hnutí a společností směřujících k novému mýtu. Práce se neomezuje na zkoumání jednoho uměleckého druhu, či jednoho přístupu. Výběr je omezený tak, aby bylo možné proniknout nejen do způsobu práce a přemýšlení jednotlivých osobností, ale také do jejich vzájemných inspirací a návazností jejich tvorby.

Otázky a cíle, které si práce klade

Disertace pracuje s hypotézou o vztahu mezi koncepcí nové mytologie v romantismu a v umění dvacátého století. Kromě ověření této hypotézy je cílem také pochopit, jak se koncepce posouvá a jakými způsoby se projevuje v konkrétních uměleckých dílech ve specifickém historickém kontextu. Práce se zaměřuje také na vztah mezi uměním a totalitními ideologiemi, který je sledován právě skrze zájem o mýtus. V závěru nabízí možnosti kritiky a reflektuje vztah tématu k současnosti.

II. Kořeny a cesty nové mytologie

Rozpory osvícenství, revoluce filozofická a politická

Hlavními předpoklady a kontextem vzniku nové mytologie jsou osvícenství, německá filozofie a zkušenost živelné politické revoluce. V reakci na ně se formuje touha po mýtu, po změně a svržení starého řádu a po získání moci rozhodovat o budoucím směřování historie. Albert Camus tvrdí, že pro lidského ducha přicházejí v úvahu pouze dva světy: svět posvátného a svět revolty, „zmizí-li jeden, objeví se ten druhý.“⁹ Osvícenství je někdy nazýváno dobou rozumu, vymizení posvátna a ztráty víry v to, co není rozumem poznatelné. „Osvícenství chtělo rozložit mýty a obrazotvornost nahradit věděním.“¹⁰ Jako by samo svými nároky vybízelo k protireakci. Jak ale dále naznačují Adorno a Horkheimer, nese v sobě od počátku také svůj protiklad. Předpoklady nové mytologie najdeme v osvícenské touze po sjednocení a budování absolutních a definitivních systémů, ve víře v naprostou svobodu ale také osamělost člověka, který si bohy sám vytváří, v představě nezkaženého lidství a ideálního stavu společnosti Jeana Jacquese Rousseaua. Nová mytologie má na co navázat i vůči čemu se vymezit. Camusovy světy revoluce a posvátna se zdají její perspektivou nejen slučitelné, ale také nadále nezbytně provázané.

Věk rozumu (a nové víry)

Osvícenství bylo intelektuálním hnutím natolik širokým, že je někdy ztotožňováno s celou jednou historickou epochou, trvající přibližně od začátku sedmnáctého do konce osmnáctého století. Podstatným jednotícím prvkem byla přírodní věda, vnímaná jako vzor pro nové směřování filozofie. Isaaka Newtona obdivoval Immanuel Kant a řada dalších filozofů té doby jako vzor nového pohledu na svět, který už nemá svůj zdroj v duchovní oblasti, ale opírá se o zkoumání základních podmínek lidské existence, prostoru, hmoty a času.¹¹ Využití a oslava lidského rozumu, usilování o zdokonalení lidstva a touha po sjednocení jednotlivých složek lidské reality pod záštitou rozumu jsou hlavními tématy, s kterými osvícenství spojujeme.¹² Těmi ústředními jsou člověk, vlast, společnost a jejich dobré uspořádání. Právě s nimi se pojí specifická víra osvícenství. Denis Diderot píše v Encyklopedii, že láska k vlasti je „politická ctnost, která jednotlivce vede k tomu, aby před vlastními zájmy upřednostnil zájmy

⁹ Albert Camus, *Člověk revoltující*. Praha 2007, s. 30.

¹⁰ Theodor Adorno – Max Horkheimer, *Dialektika osvícenství*. Praha 2009, s. 17.

¹¹ Christopher Dawson, *Bohové revoluce*. Praha 1997. s. 34.

¹² Britannica: Enlightenment, francouzsky siècle des Lumières (doslova “století Osvícenství”), německy Aufklärung, je “evropské intelektuální hnutí 17. a 18. století, ve kterém byly myšlenky týkající se Boha, rozumu, přírody a lidstva syntetizovány do světového názoru, který získal široký souhlas na Západě a který podnítil revoluční vývoj v umění, filozofii a politice. Ústředním bodem osvícenského myšlení bylo používání a oslava rozumu, síly, díky níž lidé chápou vesmír a zlepšují svůj vlastní stav. Za cíle racionálního lidstva byly považovány znalosti, svoboda a štěstí.” Dostupné z: <https://www.britannica.com/event/Enlightenment-European-history>, vyhledáno 21. 12. 2024.

veřejné. Jedná se o projev citu, nikoliv o poznání...“¹³ Jean-Jacques Rousseau lásku k vlasti povýšil do oblasti sekulárního náboženství. V roce 1756 prohlásil: „Nikdy na světě nebyl a nikdy nebude národ bez náboženství. A kdyby mu byl nikdo náboženství nedal, byl by si ho sám vytvořil.“¹⁴ Aby se člověk mohl stát skutečným občanem, musí mu stát poskytnout naději v budoucnost tak silnou, že za ni bude ochotný položit vlastní život. Tyto myšlenky dále Rousseau rozvinul ve *Společenskou smlouvu* (1762). Stát na sebe má vzít úlohu „přetvořit každého jednotlivce, jenž je sám o sobě dokonalým a osamoceným, v součást většího celku, který se pro něj určitým způsobem stává zdrojem života a bytí.“¹⁵ Právě Rousseau byl inspirátorem revolučního idealismu ve Francii, ale i za jejími hranicemi. Revoluce, kterou hlásal, měla být revolucí duchovní, ve spojení s jeho emotivní kritikou společenského řádu však měla silný aktivizující potenciál.¹⁶

Revoluce filozofie, filozofie jako věda

Na některé myšlenky osvícenství a morálku hláсанou Jeanem-Jacquesem Rousseauem navázala německá filozofie konce osmnáctého a devatenáctého století,¹⁷ která byla přímým předpokladem pro vznik romantické koncepce nové mytologie.¹⁸ Transcendentální filozofie Immanuela Kanta a filozofie idealismu Johanna Gottlieba Fichta a Georga Wilhelma Hegela znamenala revoluci na poli duchovním, která byla mnohokrát srovnávána s revolucí Francouzskou.¹⁹ Dala člověku moc utvářet svět a zároveň jej rozměnila v malý dílek mohutných pohybů dějin, států, národů.

Kantova *Kritika čistého rozumu* zpochybnila samozřejmost poznání skutečnosti, poukázala na omezenost podmínek, v nichž je člověk schopný poznávat svět a oblast metafyziky zcela odsunula ze zorného pole racionálního, teoretického poznání do oblasti etiky. Také zde znamenala Kantova filozofie přelom, neopírala se o žádnou tradici, etika měla být založena na praktickém, mravním rozumu a smyslu pro povinnost. Ačkoli Kant zachovává víru v existenci Boha, v jeho kritické filozofii nehraje křesťanství

¹³ Citováno v: Emilio Gentile. *Politická náboženství. Mezi demokracií a totalitarismem*. Brno 2008, s. 42.

¹⁴ Citováno v: Ibidem, s. 43.

¹⁵ Ibidem, s. 45.

¹⁶ Christopher Dawson v knize *Bohové revoluce* říká: „On to byl, kdo první zažehl lidskou mysl ideálem demokracie ne jako pouhého systému vlády, nýbrž jako nového způsobu života, vize sociální spravedlnosti a bratrství, jež není ničím jiným než božím královstvím na zemi.“ In: Christopher Dawson (Pozn. 10), s. 48.

¹⁷ Dietrich Heinrich uvádí, že do konce 18. století měla filozofie poměrně jednotnou tradici (pokud pomineme moudrost Hinduismu a Buddhismu) a mluvila jedním jazykem, kterým byla nejprve řečtina a později latina. Překračovala hranice a filozofové různých zemí byli vzájemně provázáni. Na přelomu 18. a 19. století ale začalo docházet k rozkolu mezi anglo-saskou filozofií, která byla více empiricky zaměřená a kontinentální, která vycházela z německé filozofie konce 18. století. Právě tato linie byla spjatá s německým romantismem a konceptem nové mytologie. In: Dietrich Heinrich. *Between Kant and Hegel. Lectures on German Idealism*. Cambridge 2008.

¹⁸ Němečtí romantici na Fichteho *Základ všeho vědosloví* přímo odkazují, a vyvozují z něj do velké míry svoji koncepci umění a poezie. Hegel byl během studií blízkým přítelem Friedricha Hölderlina a Friedricha Schellinga a všem třem je připisováno autorství *Nejstaršího programu systému německého idealismu*, kde se poprvé objevují formulace o hledání nové mytologie. Dokladů o návaznosti je více a v textu se k nim znovu vracím.

¹⁹ Heinrich Heine v textu *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834) srovnává zničení „starého dogmatismu“ s dobytím Bastilly. Karl Marx v dopise Feuerbachovi z roku 1843 napsal, že německý národ myslel to, co jiné národy dělaly. „Německo bylo jejich teoretickým vědomím“ a sám chtěl politickou realitu a filozofii propojit. Citováno: Dietrich Heinrich (Pozn. 16), s. 2.

větší roli, a to ani v oblasti morálky. Člověk je autonomní a svobodný a zásady pro dobré chování vyvozuje zevnitř, nikoli zvenčí. Filozofii po Kantovi provází řada paradoxů, na jedné straně má být filozofie vědou, má vytvořit systém, který bude celistvý a jednotný.²⁰ Na druhou stranu klade velký důraz na svobodu člověka, která je v rozporu s determinismem, k němuž může vést uzavření vědění do jednotného systému. Toho si všimal Friedrich Heinrich Jacobi, který nárok filozofie na systematickosti odmítá jako cestu k fatalismu a popření svobody člověka. Pokantovskou filozofii provází také spor o idealismus a realismus, spojený s potřebou jejich vyvažování, který se propíše do jednoho ze zakládajících textů nové mytologie, s názvem *Řeč o mytologii (Rede über die Mythologie)* z roku 1800 od Friedricha Schlegela, kterému se budu později věnovat.

Nová mytologie naváže spíše až na filozofii idealismu, která některé Kantovy myšlenky posouvá a koriguje směrem k silnější pozici vědomí vůči skutečnosti. Kantova filozofie sice přisuzuje lidskému vědomí velkou roli, neříká však, že by mělo moc pojmout celou skutečnost nebo ji dokonce přetvářet, ani že by mohlo nahradit Boha. Až pozdější filozofie idealismu činí krok tímto směrem. Fichte se distancuje od tzv. „věci o sobě“, která v Kantově filozofii umožňovala nad-lidský či mimo-lidský rozměr skutečnosti. „Já“ se pro něj stává jediným základem, z něhož lze vnímat svět a nic mimo „Já“ podle něj není.²¹ Hegel v roce 1796 prohlašuje, že chce, aby byly „alespoň teoreticky nárokovány poklady, které byly rozházené po nebesích, jejichž vlastníkem je však člověk.“²² V kontinuální korespondenci s Hegelem a Fichtem vypracovává Friedrich Schelling v devadesátých letech spis *O Já jako principu filozofie*, zamýšlený jako další revoluce na poli filozofie, která má nyní vstoupit „do života samého“²³.

Friedrich Schlegel v *Řeči o mytologii* zmíní také Fichteho *Základ všeho vědosloví* jako obecný systém všeho vědění. Zdá se však, že Schlegel před Fichtem upřednostňuje Barucha Spinozu, filozofa druhé poloviny sedmnáctého století, který je na konci osmnáctého století znovu objeven a stává se alternativou a částečně také inspirací pro transcendentální filozofii a idealismus. Spinoza vnímá svět jako jednotu, která zahrnuje všechny skutečnosti včetně Boha, což je názorové východisko nové mytologie, v níž hraje mýtus roli jednotícího prostředku. Na Spinozu se odkazují Goethe, Hegel, Feuerbach a Nietzsche, osobnosti zásadní pro vývoj nové mytologie. Johann Gottfried Herder se ke Spinozovi vrací ve svém spisu *Bůh. Několik rozhovorů (Gott. Einige Gespräche)*. O tom, že se stal „spinozistou“, píše Schelling v roce 1795, ale zatímco Spinoza zbožšťuje svět, Schelling se obrací k člověku. „Spinozovi byl svět (objekt vůbec, protiklad vůči subjektu) vším, pro mě je vším Já.“²⁴ Pozice Spinozy v myšlení konce osmnáctého století byla ambivalentní. V osmdesátých jej kritizoval Jacobi kvůli panteismu,

²⁰ Kant v *Kritice čistého rozumu* mluví o „systematické jednotě“, která by učinila „z běžného poznání vědu“ a o „úplném systému čistého rozumu“. Citováno: Walter Jaeschke – Andreas Arndt. *Německá klasická filosofie II*. Praha 2016, s. 14.

²¹ Fichte tvrdí, že „si věc sama o sobě, nakolik má být jakýmsi Nejím, které není kladeno proti žádnému Já, sama odporuje a že je věc skutečná a o sobě určena právě tak, jak musí být myšlena každým myslitelným inteligentním Já...“. Citováno: Ibidem. s. 19.

²² Citováno: Ibidem. s. 68.

²³ Vom Ich als Princip der Philosophie, In: Ibidem. s. 37.

²⁴ Citováno: Ibidem. s. 39.

materialismu a ateismu a začal tak tzv. „spor o panteismus“. Problém pro něj představovalo omezení svobody člověka, které podle něj ze Spinozova přístupu vyplývalo.²⁵

Otázka víry a vztahu filozofie ke křesťanství je na konci osmnáctého století podstatná. Německou filozofii provází kromě sporu o Spinozu také tzv. spor o ateismus, který zapříčil Fichteovo nucený odchod z univerzity v Jeně. Německá filozofie radikálně mění základy, na nichž má vyvstat nové uspořádání vědy, ale i společnosti a ačkoli se rychle stává dominantním proudem kontinentální filozofie, naráží také na odpor, obzvlášť v otázce víry.

Francouzská revoluce

Zlomy a otřesy se neodehrávaly jen v rovině idejí, ale byly pociťovány také v rovině společenské. Historickou událostí, která znamenala dobový předěl a stanovení nového paradigmatu, byla Francouzská revoluce. Nešlo pouze o politický převrat, měla také silný emocionální dopad a ztělesňovala možnost do té doby nevídané změny pořádků. Ač byla kontroverzní, vzhledem k hroživé míře násilí a krutosti, která ji doprovázela, nesla v sobě příslib něčeho nového, možnost absolutní změny světa, změny vyvolané „lidem“. Mezi jiskry, které pomohly revoluci ve Francii zažehnout patří Rousseauova kritika soudobého uspořádání a idea společenského řádu založeného na principu rovnosti a „bratrství“, víra v možnost dokonale rozumného, vědecky uspořádaného státu a také idealizovaná představa o revoluci americké.

O nové víře revoluce vypovídá např. průběh svátku sjednocení 14. července 1790 v Paříži na Martově poli, kdy byla sloužena mše za nový národ a oslavováno nové náboženství humanity. Tehdy dvacetiletý anglický romantik William Wordsworth, který se svátku zúčastnil při své první návštěvě Paříže, byl událostí ohromen. O osm let později zachytil mocný dojem radosti celé země, kterou v Paříži pocítil, ve své autobiografické básni *Prelude*.²⁶ Základem nové společnosti měl být především „lid“, který zastupovaly kluby lidu se stovkami poboček rozprostřených napříč celou zemí. Ideovou oporu nabízela Deklarace práv a Společenská smlouva, nově vznikající hierarchie, obřady a symboly. „Lid“ měl přitom značně ambivalentní povahu. Události roku 1792 po obklíčení Verdunu Prusy, kdy občanské složky a národní gardy začaly nemilosrdně zabíjet vězně, byly připisovány „nekontrolovanému výbuchu lidového hněvu“.²⁷ Lid, na němž celá myšlenka nové společnosti stála, byl tak na jednu stranu z podstaty dobrý, měl právo na svržení nespravedlivého uspořádání a autonomii, na druhé straně byl živelný a nevyzpytatelný a mohl působit nevídanou zkázu.

Francouzská revoluce otevřela možnosti pro kompletní proměnu společnosti. V jejím kontextu je možné mluvit o sakralizaci politiky v praxi, která měla nejpozději od roku 1790 silně anti křesťanský

²⁵ Více: Ibidem. s. 12.

²⁶ Christopher Dawson (Pozn. 10), s. 72.

²⁷ Ibidem, s. 84.

charakter.²⁸ Robespierřův projev z roku 1794 vyjadřuje jakobínské krédo, které Robespierre nazývá „univerzálním náboženstvím Přírody.“²⁹ Tyto představy se v různých formách promítly i do koncepce nové mytologie.

Preromantismus a probouzení zájmu o mýtus

V otázce náboženství a mýtu se zdá být rozdíl mezi osvícenstvím a romantismem nesmířitelný. Osvícenské myšlení obecně snižovalo význam tradičních náboženství a mýtů jako překonaných, naivních, lživých. Mýtus byl spojován s domnělým „dětstvím“ člověka. Ale už v první polovině osmnáctého století řada myslitelů na mýtus pohlížela se zájmem a věnovala se jeho teoretickému uchopení. Mezi tyto úvahy se mísí také poznatky o rituálech a mýtech, které přinášeli cestovatelé a misionáři. V mýtech je hledáno vyjádření základních psychologických vzorců lidstva, je možné komparovat různé tradice a hledat mezi nimi podobnosti. Tato a následující dvě podkapitoly se opírají o obsáhlou syntézu Burtona Feldmana a Roberta Richardsona s názvem *The Rise of Modern Mythology. 1680–1860*, v rámci které jsou citovány podstatné texty spojené s novým pohledem na mýtus a vyložen kontext, v němž vznikaly.

Náznaky nového pojetí mýtu ve filozofii, poezii a filologii

Mezi předchůdce romantismu (alespoň v přístupu k mýtu) patří italský filozof **Giambattista Vico**. Ačkoli byl racionalistou, který chtěl založit novou vědu³⁰ a hledal spolehlivé vědecké metody pro zkoumání zákonitostí lidského jednání, byl taky silně zaujatý iracionalitou mýtu. Najdeme u něj rozkročení mezi osvícenským racionalismem a preromantickým přijetím mýtu. Další posun směrem k romantickému pojetí mýtu učinil **Mark Akenside**, který už svým profesním zaměřením a zájmy (byl lékařem a básníkem) podvrací černobílé vnímání doby rozdělené na protikladné tendence. V roce 1746 napsal *Hymn to the Naiads*, báseň, která s antickým námětem pracuje velmi volně. Podle Feldmana a Richardsona je právě tato báseň „vědomým krokem směrem k poetickému znovustvoření mýtu“.³¹ Akenside přistupuje k antickému materiálu kreativně a přichází s vlastní verzí mýtu. Mytologické postavy mají být vnímány jako personifikace přírodních sil, mýtus má propojit svět skutečný, fyzický a svět fantazie. Podobné náznaky najdeme u různých autorů a v řadě textů z doby kolem poloviny osmnáctého století. Mýtus začíná být vnímán jako pravdivý a hodnotný sám o sobě, jako zdroj inspirace, který je možné reinterpretovat.

²⁸ 12. července 1790 byla přijata Občanská ústava duchovenstva a „revolucionáři vstoupili do válečného stavu s katolickým náboženstvím a zasadili se o vytvoření nového náboženství občanů založeného na dogmatech vlasti, Zákona, Ústavy a na nové laické Trojici „Volnosti, Rovnosti a Bratrství.“ In: Emilio Gentile (Pozn. 12), s. 54.

²⁹ Christopher Dawson (Pozn. 10), s. 105.

³⁰ Jeho nejvýznamnější kniha nesla název *Nová věda*.

³¹ Burton Feldman – Robert Richardson, *The Rise of Modern Mythology. 1680–1860*. Indianapolis 1972. s. 139.

Období druhé poloviny století je běžně vnímáno jako přechodná fáze mezi klasickými a romantickými tendencemi. Je to doba, kdy přibývají objevy starověkých artefaktů a textů provázené výzkumem nyní nejen řecké a římské, ale také indické a severské mytologie, a kdy se předmětem zájmu čím dál tím více stává také lokální folklór a hledání či vytváření národních tradic. Studium mýtu začíná být spojováno s filologií. V Německu se propojením těchto oblastí zabýval **Christian Gottlob Heyne**, který byl učitelem Friedricha a Augusta Schlegela a mezi jeho žáky patřil také Georg Friedrich Creuzer. Podstatná myšlenka, kterou jim Heyne zprostředkoval, se týkala vztahu mezi „původním mýtem“ a jeho pozdějším básnickým zpracováním. Filolog mohl skrze analýzu této zprostředkující poezie dospět k poznání „syrového materiálu mýtu“.³² Už zde můžeme rozpoznat zájem o „esenci mýtu“, jeho živé tvůrčí jádro, které má nadčasovou platnost a může být zdrojem i pro moderní poezii.

Mýty vycházející z lidu

Pro vznik koncepce nové mytologie je však podstatnější **Johann Gottfried Herder**,³³ který podobně jako Vico „klade problém mýtu do středu odvážného úsilí o nalezení nové vědy lidstva“.³⁴ Právě Herder předjímá v pravém slova smyslu romantickou víru v pravdivost mýtu a jeho relevanci pro moderní dobu, a to jak ve vysoké kultivované formě, tak i v „divošské“ lidové podobě. Na rozdíl od Vica byl už ve své době velmi známý a vlivný. Jeho texty o mýtu přímo zapůsobily na Goetha a inspirovaly tak první poetickou obrodu mýtu v 18. století. V *Dopisech soudobé německé literatury* z roku 1767 formuloval první kritické stanovisko k osvícenskému odmítání mytologie. Zatímco filozofie osvícenství vedla k individualismu a společenství byla vnímána jako uměle konstruovaná, Herder vnímal jednotlivce jako „příslušníky různých, navzájem od sebe oddělených historických a kulturních společenství“.³⁵ Byl postavou přechodu, mezi osvícenstvím a romantismem, mezi prvotními motivy a náměty směrem k systematickému zpracování mýtu ve vztahu k současnosti. Jeho myšlenky byly inspirativní nejen pro německé, ale také pro francouzské a anglické prostředí. Mýtus vnímal od počátku (začíná se jím zabývat kolem roku 1764) v národním kontextu. To znamenalo rozšíření pole zájmu z řecké mytologie k jiným tradicím, které je u Herdera spojené také s pozoruhodnou snahou o vcítění se do různých tradic a vnitřní pochopení jejich jedinečných mýtů. Herderem začíná později v romantismu silný obdiv k Indii, který byl inspirován novými objevy Sira Williama Jonese. Nejpozději od sedmdesátých let osmnáctého století začal vnímat Orient jako místo zrodu jazyka.³⁶ Právě filologický přístup k mýtu byl pro něj, podobně jako pro Heyneho, podstatný. Herdera zajímá především poetický jazyk, který vnímá jako „původní

³² Ibidem, s. 216.

³³ Herder byl filozof původem z Pruska, který studoval u Kanta a také u Hammana, tyto učitelé představují dvě významné roviny dobového myšlení, první z nich je oddaný racionalismu, zatímco druhý byl blízký Kierkegaardovi. Od 70. let 18. století začalo jeho přátelství s Goethem v okruhu hnutí Sturm-und-Drang.

³⁴ Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 30). s. 224.

³⁵ A. James Gregor, *Totalitarismus a politické náboženství. Intelektuální historie*. Brno 2015, s. 222.

³⁶ Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 30), s. 349.

teologii³⁷. Mýtus je výsledkem poetizace, která vychází z lidu, ze společné tvořivosti. V lidových písních nachází syntézu veškerého vědění i cítění národa³⁸. V textu *O novém užití mytologie* (1767) sní o básníkovi, který by byl schopný „vytvořit pro sebe politickou mytologii, tak jako někteří moderní básníci začali tvořit teologickou poezii. Ale dokud se nikdo neodvážá do něčeho takového pustit, nejrychlejší a nejjistější cesta je využít mytologii starověku...“³⁹, ta může být sama o sobě zdrojem pro moderní básnictví. V dialogu *Iduna čili jablko omládnutí* (1796) se vyrovnává s osvícenským pohledem na básnictví a imaginaci klade na vyšší místo než rozumové poznání. „Nordická bohyně Iduna, která dává stárnoucím bohům jablko omládnutí, poskytuje nyní obnovnou sílu i starému mýto-poetickému světu.“⁴⁰

Poetické předjímání nového mýtu

Zatímco Herderem se začíná pomyslná linie teoretizování o obnově mýtu pro moderní společnost, **Johann Wolfgang Goethe** začíná kolem roku 1770 linií poetickou, kdy je mýtus využit jako prostředek uměleckého vyjádření. S Herderem se setkal na začátku sedmdesátých let a velmi si ho vážil, jejich vztah trval až do Herderovy smrti a procházel různými etapami. Sdíleli zájem o lidové písně, obdivovali Shakespeara⁴¹ a věřili, že umění nemá napodobovat, ale objevovat nové formy. Goethe se v té době projevuje jako sebevědomá osobnost, která příliš nerespektuje pravidla a autority. V roce 1773 píše *Prométhea*, hru o vzpouře proti Bohům. Jeho rebelantství, ještě umocněné v pozdější básni *Prométheus – své nebe Die, zahaluj*, označí Friedrich H. Jacobi za „příklad ateismu ve stylu Spinozově“⁴². V básni se projevuje sebedůvěra tehdy již slavného básníka, jehož nové dílo ze stejného roku *Utrpení mladého Werthera* z něj udělalo v očích veřejnosti génia. Na sklonku sedmdesátých zpracoval Goethe další mytologické téma v *Ifigenii na Tauridě*. Oproti Euripidovi se vyhýbá „výsměchu naivním barbarům“ ve chvíli, kdy Ifigenie prchá z Tauridy spolu se svým bratrem Orestéem. Ifigenie namísto, aby vymýšlela lest, kterou se má vymanit králi Thoantovi, žádá, aby je propustil a on šlechetně souhlasí. Mytologické drama se mění v dílo vyjadřující humanitu a pro Goetha tehdy tak důležitou ideu duchovní čistoty.⁴³ V sedmdesátých letech byl pro Goetha, podobně jako pro řadu jeho současníků, důležitý Spinoza, kterého hájil proti Jacobiho kritice v roce 1785.⁴⁴ Paradoxně Jacobiho útok na Spinozu rozšířil zájem o

³⁷ Ibidem, s. 227.

³⁸ Herder „Excerpt from a Correspondence on Ossian and the Songs of Ancient Peoples“ 1773, In: Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 30), s. 229–230.

³⁹ Herder „On Contemporary Uses of Mythology“ (1767), In: Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 30), s. 232.

⁴⁰ Břetislav Horyna, *Dějiny rané romantiky*. Praha 2005. s. 119.

⁴¹ Goethe sepsal oslavnou řeč na Shakespeara, kterou v roce 1771 přednesl svým přátelům. Shakespeare je pro něj „symbolem nového básnictví a nového myšlení“, je soupeřem Prométhea, skrze jeho postavy promlouvá Příroda sama. In: Rüdiger Safranski, *Goethe. Umělecké dílo života (Biografie)*. Brno 2020. s. 77.

⁴² Ibidem, s. 116.

⁴³ Píše o ní také ve svých tehdejších denících, v nichž se roku 1777 ohlíží za svým dosavadním životem, který vnímá jako tonutí ve vášních a plýtvání časem. „Kéž by ve mně stále jasněji zářila idea čistoty, která zahrnuje vše, i to sousto, jež vkládám do úst.“ Dopis ze 7. srpna 1779, In: Rüdiger Safranski (Pozn. 42), s. 215.

⁴⁴ Vztah ke Spinozovi se v té době rychle proměňoval, nejdříve byl vnímán jako kacíř, na konci osmnáctého století se k němu však řada filozofů začíná hlásit a propuká tzv. spor o Spinozu. Sám Goethe svůj pohled na něj přehodnotil v průběhu 70. a 80.

něj a vedl také k zviditelnění Goetheho básně *Prométheus*, která do té doby nebyla otištěna. Pro Goetheho a mnoho jeho současníků se stává podstatným úsilí o sjednocení ducha a přírody, právě Spinozův panteismus se jeví jako jedna z možných cest. Goethe ve své tvorbě nejdříve evokuje tu stránku řecké mytologie, která bude nazývána dionýskou. Inklinuje však taky k více klasickému, vyrovnanému postoji. Jeho tvorba je rozporuplná. Ačkoli se nikdy neztotožnil s romantismem, obohatil modernitu o nové pojetí mytologie, které bylo pro romantismus nosné. *Faust* (psaný od šedesátých let osmnáctého století a vydaný na začátku století devatenáctého) v sobě nese různorodé prvky, mísí pohanské i křesťanské motivy a nechá je existovat vedle sebe.

Vznik a vývoj koncepce nové mytologie v německém romantismu

Období přibližně od roku 1770 do roku 1830 je vrcholným obdobím německého romantismu.⁴⁵ Je to doba autorů jako Friedrich Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck, Heinrich von Kleist, Clemens Brentano, Friedrich Hölderlin a dalších. Předpokladem jejich tvorby je filozofie I. Kanta, J. G. Fichta, G. W. Hegela a F. W. J. Schellinga.⁴⁶ Tyto osobnosti sdílí spolu s romantickými autory vědomí přelomu, zrychleného času a směřování do budoucnosti. Když vrcholí revoluce francouzská, objevují se také úvahy o revoluci estetické. Důležitou roli v nich začíná hrát pojem mýtu. Už od svých studií je tato generace vedená k zájmu o mýtus, který byl v druhé polovině osmnáctého století předmětem zájmu filozofů, filologů, historiků, uměleckých kritiků, básníků... Mýtus je zkoumán nově se rozmáhajícími humanitními vědami, je možné jej reinterpretovat a do středu zájmu se dostává i náboženská nebo v širším smyslu spirituální rovina mýtu. Ta souvisí s hledáním protívahy k racionalitě a empirismu a s potřebou jednotné, všezahrnující báze, která by měla obsáhnout křesťanství i další náboženství, mýty, poezii a umění.

Rozmach nové mytologie v německém prostředí spojují Feldman a Richardson s typicky německým kulturním životem, který se koncentroval kolem vzájemně provázaných univerzitních center, a se vzrůstajícím nacionalismem. To vedlo k úzkým vztahům mezi filozofy a básníky (např. přátelství mladého Hölderlina, Hegela a Schellinga) a k pocitu sdíleného záměru a otevřených možností. Mýtus je v tomto kontextu už ne pouze studován a nově nahlížen jako zajímavý prostředek v tvorbě poezie, zdá se být něčím zásadnějším, téměř nezbytným pro obnovu kultury. Generace romantiků měla na co navázat a její vztah k mýtu se formoval už během univerzitních let. Bratři Schlegelové studovali u

let. V roce 1770 mluvil o spinozismu jako o „ošklivém a bludném učení“, postupně se však jeho myšlení blíží panteismu a ve vztahu k přírodě není Spinozovi vzdálený. V roce 1784 čte Goethe Spinozovu *Etiku* a o Spinozovi se vyjadřuje v dopisech přátelům, a i ve svých denících. Brání ho proti kritice Jacobiho, který v roce 1785 využil Goetheho nezveřejněné básně *Prométheus*, aby upozornil na vliv Spinozových myšlenek na své současníky. Rüdiger Safranski (Pozn. 42), s. 234–239.

⁴⁵ Tak to uvádí Horyna, újeji Feldman a Richardson vymezují „nejintenzivnější a nejoriginálnější romantický zájem o mýtus“ lety 1795 a 1810. Rok 1795 se váže k prvním návrhům nové mytologie u bratří Schlegelů a Schellinga a rok 1810 uzavírá systematické mytologie Görrese a Creuzera. In: Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 30), s. 302.

⁴⁶ Už u Kanta najdeme důraz na umění, které by mohlo být prostředkem k usmíření dualit, s kterými se lidstvo potýká, na což navazují Schelling a Schiller. Ti už za prostředek usmíření považují mýtus. In: Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 30), s. 302.

filologa Christiana Heyneho, Schelling napsal disertaci na téma mýtu, jak se jeví skrze Genesis (1792) a svoji první esej o rok později o mýtech antiky. V čem se generace lišily, byla nejen samozřejmost, s jakou ta mladší mýtus přijímala, ale i vnímání jeho role ve společnosti. Zatímco pro Herdera je mýtus vyjádřením lidu (Volk), který má být autonomní a má mít své vlastní (národní) mýty a Goethe kladl důraz na to, co je individuální, romantiky zajímalo naopak všelidské, kolektivní, nekonečné a bez hranic. Mýtus byl příslibem celistvosti.

Nejstarší program jako kolektivní manifest nové mytologie

Text, který je spojován s počátky koncepce nové mytologie nese název *Nejstarší program systému německého idealismu*⁴⁷ a vznikl v roce 1795. Jeho autory byli Schelling, Hegel a Hölderlin, je možné, že se na něm podíleli všichni tři, nebo jen jeden z nich v úzkém myšlenkovém kontaktu s ostatními. Text začíná výzvou moderní fyzice, aby zrychlila tempo a dostihla moderní filozofii (myšleno především transcendentální idealismus Immanuela Kanta), aby z idejí filozofů a empirických dat konečně vytvořila velkou fyziku a ukázala, „jak musí být ustrojen svět pro morální bytost.“⁴⁸ Pokračuje odmítnutím státu, který popírá lidskou svobodu: „každý stát musí se svobodnými lidmi zacházet jako s mechanickým soukolím, a to dělat nemá, má tudíž zaniknout.“ Tato svoboda je Absolutní, zakládá se na svébytném intelektuálním světě člověka, který už nepotřebuje hledat žádný smysl mimo sebe. Člověk se má nadále řídit idejemi, a hlavně sjednocující ideou krásy, „filosof musí mít právě tolik estetické síly jako básník.“ Poezie tak začne nabývat na významu, až „na konci“ bude tím, čím byla „na počátku“ – „učitelkou (dějin) lidstva“. Poezie tak přežije všechny ostatní vědy a umění. A zde přichází prohlášení o nové mytologii: „Poprvé tu budu mluvit o myšlence, která pokud vím nepřišla na mysl ještě žádnému člověku – musíme mít novou mytologii, tato mytologie ale musí sloužit idejím, musí se stát mytologií rozumu.“ Ačkoli autor (či autoři) textu odmítá stát, národ je pro něj podstatný, cílem nové mytologie má být „učinit národ rozumným“ a „filozofy smyslovými“. Zrcadlí se v tom snaha přemostit rozpory mezi osvícenstvím a rodícími se romantickými tendencemi, kterou v textu vyjadřují i závěrečná zvolání: „Pak zavládne mezi námi věčná jednota. [...] pak zavládne všeobecná svoboda a rovnost duchů! – Vyšší duch seslaný s nebes musí mezi námi založit toto nové religio, bude to poslední a největší dílo lidstva.“⁴⁹

Text v sobě už nese zárodky myšlenek, které budou koncepci nové mytologie utvářet. Možná nejvýraznější z nich je mladické nadšení a zápal pro budování nového světa, které jsou až později

⁴⁷ V originále *Das sogenannte älteste Systemprogramm* (M. Frank, G. Kurz eds., *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, Suhrkamp, 1975), rukopis práce je psaný se zkratkami a škrty a přepisy. „Ruka je to Hegelova, ale o takzvané autorství se (počopitelně) vedou spory. Nejen její teze, ale dokonce jednotlivé věty můžeme číst v Schellingových textech mnohem pozdějších.“ Předmluva překladatele Petra Babky, In: F. W. J. von Schelling, *Drobné spisy a fragmenty*, Praha 2004, s. 8.

⁴⁸ *Nejstarší program systému německého idealismu*, In: F. W. J. von Schelling (Pozn. 48), s. 13.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 15–16.

usměrňovány a přehodnocovány. Stojí na začátku rychlého vývoje nové mytologie v německém romantismu.

Výzva k akci a hledání základů nové mytologie

Ústřední postavou v nastartování tohoto vývoje byl **Friedrich Schlegel**, který vnímal mýtus, obdobně jako autor či autoři *Nejstaršího programu*, především jako prostředek syntézy. Kromě řecké mytologie a křesťanské tradice se velmi systematicky a dlouhodobě zajímal také o indické mýty.⁵⁰ Mluvil o „univerzální progresivní poezii“, která by mohla spasit svět.⁵¹ Její univerzálnost spočívala také v mísení poezie s filozofií a souvisela s představou o překonání všech rozporů. Poezie nahrazuje pojem umění a má nový společenský rozměr. Schlegelovy texty byly respektovány a udávaly směr celému hnutí. V roce 1800 to vyjádřil Novalis slovy: „Pokud se někdo narodil jako apoštol naší doby, jsi to ty... Sv. Pavel nového náboženství... tímto náboženstvím začíná nová světová historie. Rozumíš tajemstvím doby.“⁵²

Schlegel působil na univerzitě v Jeně, která byla centrem vzniku rané německé romantiky. Od roku 1794 zde učil Fichte, který byl vnímán jako kontroverzní osobnost (z univerzity musel odejít kvůli svému podílu na vydávání časopisu s ateistickým obsahem).⁵³ Jeho myšlenky se odrazily také v textech autorů jako byl Schlegel. V roce 1798 vznikl časopis *Athenäum*, který vydával spolu se svým starším bratrem **Augustem Schlegelem**. Periodikum sloužilo k zveřejňování důležitých myšlenek romantického programu. Vycházela zde jak literární a umělecká kritika, tak fragmenty esejů i komplexnější texty. V roce 1800 zde Friedrich Schlegel publikoval slavný text *Rede über die Mythologie (Řeč o mytologii)*, kde prohlašuje, že moderní poezii chybí základ, kterým byla pro starověk mytologie.⁵⁴ Nová mytologie se však má od té starší lišit, Schlegel se domnívá, že původní mýty vycházely z „mladistvé imaginace“ a smyslového světa, z toho, co bylo člověku nejbliž. Nová mytologie má oproti tomu vycházet „z nejhlubších hlubin ducha“⁵⁵, má zahrnout všechna umění a být zřídlem poezie. Vyzývá zde k vědomému vytváření mýtů, apeluje na básníky, kteří se mají ujmout role tvůrců mýtů. Takový přístup je radikálně nový, Herder, Goethe a další Schlegelovi předchůdci se nedomnívali, že mýtus může vytvořit jednotlivec. Byl vždy spojený s určitým národem nebo jiným společenským celkem.

⁵⁰ Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 30), s. 307, Schlegel se naučil sanskrt v roce 1802 a v roce 1808 napsal studii *O moudrosti a jazyce Indů*, kterou autoři prohlašují za první adekvátní filologicko-filozofickou práci o hinduismu.

⁵¹ Ibidem, s. 304, citují bez odkazu, ale později je uvedeno, že jde o Fragment 116, uveřejněný v *Athenäu*.

⁵² Ibidem, s. 306

⁵³ V roce 1798 poslal saský kurfiřt Friedrich August na univerzity a do drážďanských novin dopis o nařízení konfiskace filosofického časopisu Fichta a Niethammera (dalšího prof. z Jeny), kvůli ateistickým vyjádřením. Články nebyly prací profesorů, ale odrážely dobový náboženský skepticismus (odmítání nadpřirozeného Boha, uznávání morálního řádu světa). Fichte předeslal článku svoji studii *O důvodu naší víry v boží světovládu*, v které vyjadřoval podobné názory. Šlo o vykonstruovaný proces, Fichte taky reagoval tak, že nakonec musel z univerzity odejít... Více k tomu: Břetislav Horyna (Pozn. 41), s. 74.

⁵⁴ Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 30), s. 309.

⁵⁵ Ibidem, s. 310.

Schlegel taky ustanovuje nový přístup ke kritice, kterou pojímá jako kreativní a syntetizující činnost. Kritik sám má být básníkem, má kultivovat znalosti z různých oblastí lidského vědění. Takové ambice dřívější autoři neměli, Schlegel je opírá o představu mýtu, coby jednotícího elementu, mýtu, který je vždy provázán s poezií. V *Řeči o mytologii* se dotýká také idealismu, z něhož se má rozvíjet nová tvůrčí energie, směřující k zahrnutí všech umění a disciplín do velké revoluce. Idealismus vnímá jako pozoruhodný jev své doby a jako ducha této nové revoluce, a přitom pouze jako jeden z projevů mnohem hlubšího fenoménu, kterým je hledání nového středu. Idealismus vznikl dle něj tak, jak má vznikat nová mytologie, tedy z hlubin lidského ducha. Analogii nachází Schlegel ve vědě, když mluví o soudobé fyzice, která zoufale potřebuje mytologický pohled na přírodu. Právě fyzika podle něj přináší „nejposvátnější odhalení přírody“ v dynamických paradoxech.

Určující dobovou tendenci (hledání nového středu), nazývá Schlegel realismem, také idealismus k novému realismu směřuje. Důležité je hledání čehosi „původního, nenapodobitelného, které je absolutně neredukovatelné a v čem po všech proměnách je stále tlumeně rozpoznatelný jeho originální charakter a tvůrčí energie...“ V tom nachází původ veškeré poezie, chce se navrátit, k „původnímu chaosu lidské přirozenosti, pro kterou nezná krásnější symbol než pestrý zástup starověkých bohů.“ Nová mytologie se má inspirovat nejrozličnějšími tradicemi, nejen antickou. „V Orientu musíme hledat nejvznešenější formy Romantického“⁵⁶ píše Schlegel v *Řeči o mytologii*. A znovu se tak vrací ke svému zájmu o indické mýty, které vnímá jako nejvyšší a nejčistší formu mytologie starověku.⁵⁷ Podobný pohled na Indii najdeme také u jeho bratra Augusta, u Novalise a řady dalších. Jeho počátky jsem už zmínila u Herdera, Friedrich Schlegel se však jako první z německých autorů píšících nově o mýtu naučil sanskrt a stal se jednou z předních osobností pro studia indických textů v rámci německého romantismu.⁵⁸

V *Řeči o mytologii* zmiňuje Schlegel také filozofy, které obdivuje. Příkladem pro individuální mysticismus má být Spinoza, vzorem perfektního systému vědění je potom Fichteho *Základ všeho vědosloví*.⁵⁹ Schlegel text uzavírá velkolepou výzvou k využití tvořivé síly, která byla člověku dána a přibližuje ho Bohu. Právě ve své době silně vnímá směřování k revoluci, v níž člověk „pozná konání prvního člověka, stejně jako Zlatou éru, která má teprve nastat.“⁶⁰

V textu o nové mytologii je přítomné také křesťanství, vnímané podobně jako mýtus. Počátky nové poezie je třeba hledat v lásce, lidská duše je odrazem božství v člověku... Kromě těchto vznešených myšlenek se však u Schlegela objevuje překvapivě brutální úvaha o lidské oběti. Najdeme ji ve zlomku z *Idejí*, který napsal v roce vydání *Řeči o mytologii*: „Tajným smyslem oběti je zničení konečna, protože je konečné. Aby se ukázalo, že se tak děje pouze kvůli konečnosti, je nutné vybrat to nejušlechtlejší a

⁵⁶ Všechny citace: Ibidem, s. 310–313

⁵⁷ Ibidem, s. 350

⁵⁸ V roce 1808 vydal F. Schlegel uznávanou studii *O jazyce a moudrosti Indie*.

⁵⁹ Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre, v angličtině Theory of knowledge, publikováno 1794.

⁶⁰ Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 31), s. 313.

nejkrásnější; před vším ostatním člověka, květ Země. Lidské oběti jsou těmi nejpřirozenějšími oběťmi... V euforii ničení se vyjevuje smysl božího stvoření. Jedině uprostřed smrti vzplane záblesk věčného života.”⁶¹ V roce 1800 je u něj křesťanství smíseno s mýtem, od roku 1804 se Friedrich Schlegel začal přibližovat katolictví a mýtus opouštět.

Mytologie jako produkt vědomí

V německém raném romantismu hrálo zřejmě napětí mezi mýtem a křesťanstvím podstatnou roli. O jejich smíření uvažoval **Friedrich Schelling**, který se mytologii věnoval během celé své kariéry. Po smrti Hegela učil Schelling od roku 1841 v Berlíně filozofii náboženství. Nová mytologie v Schellingově pojetí má být vyšší syntézou mýtu a křesťanství.⁶² Oproti F. Schlegelovi však nevěřil, že ji může vytvořit jednotlivec, mytologie musí být poetickým vyjádřením celého lidstva. Bůh je vnímán jako zdroj kreativity, Schelling používá označení Absolutní duch, ztělesňuje pro něj bod začátku, dějiny z tohoto ducha vycházejí, jsou „epickou básní“. Tyto myšlenky rozvíjí v knize *Věky světa (Weltalter)* z období kolem roku 1815, kde navazuje na Jakoba Boehma. Najdeme v ní vyjádření blízké Schlegelovu fragmentu, v němž zaníceně promlouvá o lidských obětech: „Není žádný život beze smrti. V samotném aktu, který zakládá existenciální bytost, musí jedna taková bytost zemřít, aby mohla žít jiná.“ K *Filozofii mytologie* se Schelling pracovává v textech z 20. let, v nichž mýtus nabývá na významu. Je sice tím, co člověka vybočuje ze středu, je ale také prostředkem, který člověka může navrátit zpět. Mytologie vzniká podle Schellinga v lidském vědomí. Jejím tvůrcem tedy není básník, filozof nebo následovník nějaké náboženské doktríny, nýbrž lidské vědomí samo.⁶³ Pro romantiky skýtalo Schellingovo sjednocení přírodní a transcendentální filozofie možnost v umělecké tvorbě vedle rozumu odhalit také působení nevědomých sil.⁶⁴

Návrat bohů, usmíření protikladů, básníci nové mytologie

Schelling je uváděn jako pravděpodobný autor *Nejstaršího programu systému německého idealismu*, textu z roku 1795, kterému jsem se věnovala výše a který pravděpodobně vznikl během studií v Tübingenu, kde se spřátelil s Hegelem a také **Friedrichem Hölderlinem**, další podstatnou osobností, která přispěla ke koncepci nové mytologie. Většina Hölderlinova díla vznikla mezi lety 1797 a 1803. Na počátku jeho kariéry je možné mluvit o spoluautorství *Nejstaršího programu*. Ten explicitně vyzývá k vytvoření nové mytologie, která je spojená s „mytologií rozumu“⁶⁵ a má politický rozměr. Hölderlinova poezie je však živelnější a výrazně apolitická. Usiloval o psaní poezie, které by bylo náboženským činem, pokoušel se k mýtu přistupovat zevnitř a aktualizovat jej pro svou dobu. Některá

⁶¹ Friedrich Schlegel, *Ideje*, 131. Fragment, 1800. In: Břetislav Horyna (Pozn. 40), s. 186.

⁶² Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 31), s. 317.

⁶³ Citace Schellingových textů In: Ibidem, s. 318–325.

⁶⁴ Břetislav Horyna (Pozn. 40), s. 142–158.

⁶⁵ Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 31), s. 329.

božstva nově pojmenovává a klade vedle sebe na roveň křesťanského Boha s bohy pohanskými. Jeho práce je protkaná obrazy dekadence moderního světa, který očekává návrat starých bohů. Toto téma se objevuje už v románu *Hyperion* z roku 1797, v němž se řecký hrdina stejného jména pokouší osvobodit svoji zemi od turecké nadvlády, je však zřejmé, že to nedokáže. V dopisech Hyperiona s německými přáteli se odráží ochablost moderní doby. Starověká krása a božstva čekají, zůstávají čistými a živými. Hölderlinův sofistikovaný básník (oproti básníkovi Herdera, který je spojen s lidem) přichází vždy pozdě. Důležitým tématem je pro něj sjednocení, usmíření protikladů, v *Hyperionu* říká, že „všechny protivy jsou roztržkami milenců“,⁶⁶ a vyšší vztah, který protiklady sjednotí, označuje jako „mytisch“, mytický. Jedině, pokud člověk žije v kontaktu s touto vyšší skutečností, zažívá svět celistvě. V poemě *Jediný (Der Einzige)* jsou Kristus a Herkules bratry, křesťanství a pohanství nabízí stejnou naději. Pokud by nedošlo k jejich smíření, nemůže dojít ani k vytvoření univerzální mytologie, tak jak ji Hölderlin pojímal.

Hölderlin spolu se Schlegelem přinesli do německého raného romantismu dionýský aspekt antiky, jehož náznaky jsou přítomné už u Herdera. Konfigurace opozit apollinského a dionýského je sice formulována až Friedrichem Nietzsche, ale už v rané romantice měla svůj význam. Zde šlo o upřednostňování těch složek řecké kultury, které jsou více či méně explicitně postaveny do protikladu ke klasické kráse antiky. Jméno Dionýsa jako představitele temného, mystického a tragického Řecka se opakuje v textech Friedricha Schlegela i Hölderlina. Druhý z nich si z dionýského bere inspiraci pro vlastní poezii. Čte Horatiův spis *De Arte Poetica*, kde je básník označen jako „client Bacchi“. A v korespondenci píše o svém uvažování o původní dionýské přirozenosti člověka a apollinském umění forem. Břetislav Horyna dokonce návratu Dionýsa přiřknuł roli „jednoho ze skrytých nosných principů myšlenky nové mytologie.“⁶⁷

Básníkem romantického mýtu byl spíše než Hölderlin o dva roky mladší **Novalis**,⁶⁸ v jeho osobnosti a tvorbě se odráží řada ideálů německého romantismu. Jeho básník měl být prorokem a knězem přírody, měl přinášet novou jednotu, čerpat z mýtů a vytvářet mýty nové. Novalis sám některé myšlenky německého romantismu rozvíjel i žil. Kromě poetických textů napsal během svého krátkého života také esej *Křesťanství nebo Evropa* (1799), kde se věnuje středověkému sjednocení Evropy skrze křesťanství, opuštění jeho hodnot v pozdějších epochách a potřebě návratu a obnovy křesťanství ve své současnosti. Jeho nejznámější práce spojená s novou mytologií je *Heinrich von Ofterdingen*, román inspirovaný Goetheho knihou *Wilhelm Meister*, ale zasazený do středověkého Německa. Rozvíjí v něm příběh hrdiny, který je zasvěcován do tajů života, spočívajících v mýtu. Iniciace je symbolizována Heinrichovým úsilím o získání „modré květiny“.⁶⁹ Hlavní hrdina se učí o významu poezie skrze mýtus o usmíření protikladů. Spojuje rysy postav různých tradičních mytologií (Sphinx, Eros, Perseus, postavy

⁶⁶ Břetislav Horyna (Pozn. 40). s. 123.

⁶⁷ Ibidem. s. 128.

⁶⁸ Vlastním jménem Friedrich von Hardenberg (1772-1801), studoval právo a navštěvoval Schillerovy přednášky v Jeně kolem roku 1790, kde se seznámil s bratry Schlegelovými, L. Tieckem a dalšími romantickými autory.

⁶⁹ Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 31). s. 333.

arabských a indických mýty, Freya ze severské mytologie...) s těmi nově vymyšlenými. Novalis zde buduje třívrstvý kosmos, který teprve čeká na nové sjednocení a nastolení harmonie. Katastrofa spojená s tyraníí okleštěného rozumu vede k ničení přírody. Spásu může přinést symbolická postava Pohádky (Fable), dcery Mysli a Imaginace, a postava Eróta, syna Mysli a Srdce. Novalis hledí do budoucnosti s vírou v nalezení harmonie. Ačkoli v jeho myšlení hraje podstatnou roli víra v obrodu křesťanství, Krista nahrazuje Pohádka. S křesťanstvím zachází podobně jako William Blake, i jejich příběhy a nově vymyšlené postavy jsou si blízké. Oba vycházejí do jisté míry z textů Jacoba Boehma o pádu Moudrosti. Podle Feldmana a Richardsona však tam, kde se Blake nevzdává Krista, avšak opouští křesťanství, pokračuje Novalis v křesťanských nadějích bez Krista. Společná je Novalisovi a Blakeovi představa spásy, kterou přinese lidská imaginace, člověk si má vystačit sám, nepotřebuje milost. Poezie a mýtus nabývají nevídaného významu, můžou proměnit fyzickou realitu v sen a sen uskutečnit. V roce 1797 řekl Friedrichu Schlegelovi, že všechny knihy by měly usilovat o to, aby se staly novou Biblí.⁷⁰ Podle Feldmana a Richardsona byla jeho cílem absolutní báseň, „Totalwissenschaft“, v níž se skutečnost promění v poezii. Cesta za „modrým květem“ symbolizuje hledání právě takového sjednocení. I tento symbol je podle některých odborníků inspirován indickou mytologií, nese v sobě fáze spánku a organického růstu, je symbolem usmíření dualit.⁷¹

Mýtus lidu a národa v německém umění a literatuře

Vztah romantické nové mytologie k pojmům lidu a národa je proměnlivý a nejednotný. Zatímco u Herdera převažuje zájem o odlišnosti různých mytologických tradic, spojený se zdůrazňováním lidovosti mýtu, v jenském okruhu jde spíše o hledání univerzální mytologie. Jejím tvůrcem má být básník, výjimečná osobnost a texty s ní spojené jsou sofistikované a plné nejrůznějších symbolů a odkazů. I v průběhu devatenáctého století se objevují pojetí, která jsou protichůdná, důraz na mytologii spojenou s určitou skupinou však převažuje nad všezahrnující koncepcí. Tuto skupinu, z níž má mytologie vycházet a dále se rozvíjet, sdružuje jeden národ, mýtus je pevně spjatý s písněmi a pohádkami jednoho lidu spojeného mateřským jazykem.

Kolem univerzity v Heidelbergu vznikl okruh romantických autorů kolem roku 1806. Působili zde Clemens Brentano, Achim von Arnim, Joseph von Görres a další a společně vydávali časopis *Zeitung für Einsiedler* (volně přeloženo Časopis pro poustevníka). V rámci tohoto okruhu vznikla sbírka folklórních písní *Des Knaben Wunderhorn* (1805–1808). Oproti jenským romantikům byli tito autoři vlivnější a přímo působili na německé intelektuální prostředí, podnítily mnohem širší zájem o německou historii a filologii. Spojoval je silný patriotismus a láska k lidové tvorbě.

⁷⁰ Ibidem, s. 335.

⁷¹ Feldman a Richardson odkazují na A. Leslie Willson, podle které Novalis tento symbol čerpal z indických námětů a pravděpodobně z dramatické básně *Sacontala* (text Williama Jamese, který drama překládal ze sanskrtu do latiny a angličtiny, do němčiny byl přeložen v roce 1789 a byl vyzdihován Herderem i Goethem), In: Ibidem, s. 350.

Joseph Görres studoval německou literaturu a historii na univerzitě v Heidelbergu mezi lety 1806 a 1808 a od roku 1826 byl profesorem v Mnichově. Začátky jeho psaní o mýtu jsou spojené s okruhem kolem heidelberské univerzity. Všichni se zajímali o německý folklór, Görres se také, podobně jako autoři z Jeny, věnoval indickým textům, které měly podle něj přinést obnovu spirituality v Německu.⁷²

Jacob a Wilhelm Grimmovi byli také v kontaktu s heidelberským okruhem, přispívali do jejich časopisu, který jim byl svým zaměřením na lidovou literaturu a historii blízký. Jacob byl také váženým filologem, zaměřeným především na německý jazyk a společně s Wilhelmem se věnoval německému folklóru. Jejich přístup do jisté míry navazoval na Herderův, ale ještě více než on směřovali k vyzdvihování germánských mýtů a legend. Každý národ se podle Jacoba přirozeně izoluje od všeho cizího a nejlépe se vyvíjí ve své vlastní nezkažené tradici.⁷³ Největší transformaci a odvrát od staré víry, literatury a jazyka přineslo podle Jacoba křesťanství. V mísení tradic a přejímání nové víry se podle něj vždy ztrácí něco z domácího elementu a je třeba zhodnotit nakolik nové přínosy vyváží ztráty.⁷⁴ Paralelu k bratrům Grimmovým můžeme v Anglii najít u **Thomase Keightleyho**, autora *The Fairy Mythology* (1828), který jim byl blízký nejen zaměřením na folklór, ale taky zájmem o to, co je národní a specifické pro ten který národ.

Richard Wagner dal svojí uměleckou tvorbou a svými esejemi romantickým úvahám o národním mýtu nový směr. Mýtus v jeho pojetí může být vyjádřen celistvým uměleckým dílem, které bude zároveň politickým a revolučním aktem. Provedení jeho *Prstenu Nibelungů* v roce 1876 bylo často označováno jako symbol sjednocení německého národa.⁷⁵ Wagner v roce 1848 po nezdaru revoluce přednesl politický projev před Vlasteneckým spolkem, jehož byl členem. Jeho projev měl rysy komunismu (mluvil o „vysvobození všech občanů z područí bohatství a moci“, avšak jen pro německé občany) a kvazi-náboženského nacionalismu (mluvil o „pravých“ Němcích, kteří jsou věrní a ochotní se obětovat).⁷⁶ Jeho nacionalismus se plně rozvinul právě v této době, kdy se účastnil revoluce roku 1848 a o rok později v Drážďanech, po nichž odešel do exilu a pracoval na *Prstenu Nibelungů* a *Tristanovi a Isoldě*. Přesto nacionální mýtus či mýtus jednotlivé rasy byl pro Wagnera jen ornamentem budoucího sjednoceného lidstva.⁷⁷ Tak se mýtus objevuje v jeho teoretických textech, kdy je úzce provázaný s novým pojetím opery, v textech z přelomu čtyřicátých a padesátých let (*Umění a revoluce, Umělecké dílo budoucnosti, Opera a drama*). K revoluci, která obrodí kulturu, má vést umění vycházející z lidu, který podobně jako u některých autorů, kteří mu předcházeli, nabývá monumentálních rozměrů. Lid má

⁷² Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 31), s. 381.

⁷³ Ibidem, s. 409.

⁷⁴ Citace z textu *Teutonic Mythology*, in: Ibidem, s. 413.

⁷⁵ Ibidem, s. 469.

⁷⁶ Posluchačstvo mělo podle H. S. Chamberlaina problém porozumět tomuto projevu, který měl povahu náboženského kázání. Někteří jej vykládali jako revoluční a republikánský, jiní jako anarchistický a komunistický. In: A. James Gregor (Pozn. 35), s. 228.

⁷⁷ Dokládá to výňatek z Wagnerova textu *Umění a revoluce*, kde prohlašuje: „Umělecké dílo budoucnosti musí zahrnovat ducha svobodného lidstva, zbaveného každého pouta překážející národnosti, jeho rasový vklad nesmí být ničím víc než ozdobou, individuálním kouzlem mnohotvárné rozmanitosti, a ne křečovitou bariérou.“ In: Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 31), s. 472.

být opravdovým umělcem budoucnosti. S tím souvisí odmítnut individuálního a subjektivního, které se má rozplynout v tom, co je univerzální pro celý národ. Wagner vychází z germánské mytologie a nevyhýbá se jejím negativním stránkám. Naopak, v obrazu konečné smrti bohů se odráží apokalyptické nálady jeho současnosti. Konec starého světa může znamenat počátek nového a obnovu mýtu. Dalším mytologickým zdrojem je antika a obzvláště nejvyšší umělecká forma řecké tragédie. Právě v ní nachází Wagner inspiraci pro své totální dílo budoucnosti. V jeho pojetí se mýtus stává hybnou silou umění, která má mít velký společenský význam a ačkoli v *Umění a revoluci* prohlašuje, že není jeho záměrem definovat nové politické zřízení, jeho nové umělecké dílo je politickým činem, je plodem revoluce. Svoji tvorbu vnímá ve srovnání s antickým Řeckem jako monumentálnější a umění budoucnosti jako závaznější, jelikož už není jen vyjádřením spravedlivého a vznešeného národa, ale má přinášet ducha svobodného lidstva.⁷⁸ V *Uměleckém díle budoucnosti* mluví o morálním významu, který získal pojem „lidu“. Lid spojuje sdílená potřeba, kolektivní nutnost, lid se stává nositelem a ztělesněním této nutnosti, která stojí proti všemu povrchnímu, umělému, egoistickému. Tato nutnost je spojená s něčím čistým a primárním, s fyzickým hladem a žízní, ale taky s více metafyzickou potřebou návratu k Přírodě. Nové umělecké dílo budoucnosti má směřovat k všelidskému cíli, má překonat egoismus předchozích období a novým „pochodem evoluce“ dospět na konci epochy ke své spáse v komunismu.⁷⁹ Od člověka očekává absolutní odevzdání se této vyšší nutnosti, obětování vlastní osobnosti, jedině smrtí může člověk svou oddanost nutnosti dokázat. Dramatické dílo budoucnosti má takovou smrt oslavovat, má přinést nový život zemřelému skrze umění. V mýtu Nibelungů nachází Wagner motivy oběti a pomsty, které se mají stát podstatnými i pro moderního člověka, pro moderní lid, který je novým hrdinou v nekonečně se opakujícím boji mezi dnem a nocí. Bůh otec, nejvyšší bůh ztělesňuje toto neustále střídání, pohyb přírody. Je výtvozem člověka, jeho vyššího stupně vědomí.⁸⁰

Romantická nová mytologie za hranicemi Německa

Zájem o mýtus v pojetí Vica, Herdera a dalších našel úrodnou půdu i za hranicemi Německa. Tak se formovalo zázemí pro jiné než německé pojetí nové mytologie. V Anglii vzniká umělecká koncepce nové kosmologie a mytologie **Williama Blake** víceméně paralelně s formováním nové mytologie německým romantismem, jedná se však spíše o osamoceného autora. Blake byl velmi dobře obeznámený s preromantickými experimenty s uvedením mýtu do literatury, zároveň ale vybočoval z dobových tendencí propracovaností své osobní mytologie a přesahem do výtvarného umění. Na

⁷⁸ Výňatek z Wagnerova textu *Umění a revoluce*: „Úkol, který máme před sebou, je nezměrně větší než ten, který byl již splněn za starých časů. Jestliže řecké umělecké dílo přijalo ducha spravedlivého a ušlechtilého národa, umělecké dílo budoucnosti musí přijmout ducha svobodného lidstva, osvobozeného od všech okovů překážejících národnosti...“, In: Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 31), s. 472.

⁷⁹ Výňatek z textu *Umělecké dílo budoucnosti*: "Období od tohoto okamžiku až do dnešního dne je tedy érou absolutního egoismu a konec tohoto období bude jeho vykoupením v komunismu." In: Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 31), s. 474–475.

⁸⁰ Výňatek z textu *Původ a vývoj mýtu Nibelungů*, in: Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 31), s. 479.

přelomu osmdesátých a devadesátých let osmnáctého století (tedy o něco později než Goethe v Německu) začíná s vlastními myto-poetickými texty. Jeho nejvýznamnější mytologické básně ze začátku devatenáctého století jsou nazvány *Milton* a *Jeruzalém*. Jak v textech, tak ve vizuální tvorbě, a především v jejich provázanosti, vzniká nová (ačkoli ze starších zdrojů čerpající a volně se inspirující) forma kosmogonie. Blakeův přínos můžeme vidět v potřebě vytvořit svůj vlastní mytologický svět, který konkuruje Písmu. Jeho Los říká v *Jeruzalémě* „Musím vytvořit Systém nebo být zotročen systémem jiného člověka.“ Jeruzalém spojuje s Británií, s „Obřím Albionem“, který stojí na začátku všech náboženství. „Albion byl Rodičem Druidů a v jeho chaotickém stavu spánku byl Satan a Adam a celý svět, to vše stvořil Elohim,“ čteme v *Jeruzalémě*. V horečnatém plynutí textu se mísí nejrůznější odkazy, s vizemi lidské oběti: „Kde Albion spal pod stromem osudu a zlatý nůž Druidů se bouřil v lidské krvi, v oběti lidského života.“⁸¹ Jeho mytologický svět není jen krásný a kultivovaný, ale také barbarský a krutý. Mýtus, jeho význam pro moderní dobu a představa o možnosti jeho znovustvoření, se v anglické literatuře s výjimkou osamělých figur začíná objevovat od začátku 19. století. V textech Wordswortha, Coleridge, Keatse, Byrona a Schelleyho najdeme něco z romantického pojetí mýtu, je to však hlavně tradiční mytologie, která poskytuje zdroje pro vlastní tvorbu a mnohem méně snaha o vytváření mýtů nových.

Do Francie se dostává nová mytologie později. Byl to především **August Schlegel**, bratr Friedricha Schlegela, kdo pomohl novou koncepci mýtu rozšířit za hranice Německa. K tomu přispěla také kniha *O Německu* (De l'Allemagne) od Germaine de Staël z roku 1813, která německý romantismus a myšlenky Augusta Schlegela popularizovala ve Francii. Skutečný vliv těchto myšlenek je možné ve Francii sledovat až od 20. let 19. století, kde se projevují s velkým eklekticismem mísením různých tradic a námětů. Některé motivy sdílí francouzský romantismus s německým (např. básník je vnímán jako mýto-tvůrce a prorok, mýtus může nabídnout návrat k čistějšímu druhu poezie, inspirace východními tradicemi...), ale více odráží problémy městské společnosti, která je vnímaná jako komerční, radikálně politizovaná, buržoazní, pokrytecká. **Gérard de Nerval** překládal Goetheho *Fausta* v roce 1828, do jeho vlastní tvorby se myto-poetické inspirace promítly až později, např. v sonetu *El Desdichado*, který pochází z konce jeho tvorby, kdy jej sužovala duševní nemoc. Nerval zde mísí různé symboly, postavy ze středověké legendy o Meluzíně, antického Orfea, volání sirén, a především svoje vlastní pocity, svoje utrpení a stesk po zemřelé lásce. Objevuje se zde alchymický symbol černého slunce, které spojuje s melancholií. Důraz na utrpení je pro francouzský romantismus příznačný, stejně jako mísení osobních prožitků s motivy tradičních mýtů. U Honorého de Balzaca a **Charlese Baudelaira** je podstatný námět Paříže, která se stává svébytným kosmem, „depozitářem mytologií, široké a organické historie, v níž každý sebemenší život či nuance přispívá k celku“.⁸² Baudelaire obdivoval hudbu Richarda Wagnera, v dopisu, který mu adresoval se vyjevují elementy romantické nové

⁸¹ Citováno z knihy *Jerusalem*, In: Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 31), s. 289-292.

⁸² Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 31), s. 430.

mytologie: „Tato hudba představuje všechno velké a vede k velkému. Ve Vašich skladbách jsem se znovu a znovu všude shledával se slavností veškerých zvuků, velkých stránek Přírody a velkých vášní člověka. Posluchač se okamžitě cítí povznesen a podmaněn.“⁸³ Své zážitky z poslechu Wagnerovy hudby popisoval jako mystické povznesení k nějakým nadpřirozeným výšinám. Evokuje nesmírné prostory a sílu jednotné vize prožitku světa. Své prožitky přenesl do vlastní tvorby, vyjadřují je pasáže *Květu zla*, které tematizují mezní pocity a překročení mezí.

Podstatnou postavou pro posun v přemýšlení o mýtu byl také **Karel Hynek Mácha**, ačkoli hlavně v českém prostředí. Ve dvacátém století se k němu vraceli čeští surrealisté, podobně jako se surrealisté francouzští obraceli k Nervalovi a Baudelairovi a motivy z Máchy zpracovával ve svých mytologizujících obrazech Josef Šíma. Mácha se o inspiraci v německém romantismu sám zmiňoval a jmenoval konkrétní autory, které četl. Ačkoli není jasně doložené, že Mácha četl Novalisova *Jindřicha z Osterdingenu*, v některých motivech *Pouti krkonošské* ze třicátých let devatenáctého století se mu přiblížil a mezi oběma romány byly rozpoznány významné paralely.⁸⁴ Mácha se také ve svém *Zápisníku* zmiňuje o Herderovi, Jakobu Böhmovi a dalších předchůdcích německých autorů přelomu osmnáctého a devatenáctého století a inspirátorů nové mytologie. Z toho je zřejmé, že nenavazoval jen na texty romantiků, ale znal také jejich zdroje a sám s nimi pracoval. Pozoruhodný doklad inspirace v německé romantice najdeme opět v *Zápisníku*, kde Mácha vypisuje výňatky z Goetheho *Fausta*. Zaměřuje se na pasáže směřující k vyvolání Heleny, která je postavou z řecké mytologie, spojenou s toužením po antice a s myšlenkou „přivolání dávné krásy z lůna věků, bytí toho, co už zmizelo a neexistuje.“⁸⁵

Friedrich Nietzsche: Mýtus a jeho protiklad

K uvažování o významu mýtu pro moderní dobu významně přispěl **Friedrich Wilhelm Nietzsche**. Právě na něj se odkazuje a z něj do velké míry vychází většina pozdějších pokusů o vytvoření nového mýtu, v umění i politických ideologiích. Skrze Nietzscheho se přesouváme do druhé poloviny a konce devatenáctého století. Narodil se v roce 1844, tedy v době, kdy Wagner píše své texty o umění a politice. S mnoha autory, kteří novou mytologii formovali nebo rozvíjeli se však později seznamuje, ať už četbou nebo osobně. Během dospívání je silně zaujat texty Hölderlina. Ve dvaceti letech odchází studovat klasickou filologii a teologii do Bonnu, brzy však teologii opouští a soustředí se na filologii, kterou dále studuje v Lipsku u uznávaného profesora Ritschla. Zde se setkává s Arthurem Schopenhauerem a Richardem Wagnerem. Čte Schopenhauerovu knihu *Svět jako vůle a představa*, která má pro jeho myšlení velký význam. Setkání s Wagnerem je neméně důležité, stává se mu vzorem umělce a inspirací

⁸³ Charles Baudelaire, Dopis Richardu Wagnerovi, 17. 2. 1860, In: Alain Besançon, *Zakázaný obraz*, Brno 2013, s. 232.

⁸⁴ Růžena Grebeníčková. *Máchové studie*. Praha 2010, s. 92.

⁸⁵ Ibidem, s. 154.

pro úvahy o řecké tragédii. V roce 1869 je Nietzsche jmenován profesorem filologie na univerzitě v Basileji, právě zde začíná psát *Zrození tragédie z ducha hudby*.

Nákaza tragédií, prolomení závoje Máji

Ještě před seznámením s Richardem Wagnerem přemýšlí Nietzsche o možnosti propojení filologie s hudbou. Až po setkání s ním však najde své téma v řecké tragédii. Kniha vzniká od konce šedesátých let a zpočátku Nietzsche postupuje jako filolog, když rozvíjí tezi o vzniku tragédie z dionýských slavností.⁸⁶ Nejde mu však v první řadě o akademický rozbor, je silně zaujatý prožitkem extáze. Kniha je spíše než vědeckým pojednáním uměleckým manifestem a předchůdcem pozdějších avantgardních manifestů. Rüdiger Safranski v ní vidí „první odvážnou skicu základních metafyzických podmínek lidského bytí.“⁸⁷

Knihu o řecké tragédii začíná výkladem o protikladu dvou „živlů“, apollinského a dionýského, které pro něj představují dualitu, spojenou s vývojem umění a srovnatelnou s dualitou mužského a ženského elementu. Tyto prvky se vzájemně doplňují, na základě jejich spojení vzniká attická tragédie. Apollinský prvek spojuje Nietzsche se snem, vytvářejícím představu nových světů. „Tato snová skutečnost žije plným životem, a přece námi prochvívá pocit, že je to *pouhé zdání*.“⁸⁸ Apollóna spojuje se závojem Máji, o němž píše Schopenhauer ve *Světě jako vůli a představě*, ten vede člověka ve zrádnou důvěru v možnosti individuálního poznání. Jakmile je jednotlivé bytí porušeno, vystupuje na povrch opačný živel dionýský. Nietzsche do textu o řecké tragédii vnáší překvapivou analogii se středověkými slavnostmi. „Davovou nákazu“ bakchických sborů nachází v tanci svatého Víta a oslavuje „žhavý život těch dionýských blouznivců“⁸⁹, kteří jsou společností odmítáni. V dionýském opojení dochází ke smíření nejen mezi lidmi navzájem, ale také mezi člověkem a „odcizenou“ přírodou. Splnutí má přinést svobodu, prvotní jednotu, roztržení závoje Máji. Člověk se stává bohem a uměleckým dílem zároveň.

Ačkoli dionýský prvek Nietzsche jednoznačně upřednostňuje jako zdroj „nového světa symbolů“ a vyjádření přírody „rozkouskované na individua“ a toužící po původní jednotě, je si vědom potřeby vyvažování a usměrnění dionýského. Apollón přece jen není extázi prapůvodní jednoty dočista vzdálený, je to „pouhý závoj, pod nímž se tají svět Dionýsův.“⁹⁰ Každý princip pro Nietzscheho ztělesňuje jeden řecký básník, Homér je apollinským umělcem eposu, proti němuž stojí vášnivý Archilochos, který „zavedl do písennictví lidovou píseň [...] Její ohromná rozšířenost, obepínající všechny národy a stupňující se vždy v nových výtvorech, je nám dokladem, jakou sílu má onen dvojmý

⁸⁶ Nietzsche pracoval s knihou Karla Otfrieda Müllera *Dějiny řecké literatury* (1857). In: Rüdiger Safranski, *Nietzsche. Biografie jeho myšlení*. Brno 2021, s. 41.

⁸⁷ Ibidem, s. 45.

⁸⁸ Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie z ducha hudby. Čili helénství a pesimismus*, Praha 2019, s. 21.

⁸⁹ Ibidem, s. 23.

⁹⁰ Ibidem, s. 27.

pud umělecké přírody, jenž zanechává stopy v lidové písni podobně, jako se v jeho hudbě zvětšují orgiastická hnutí národa.“⁹¹ Lidová píseň přímo pramení z dionýského „proudění“, je „původní melodií“, která až postupně získává podobu básně.

I řecká tragédie vzniká podle Nietzscheho nikoli z imaginace jednotlivce, ale z kolektivní povahy chóru. V interpretaci tragického chóru se nejprve opírá o tvrzení Augusta Schlegela, že chór je „jakýsi souhrn a výtažek davu diváků“, je jakýmsi „ideálním divákem“. Takový dav by byl velmi odlišný od moderního obecnstva, které si uchovává odstup a nevěří tomu, co vidí na jevišti. Záhy však Schlegelův výklad odmítá a odmítá také interpretaci Schillerovu, která v chóru vidí hradbu oddělující tragédii od reálného světa. Nietzsche pak dospívá k vlastní definici: tragédie byla hluboce zakořeněna v realitě řeckého mýtu a kultu, na jejím začátku stojí Satyr, přinášející „dionýskou moudrost.“⁹² Opojení se postupně mění v letargii, vzdaluje se všednímu světu, přináší poznání pravé podstaty věcí a znechucení. Lékem na tuto letargii je jedině umění, které prostřednictvím vznešenosti a komiky umírňuje děs z absurdnosti života.

Dionýsus a Kristus, skutečná antiteze

Gilles Deleuze viděl podstatu Nietzscheho interpretace tragédie v rozřešení protikladů, které spoluutváří tragickou kulturu. Skutečným protikladem však pro Nietzscheho není Apollón a Dionýsos, nýbrž Dionýsos a Sokrates. Sokrates odporuje dionýskému (ale také apollinskému) principu, protože staví ideu proti životu. Je teoretickým člověkem stojícím proti člověku tragickému. Právě tento protiklad se stává tím hlavním, který nemůže dojít usmíření. Nietzsche později nachází ještě silnější protiklad k tragédii. Sokrates je stále příliš řecký a „negace života“ u něj nemá takovou přesvědčivost. „Bude tedy nutné, aby tragický člověk současně s tím, jak odhaluje svůj vlastní živel v čisté afirmaci, odkryl svého nepřítele ještě hlouběji jako toho, kdo přináší pravou, definitivní, esenciální formu negace.“⁹³

Nietzsche v pozdním období přichází s novou opozicí: Dionýsos proti Ukřižovanému, protiklad antického a křesťanského hrdiny, který najdeme už u Hölderlina. Zde však nemá být usmířen a zahrnut do nové mytologie, jako tomu bylo v romantismu. Kristus zde už není bratrem Herkula, je nepřítelem mýtu. Stojí „proti životu“. Dosah této myšlenky popsal René Girard, který v článku z osmdesátých let její význam přehodnotil a zdůraznil.⁹⁴ Girard upozorňoval na násilnou rovinu mýtů, na roli oběti a na zcela protichůdný přístup křesťanského Zjevení. Zatímco v německém romantismu se zdálo, že křesťanství může být zahrnuto do nové mytologie, Nietzsche je staví do opozice. A v tom s ním Girard souhlasí. Křesťanství není slučitelné s mýtem. Dionýsus umožňuje prožitek všech lidských vášní, i těch destruktivních, je přitakáním oběti, násilí. Girard odkazuje na text z *Vůle k moci* pod číslem 1052, který Nietzsche nadepsal *Dva typy: Dionýsos a Ukřižovaný* a z textu cituje:

⁹¹ Ibidem, s. 42.

⁹² Ibidem, s. 46–49.

⁹³ Gilles Deleuze, *Nietzsche a filosofie*, Praha 2004, s. 29.

⁹⁴ René Girard, *Dionysus versus the Crucified*, *MLN*, Vol. 99, No. 4, Baltimore 1984, s. 816–835. Dohledatelné přes: <https://www.jstor.org/stable/2905504>, vyhledáno 18. 6. 2023.

„Dionysus proti „Ukřižovanému“: zde máte antitezi. Nejde o rozdíl v jejich mučednictví, jde o rozdíl v jeho významu. Život sám, se svou nekonečnou plodností a obnovou, vytváří utrpení, destrukci a vůli k anihilaci. V druhém případě, utrpení – „ukřižovaný coby nevinný“ – vyznívá jako námitka proti tomuto životu, jako formule k jeho odsouzení.“⁹⁵ Rozdíl je ve významu utrpení, v křesťanství má být podle Nietzscheho cestou ke svatosti, pro „tragického člověka“ je naopak bytí dostatečně svaté, aby obhájilo i nejhrůznější míru utrpení. Dionýsos roztrhaný na kusy bude znovuzrozen, je příslibem života.

Girard poukazuje na zájem o motiv oběti ve středu mýtu také u Nietzscheho současníků, v komparativním přístupu antropologů. Girard tvrdí, že jim zaměřením se na to, co je podobné, uniká, v čem se oběť křesťanství a oběť mýtů liší. Nietzsche byl jedním z mála (jako dalšího zmiňuje Sigmunda Freuda), který se této odlišnosti věnoval a sám ji interpretoval. Rozdíl spočívá v tom, že v případě Krista je oběť nevinná a její trýznitelé jsou viníky. V případě Dionýsa se Nietzsche soustředí na jeho působení v mýtech dionýského cyklu. Zde je bůh sám iniciátorem lynčování. Vždy, když se objeví na scéně, je oběť roztrhaná a často pozřena svými vrahy. Někdy je obětí Dionýsos sám, jindy je hlavním vrahem. Podstatou není obvinění a hledání odpuštění, ale obnova života a společenství skrze násilnou oběť. Podle Nietzscheho existují dva typy náboženství, první z nich, pohanské, přitakává životu celému, tomu dobrému i tomu špatnému. Druhé z nich odmítá život, odsuzuje ho. Mýtus se dívá perspektivou kolektivu, zatímco Zjevení stojí na straně jednotlivé oběti.

Nová mytologie vstupuje do nového století

S koncepcí nové mytologie má Nietzsche mnoho společného. Začíná jako filolog, zaměřený na řeckou kulturu, podobně jako Herder a další, kteří začali nově oceňovat mýtus a pokoušeli se skrze řeč proniknout k podstatě řecké kultury. Nietzscheho zajímají mystéria a temné aspekty starověku spíše než klasická kultura. Dionýský princip spojuje s lidovou písní, je zaujat davem, rituálem a tělesností. Co je u Nietzscheho radikálně nové, je naprostá opozice vůči křesťanství a zájem o specifické, temné a nespoutané stránky mýtu. Nová mytologie musí být dionýská.

Podstatný je také aktivismus, který Nietzsche do dalšího směřování nové mytologie vnáší. Jeho myšlení nevzniká v akademickém odstupu, je plně angažován ve své přítomnosti, podobně jako byl Richard Wagner, když psal o umění a revoluci. Nietzscheho úvahy o řecké tragédii byly zároveň komentářem ke stavu soudobé kultury i výzvou k budoucí akci. Pojednání *Dionýský světový názor* píše v létě 1870, kdy začíná německo-francouzská válka. Nietzsche ji vnímá jako „průlom dionýského principu“.⁹⁶ Válka prolamuje skořápku civilizace a Nietzsche sám se hlásí na frontu. To, o čem píše ve *Zrození tragédie*, má svůj obraz v reálných událostech doby. Mýtus zůstává po zavržení víry jediným prostředkem, který může poskytnout životu orientaci a doplnit racionalitu. Je tím, co usmíruje člověka s přírodou. Nietzsche vnímal svoji dobu jako mýtus postrádající, navazoval tak na Hölderlinovo hodnocení současnosti jako

⁹⁵ Ibidem, s. 820.

⁹⁶ Rüdiger Safranski, Nietzsche (Pozn. 86), s. 46.

„noci bohů“.⁹⁷ Podobně jako autoři rané německé romantiky vidí cestu k mýtu skrze umění. Friedrich Nietzsche zemřel v roce 1900 a skrze něj se koncepce nové mytologie filtrovala do dvacátého století.

⁹⁷ Ibidem, s. 63.

III. Teorie Nové Mytologie v oblasti politiky a umění

Nová mytologie se zrodila na konci osmnáctého století jako koncept spojující oblasti umění, vědy, politiky a filozofie. Vycházela z filozofických a literárních kruhů a její těžiště zůstalo i nadále především v literatuře a umění, stala se ale také součástí základu některých moderních politických ideologií. Řada autorů mluvících o nové mytologii v rovině filozofické byla také u vzniku nových politických názorů. Tato kapitola se zaměřuje právě na tyto názory a ideologie, které bývají někdy nazývány politickými náboženstvími. Paralelně je možné najít stopy této koncepce ve vývoji moderního umění. Zatímco v devatenáctém století je spojená především s literaturou, od určitého momentu se tendence k tvorbě nového mýtu projevuje také v moderním vizuálním umění. V závěru kapitoly je navržena definice nové mytologie, která bude východiskem pro případové studie.

Politická náboženství, mýtus a ideologie

Myšlenka, že politické ideologie marxismu, fašismu a nacionalismu mají kvazi-náboženský rozměr, byla v současné době formulována řadou badatelů na poli politické teorie. Anthony James Gregor je v návaznosti na práce svých předchůdců nazýval politickými náboženstvími a sepsal jejich intelektuální dějiny počínající G. W. Hegelem a končící v sedmdesátých letech dvacátého století.⁹⁸ Kromě recentní literatury jsou pro vymezení politických náboženství důležité také autoři, kteří vnímali náboženský či mytologický rozměr totalitních ideologií ve zkoumané době. Jsou jimi např. filozofové Eric Voegelin, Ludwig Landsberg nebo Christopher Dawson.⁹⁹

Politická náboženství podle A. J. Gregora „opravňují politickou moc upřímnou a neskrývanou religiozitou“, jsou udržovány pomocí rituálů, které navozují pocit „posvátné“ authority. Uzurpují si vládu nad všemi oblastmi života a vytvářejí silný pocit kolektivní identity.¹⁰⁰ Tento rys politických náboženství také reflektuje jejich častější označení „totalitarismus“, který však nezahrnuje odkaz na náboženství. Pojem „ideologie“ je širší a více neutrální, používá se pro „všechny teoretické formulace, které údajně vysvětlují podstatu světa a lidí v něm.“¹⁰¹ Ideologie se nachází někde mezi vědou a náboženstvím, v některých ideologiích převažuje více jedna či druhá složka, nikdy však nejsou jen vědecké, jelikož prosazují morální soudy, doporučení a příkázání. Většina ideologií staví také na přesvědčeních, která

⁹⁸ A. James Gregor (Pozn. 35)

⁹⁹ Dawson byl anglický katolický historik. Na římské konferenci v Evropě v roce 1932 se postavil spolu s historikem Danielem Heléym a spisovatelem Stefanem Zweigem proti nacismu. Před Benitem Mussolinim a Hermannem Göringem prohlásil: „Poměrně vlídný nacionalismus prvních romantiků připravil půdu pro fanatismus moderních teoretiků, kteří posuzují civilizovanost ras podle rozměrů lebek jejich příslušníků a do politické a ekonomické rivalry evropských národů vnášejí rasovou nenávisť...“ citováno: Michael Burleigh. *Pozemské moci. Politická náboženství od Velké francouzské revoluce do 1. světové války*. Praha 2016. s. 19.

¹⁰⁰ A. James Gregor (Pozn. 35), s. 16.

¹⁰¹ Ibidem, s. 20.

není možné zpochybnit a jsou tedy blízké náboženským dogmatům, odkazují se však často na vědecké poznatky, ať už z oblasti sociologie, či evoluční biologie, ...

Ačkoli Gregor vnímá označení „politická náboženství“ spíše jako nástroj současných badatelů, objevuje se už v období, na něž se tato práce primárně zaměřuje. Ve své knize *Politická náboženství* z roku 1938 píše Eric Voegelin o náboženském prvku politického kolektivismu, kterým míní v první řadě nacismus. Podle Voegelina tato sekulární náboženství vykazují znaky křesťanské i pohanské symboliky, objevuje se v nich prvek ekklesiá – společnosti založené na rovnosti a bratrství všech členů, říše Boží a ďáblova, vůdcové a představa apokalypsy. Vrchol hierarchie, kterou po vzoru tradičního náboženství vytváří, se však z transcendentní roviny přesunul do roviny světské, je jím společenství samo. Politická náboženství operují s „mýtem“, ten je „záměrně vytvářen, aby afektivně vázal masy a uváděl je do politicky účinného stavu očekávání spásy.“¹⁰²

Pojem mýtu, který je u Voegelina spíše okrajovým, se stává ústředním nástrojem k pojmenování a kritice náboženské podstaty totalitních ideologií pro jeho současníka Paula Ludwiga Landsberga. V *Předběžných poznámkách ke kritice mýtu* (1938) se vymezuje proti totalitním ideologiím, které označuje jako „politické mýty“. Za kořen mýtu považuje vášeň, která je zaslepující silou, stavící mezi člověka a skutečnost „jakýsi svět, který obsahuje mnoho prvků skutečnosti, jenže proměněným zapojením do imaginárního celku.“ Tento svět nevzniká na základě upřímné snahy proniknout ke skutečnosti, je řízen „vášněmi, touhami a obavami, mániami a fobiemi, smyslovými podněty a žárlivostmi, slepým obdivem a nenávisť. Vsunutý svět se pak upevňuje takovým užíváním slov a obrazů, které je odvrací od jejich původního poslání, jímž je označovat a odkrývat skutečný svět.“¹⁰³ Ideologizovaný mýtus je tak podle Landsberga útokem na „samotnou ideu pravdy“. Kořeny této moderní mytologie sleduje k filozofii Hegela, Schellinga a k textům Nietzscheho, které nově interpretují lidskou existenci.

Pro tuto práci není tolik podstatné, jaký pojem je používán ve vztahu k totalitním ideologiím. Důležité je, že mezi těmito politickými systémy a koncepcí nové mytologie existují výrazné návaznosti. Je tomu tak i proto, že s myšlenkou nové mytologie byly spojeny osobnosti, které byly zároveň zásadní pro vývoj totalitních ideologií. A ty tak můžeme vnímat jako jednu odnož dědictví myšlenky nové mytologie.¹⁰⁴ A. James Gregor sleduje tyto tendence ve filozofii myslitelů devatenáctého století a návaznosti s ideologiemi století dvacátého. Poukáží zde na několik podstatných témat, která mají vztah k nové mytologii.

¹⁰² Eric Voegelin, *Politická náboženství*. Praha 2015, s. 68.

¹⁰³ Paul Ludwig Landsberg, *Předběžné poznámky ke kritice mýtů*, In: Idem, *Zkušenost smrti*, Praha 1990, s. 62.

¹⁰⁴ Takto vnímá nacismus např. francouzský filozof Jean-Luc Nancy, který píše: „Celá tato rozsáhlá modernita, která obepíná v podivné a šklebící se alianci poeticko-etnologickou nostalgii po prvotním mýtotvorném (mythante) lidstvu a vůli regenerovat staré evropské lidstvo oživením jeho nejstarších mýtů a jejich nadšenou inscenací: mluvím tu, samozřejmě, o nacistickém mýtu“, In: Jean-Luc Nancy, *Nečinné společenství*, Praha 2019, s. 64-65.

Nová víra směřující od idealismu k materialismu

Georg Wilhelm Friedrich Hegel měl v kontextu, v němž se rodila nová mytologie německého romantismu, významné místo. Ačkoli sám myšlenku nové mytologie neartikuloval (pokud opomeneme jeho možnou účast na sepsání *Nejstaršího systémového programu německého idealismu*, kterému jsem se už věnovala), jeho filozofický systém, představa o významu dějin, vnímání člověka a jeho místa ve společnosti a další myšlenky byly významné pro uvažování o tom, čím by nový mýtus mohl být. Už Kant zpochybnil samozřejmost lidského poznání a zaměřil se na zkoumání jeho podmínek a mezí. Na to Hegel navázal a mysli dával přednost před hmotou, právě ona má v jeho pojetí světa vytvářet realitu. Realita má podle něj „všechny kvality vědomí a veškerou potencialitu Ducha.“¹⁰⁵ Na osvícenství navazuje myšlenkou neustálého pokroku lidstva, který má podle něj dospět ke svému naplnění na konci dějin. A ačkoli rozum je pro něj stejně jako v myšlenkách osvícenců hlavním nástrojem poznání, je to rozum pojímaný duchovně a nadosobně. Stát, na který Hegel klade velký důraz, nevzniká na základě smlouvy určitého společenství, má metafyzický rozměr, je vyšším bytím, „zprostředkovatelem nadosobního Ducha,“¹⁰⁶ který se projevuje v lidských dějinách. Hegel vnímá jednotlivce vždy jako součást společenství, jen v rámci většího celku může být skutečně svobodným. Výjimkou jsou „světodějné“ osobnosti, které slouží Vůli Světového ducha a posouvají historii kupředu, pro takové lidi neplatí běžné zákony, stojí nad nimi.

Jeho žák **Ludwig Feuerbach** na Hegela navázal, když prohlásil, že „Nová filosofie... nastupuje na místo náboženství, je ve skutečnosti sama náboženstvím.“ Zároveň se však od něj odklonil zaměřením na smyslovou skutečnost, materiální realitu života. Hegelův idealismus reformoval do podoby materialismu, v roce 1843 ve svých *Zásadách filosofie budoucnosti* prohlásil, že „skutečno ve své skutečnosti... je smyslno. Pravda, skutečnost a smyslovost jsou totožné“ a „substrátem toho všeho je hmota.“¹⁰⁷ Všechny abstraktní skutečnosti, o nichž Hegel mluvil, byly podle něj projekcemi smyslového života. Božství je jednou z těchto „imaginárních“ skutečností a je tedy třeba navrátit tyto božské atributy člověku. Feuerbach zdědil Hegelův pohled na historii, která povede k naplnění a osvobození lidstva. Také pro něj nabývá jednotlivec plného lidství až jako člen společenství. Co však posouvá jeho úvahy o krok dál je právě vztažení „náboženského citění“ „zpět“ směrem k člověku. Feuerbach tyto své myšlenky vnímal také v politické rovině.

Oba měli zásadní význam pro formování totalitních ideologií, které nabízely završení historie a sekulární spásu, kterou si vytvoří společnost sama. Víra ve schopnost člověka tvořit si vlastní bohy a vlastní

¹⁰⁵ Citováno z Hegel, Lectures on the history of philosophy, In: A. James Gregor (Pozn. 35), s. 33.

¹⁰⁶ Citováno z Hegel, Philosophy of history, In: A. James Gregor (Pozn. 35), s. 35.

¹⁰⁷ Citováno z Feuerbach, Principles of the Philosophy of the Future, In: A. James Gregor (Pozn. 35), s. 49–59.

náboženství je také základem myšlenky nové mytologie, stejně jako směřování k idealizované budoucnosti.

Mýtus rasy a národa

Úvahám o roli mýtu pro jednotlivé moderní národy J. G. Herdera byla již věnována pozornost dříve. Podstatnou roli v nich hrál jazyk, který byl vnímán jako organicky vyvinutý prostředek utvářející myšlení každého národa. Už u něj najdeme představu o lidu „Volk“, který pojí nenahraditelné vazby sdíleného jazyka, historie a kultury. Herder však vnímal jako podobně svrchované i ostatní národy. Na začátku devatenáctého století pátrali němečtí badatelé po odkazu tzv. „Urvolk“, prapůvodních Němců. Zajímala je blízkost němčiny a sanskrtu, a to vedlo k formování představy o „árijské rase“, „údajné původní nositelce indoevropského jazyka.“¹⁰⁸ Tyto myšlenky byly zviditelněny Richardem Wagnerem, který s představou původního „Teutonského“ němectví pracoval ve své umělecké tvorbě. Jeho láska k „němectví“ byla provázena nenávistí k „semitismu“, který podle něj Volk „judaizoval“.¹⁰⁹ Pozoruhodné je, že i pro tento myšlenkový proud sehrál významnou roli Ludwig Feuerbach, a to právě svým obratem k „lidství“ jako nositeli božských vlastností.

Z oblasti studia folklóru, která měla tak silnou pozici v heidelberském okruhu, přenesl mýtus do sféry politické ideologie **Joseph-Arthur de Gobineau**, který se s Wagnerem přátelil. Jeho přístup k mýtu staví na už nejen národních, ale taky rasových odlišnostech. Už jeho raná práce o mýtu svým názvem jasně vyjadřuje autorova stanoviska. *Essai sur l'Inégalité des Races Humaines* (1853 a 1855) otevřeně připisuje každé lidské „rase“ neměnné kvality a vyzdvihuje „bílou rasu“ (árijsko-teutonskou) nade všechny ostatní. Rasismus se mu stal oporou pro odsouzení moderní společnosti a vysvětlení jejího úpadku. Témata, která byla s novou mytologií spojená od německého romantismu, jsou zde stavěna do jiného světla. Mýtus pro něj má význam na několika rovinách. Znalosti antické mytologie měly dodat jeho teoriím akademickou auru. Popularita mýtu, dlouhá historie studií mytologie a možností jejího nového využití pro moderní společnost, vytvořily příznivou atmosféru pro různé i ty velmi iracionální teorie a dostupnost úvah o mýto-tvorbě poskytla osobnostem jako byl Gobineau zdroje, o něž se mohli opřít. Ačkoli jeho přístup není přístupem německého romantismu, upozorňuje na možné vyústění myšlení o mýtu.¹¹⁰ Myšlenky, které Gobineau šířil svými knihami, padly na úrodnou půdu. Jedním z jeho obdivovatelů byl Richard Wagner, který mu dedikoval vydání svého kompletního díla. Jeho díla vycházela ve třicátých a čtyřicátých letech dvacátého století v Německu a stala se podstatnou inspirací nacionálního socialismu.

Mýtus třídy a revoluce

¹⁰⁸ A. James Gregor (Pozn. 35), s. 224.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 228.

¹¹⁰ Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 31), s. 464–465.

Karl Marx svojí kritikou mýtu a náboženství navazoval na řadu předchůdců, kteří mýtus degradovali coby pouhou projekci člověka. Přesto nebo právě proto může být sám nazýván tvůrcem nové moderní politické mytologie. Vztah mezi pojmy mýtu a ideologie je komplikovaný, jejich hranice není možné ostře vymezit, ideologie je ve své nejjednodušší definici systémem idejí, které mají zároveň vysvětlovat a měnit svět.¹¹¹ To je možné říct také o moderním mýtu. Marxova mýto-tvorba spočívá v konstrukci historického schématu, které má vysvětlit některé důležité zvraty a proudy dějin a obhájit budoucí politický program, který by na základě tohoto obrazu dějin operoval. Navazuje na Feuerbachovo rozdělení na dějiny do náboženské a post-náboženské éry. Ve svých raných *Tezích o Feuerbachovi* (1845) psal Marx o přínosu svého učitele, který „rozložil náboženství k jeho sekulárnímu základu“. V čem se Marx s Feuerbachem rozcházel byla myšlenka, že náboženství odráží „esenci člověka“, ani takovou umenšenou roli mu Marx nepřiznával. Ve svých útocích na mýtus a náboženství přiznává mýtu moc a moderním mýtům taky schopnost se jednoduše šířit. Právě v *Tezích* prohlašuje, že filozofové zatím svět jen interpretovali, ale teď nadešel čas jej změnit.“¹¹²

Marx někdy sám zaměňuje pojem mýtu a ideologie, oba vyjadřují převládající přesvědčení doby nebo určité třídy. Příchod komunismu vnímá jako možný konec všech ideologií a všech mýtů. Přitom o něm však mluví exaltovaným prorockým tónem a zachovává něco z romantické nové mytologie. Jak si všimají Feldman a Richardson, ideologie třídy, její specifické vyjádření, je blízké vyprávění lidu, folklóru. V obou je podstatný kolektiv a jeho specifický charakter. Marxova ideologie má procházet všemi národy, ale má taky svého výlučného nositele, kterým je třída proletariátu. Podobně jako Herderův patriotismus viděl nositele mýtu v kolektivu – byl jím lid určitého národa – Marx jej vidí v jiném typu kolektivu, kterým je aktivizované dělnictvo.¹¹³

Ačkoli hlavní ideologie devatenáctého století, tedy marxismus a nacionalismus, stojí proti sobě a jsou svým protikladem, je také zřejmé, že mají mnoho společného. Kromě kořenů v moderní německé filozofii, vymezení se vůči tradičním náboženstvím a různým stupňům antisemitismu, je společným rysem také kvazi-náboženský či mytologický základ těchto ideologií a jejich ambice tradiční náboženství eliminovat a zastoupit.

Totalitní ideologie dvacátého století

Podle Erica Voegelina čerpají dvě politická náboženství, na něž se ve své knize z roku 1938 primárně zaměřuje, tedy fašismus a nacismus, z „téže slovní zásoby německé romantiky.“¹¹⁴ Podstatným pojmem fašismu je „duch národa“, který žije v některých lidech silněji a jsou proto předurčení k roli vůdce. Když se v sedmdesátých letech devatenáctého století dostalo jedno z „politických náboženství“ (marxismus)

¹¹¹ Britannica: „Ideologie, forma sociální nebo politické filozofie, v níž jsou praktické prvky stejně prominentní jako teoretické. Je to systém myšlenek, který aspiruje jak na vysvětlení světa, tak na jeho změnu.“

Dohledatelné přes: <https://www.britannica.com/topic/ideology-society>, vyhledáno 22. 12. 2024.

¹¹² Citace z *Tezí o Feuerbachovi*, In: Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 31), s. 491–493.

¹¹³ *Ibidem*, s. 493–494.

¹¹⁴ Eric Voegelin (Pozn. 34), s. 72.

do Ruska, formovala se zde již revoluční skupina intelektuálů, kteří si říkali národnici (lidovci). Jak fašismus a nacismus, tak marxistická ideologie sdílely myšlenku, že to, co bylo dříve vnímáno jako božské, se nyní projevuje skrze „lid“ či národ a že dějiny směřují k jakési budoucí ideální říši, v níž se historie završí. Všechny tři také přispěly v průběhu první poloviny dvacátého století k formování totalitních režimů.

Vladimír Iljič Uljanov zvaný **Lenin** vycházel z textů ruských autorů (Černyševského, Plechanova), kteří navazovali na Feuerbacha, Engelse a Marxe, dříve, než začal sám číst texty německých autorů. Z těchto zdrojů přejímal myšlenku „nových lidí“, tedy intelektuálního a politického „předvoje“, který povede lid směrem k vrcholu dějin.¹¹⁵ Vliv Černyševského se odráží v Leninově první knize vyjadřující jeho přesvědčení s názvem „Co dělat?“, v které formuluje myšlenku elity, revoluční avantgardy. Lenin na počátku dvacátého století už věřil v neomylnost marxismu a v potřebu prosadit tuto ideologii jakýmkoli prostředky. Kvazi-náboženský rozměr této ideologie rozpoznala brzy řada kritiků, jedním z nich byl původně také marxista, Nikolaj Berd’ajev. Ten označil v roce 1906 socialismus Lenina a sociálně demokratické strany za „náboženství lidského sebezbožnění.“¹¹⁶

Ideologové fašismu se oproti ideologům vycházejícím z marxismu nezdráhali používat pojem náboženství či mýtu ve vztahu k vlastní ideologii. Důležitá osobnost, v které fašisté spatřovali svého předchůdce, **Giuseppe Mazzini** mluvil v devatenáctém století o tom, že je třeba vytvořit národ za pomoci strany, která je v zásadě náboženská, „má svou víru, svou nauku, své mučedníky“.¹¹⁷ Na myšlenky tzv. risorgimenta (hnutí za sjednocení Itálie) navázal ve dvacátém století **Giovanni Gentile**, který se vracel k italským filozofům, jako byl Giambattista Vico a po vzoru Hegela vnímal historii jako projev „Ducha“. Vůči marxismu se vymezoval návratem k idealismu. Gentile si také povšiml, že náboženství, o němž mluvil Mazzini, nemělo jasnou formu a spíše než s nějakým konkrétním náboženstvím jej spojoval s jakýmsi nedefinovaným náboženským pocitem.¹¹⁸ V době, kdy se schylovalo k první světové válce, Gentile tomuto Mazziniho pojetí politiky jako náboženství přitakal. V Itálii té doby taky silně působily myšlenky **Georgese Sorela**. Tato osobnost měla vliv jak na budoucí socialismus, tak na rodící se fašismus. Byl to právě on, kdo prosazoval význam mýtu v moderní politické ideologii a inspiroval tak budoucí ideology pro využití pojmu mýtu, jedním z nich byl také budoucí vůdce fašismu. **Benito Mussolini** byl v mládí před válkou členem Italské socialistické strany a oddaným marxistou, zároveň jej ale zajímal nacionalismus Mazziniho, který vnímal jako netradiční politické náboženství. V poválečném období se jeho postoje téměř shodovaly s těmi, které zastával Gentile. Na začátku roku 1924 už Mussolini mluvil o fašismu jako o „duchovní revoluci“.¹¹⁹ Gentile, který se stal

¹¹⁵ A. J. Gregor cituje výroky o nových lidech z knihy Čto dělat? z roku 1863 Nikolaje Černyševského, který v nich navazuje na Feuerbachovu filozofii. In: A. James Gregor (Pozn. 35), s. 140.

¹¹⁶ Citováno z: Nikolaj Berd’ajev: Socialism as Religion, in: A. James Gregor (Pozn. 35), s. 153.

¹¹⁷ Citováno z: Giuseppe Mazzini: The Duties of Man, 1858, in: A. James Gregor (Pozn. 35), s. 155.

¹¹⁸ Gentile napsal v roce 1903 recenzi životopisu Mazziniho, kde tyto názory vyjádřil. In: A. James Gregor (Pozn. 35), s. 184.

¹¹⁹ Benito Mussolini citován In: A. James Gregor (Pozn. 35), s. 213.

mluvčím režimu a pravidelně jej obhajoval v časopisech a debatách, mluvil v té době o fašismu jako o „totální koncepci života“ a novém náboženství.¹²⁰ Stal se také tvůrcem oficiální doktríny fašismu, která vyšla pod Mussoliniho jménem. Slova jako „totální“, „jednota“, „kolektivní“, „obět“ v ní reprezentují sílu nového státu a absolutní ztrátu individuálního Já, ne tolik vzdálenou Hegelově koncepci. Jednotliví lidé jsou „organickými složkami širšího vědomí.“¹²¹

Inspirací pro nacionalismus Německa dvacátého století připravila předcházející doba víc než dost. Richard Wagner mluvil o věrnosti, kterou musí němečtí občané vykazovat vůdci, revoluce pro něj znamenala „znovuzrození“ a „obrodu“ světa.¹²² Lékem na jím pociťovaný stav „úpadku“ mělo být právě obrozené germánské náboženství. Na Wagnera navázala řada dalších „filozofů“ vytvářejících představu o nadřazené Árijské rase, kromě výše zmíněného Gobineaua také Angličan **Houston Stewart Chamberlain**, který v době vypuknutí první světové války navrhoval nový politický systém, „germánský“ a stejně tak politický jako náboženský.¹²³ **Adolf Hitler**, který se pro politickou dráhu rozhodl po první světové válce, neměl z počátku pravděpodobně žádnou promyšlenou ideologii. Ve svých projevech a textech zmiňoval Arthura Schopenhauera a H. S. Chamberlaina, nepřímě odkazoval k Nietzschemu a Marxovi. Už v době, kdy byla založena NSDAP (Národněsocialistická německá dělnická strana) byl však jeho poradcem **Alfred Rosenberg**. Původně estonský student architektury v Moskvě se v mládí nadchl pro německou kulturu a když emigroval do Německa, měl už připravené obrysy budoucího díla, které dokončil ještě před vydáním Hitlerovy knihy *Mein Kampf*. Hitler jej vnímal jako myslitele a nadaného spisovatele a během svého pobytu ve vězení v roce 1924 dokonce pověřil Rosenberga vedením strany. V roce 1933, kdy už byl Rosenberg hlavním ideologem nacismu, vyšla jeho kniha, základ nacistické ideologie, s názvem *Mýtus dvacátého století*. Zde Rosenberg hlásá: „Po německé volksisch církvi dnes touží miliony lidí. [...] Je třeba jednou provždy odmítnout takzvaný Starý zákon – konečně se vzepřít marným snahám posledních patnácti set let udělat z nás všech po duchovní stránce Židy. [...] Touha dát duši nordické rasy výraz v podobě německé církve vytyčuje nejpřednější úkol našeho století.“¹²⁴

Z koncepce nové mytologie konce osmnáctého století se do politických ideologií dostaly některé podstatné rysy. Těmi velmi obecnými jsou touha po změně nebo přímo destrukci starého řádu a nahrazení jej řádem novým, touha po sjednocení fragmentarizované skutečnosti a založení soudržného společenství. Společná je také víra v geniálního jednotlivce (umělce, proroka, vizionáře) či skupiny, která povede lidstvo, nebo jen vybranou skupinu (národ, proletariát) směrem k završení historie a víra

¹²⁰ Citováno z Gentile: *Che cosa è il fascismo*, 1925, In: A. James Gregor (Pozn. 35), s. 213.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibidem, s. 232.

¹²³ Svá přesvědčení o roli „Germánů“ vyjádřil už v prvním nejdůležitějším textu s názvem *Základy devatenáctého století* z roku 1899. Tato kniha byla v Německu nesmírně populární a byla opakovaně vydávána až do čtyřicátých let. Více k tomu: A. James Gregor (Pozn. 35), s. 244–255.

¹²⁴ Citováno z: Alfred Rosenberg: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts: Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, Munich 1933. In: A. James Gregor (Pozn. 35), s. 257.

v božské, nadlidské schopnosti takového člověka či vybrané skupiny. Nová mytologie nebyla nikdy jednotnou koncepcí a do jejího formování přispěli různí myslitelé, kteří ji utvářeli různými směry. Herder spojoval mýtus s národem, zatímco pro Schlegela měla jeho nová mytologie univerzální charakter a měla mít význam pro celé lidstvo. Sdíleli však touhu po sjednocení různých oblastí života, náboženské, umělecké, politické a vědecké právě skrze mýtus a vytvoření nové komunity na těchto základech.

Nová mytologie v umění devatenáctého a začátku dvacátého století

Koncepci nové mytologie v literatuře byla již věnována pozornost a zmiňována byla také její role v hudbě Richarda Wagnera nebo v literárně-výtvarné tvorbě Williama Blakea. Od počátku byla silně spojena s textem, jazykem a reinterpretací tradičních příběhů. V myšlení romantismu nehrál obraz příliš podstatnou roli, někdy jsou zobrazování či vizualizace dokonce vnímány negativně a jako protiklad svobodné imaginace, o kterou romantičtí básníci usilovali. Vlivný britský politik a myslitel Edmund Burke ve svých úvahách o „sublime“ (vznešenu) ve spisu z roku 1757 odmítl neoklasicistní piktorialismus a vytváření zřetelných obrazů v poezii a silně tím zapůsobil na formující se romantickou estetiku.¹²⁵ Do vizuálního umění se tedy nová mytologie promítala skrze literární zdroje a ačkoli se v malířství devatenáctého století tato koncepce odráží, samotní malíři si tvorbu nové mytologie za úkol nekladli.

Její projevy najdeme v uctívání přírody a uměleckém zpracování „vznešena“ v tvorbě Caspara Davida



1. C. D. Friedrich, Děčínský oltář, 1808

Friedricha, která byla blízko opravdu nové mýto-tvorbě. Jeho *Děčínský oltář* byl vnímán jako ztělesnění nové spirituality romantismu, která do popředí staví místo Boha přírodu. Přesto Friedrich sám toužil po dosažení božského, nekonečna, které se jednotlivému umělci vymyká.¹²⁶ V roce 1831 publikoval *Devět dopisů o krajinomalbě*, v nichž je příroda chápána jako zjevení božského. Friedrich svým uměním předjímá abstraktní malířství spojené s pojmem „vznešena“. Jeho tvorba obsahuje touhu po transcendenci, po ztracené jednotě a splynutí člověka s něčím, co jej přesahuje. Spíše, než by nový mýtus vytvářel, Friedrich odráží některé pocity a prožitky, které jsou s ním v romantismu spojené.

Návrat ke spiritualitě a inspiraci uměním středověku a rané renesance v rámci uměleckých hnutí Nazarénů a Prerafaelitského bratrstva byl také ovlivněný romantismem. Němečtí umělci, kteří se v roce

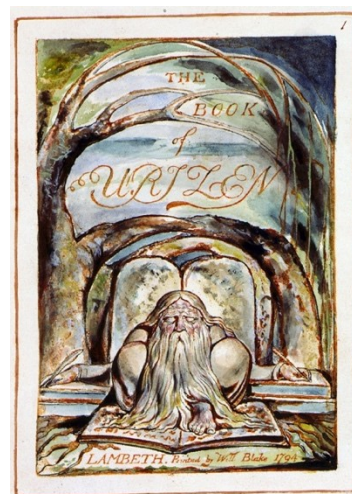
¹²⁵ W. J. T. Mitchell zmiňuje v tomto kontextu také Wordwortha, Coleridge, Shelleyho a Keatse a Burkův spis s názvem *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. In: W. J. T. Mitchell, *Teorie obrazu*, Praha 2016, s. 126–127.

¹²⁶ C. D. Friedrich prohlásil: „Člověk není pro člověka absolutním vzorem, jeho cílem je Božské, nekonečno. [...] Umění je nekonečné a dovednosti všech umělců jsou konečné“. In: Alain Besançon (Pozn. 83), s. 276.

1810 usadili v klášteře svatého Isidora v Římě, znali texty Ludwiga Tiecka a Friedricha Schlegela a byli to tito romantičtí autoři, kteří zřejmě obrátili jejich pozornost k rané renesanci.¹²⁷ Nazarění nejenže přenášeli romantické ideje o potřebě návratu k autentičtějším formám spirituality do svých obrazů, ale také podle nich žili. Jejich náměty nebyly převzaté z mytologie, ale ze Starého a Nového zákona. To však není hlavní překážkou pro to, abychom jejich tvorbu vnímali jako pokus o vytvoření nové mytologie. Je jí spíše způsob jejich tvorby, ačkoli sami hlásali nenávist k akademismu, nevinnost a zříkali se zručnosti, jejich malby tomu neodpovídají, čehož si všimli také doboví kritici.¹²⁸ Tvorba Nazarénů a Prerafaelitů byla spíše vztažená k minulosti než k budoucnosti a k vytvoření něčeho zcela nového.

Mezi textem a obrazem

Jediným významným výtvarným umělcem devatenáctého století, kterého můžeme vnímat skutečně jako moderního „tvůrce mýtů“, byl William Blake. Ačkoli je někdy vnímán jako soliterní osobnost, pohybující se jen ve svých vlastních vizích, Blake byl dobře obeznámen s děním v Německu a byl v kontaktu s některými ranými romantiky.¹²⁹ Skrze ně se pravděpodobně seznámil s novými způsoby vnímání mytologie a rozhodl se vytvořit vlastní mytologický systém, který by konkuroval tradičním náboženstvím. Podstatné však bylo také unikátní propojení literatury a obrazu, které v jeho tvorbě fungují dohromady jako celek a vyjadřují specifickou kosmografii či mytologii, kterou Blake sám vytvářel. Kromě básníka a malíře byl také rytcem a tiskařem svých děl, spojoval tak disciplíny, které v jeho době většinou fungovaly odděleně. W. J. T. Mitchell se v knize *Teorie obrazu* vztahem mezi písmem a obrazem u Blakea do



2. William Blake, titulní strana z První knihy Urizen, 1818

hloubky zabýval. Mluvil o „textovém muži“ na titulní straně Blakeovy *Knihy Urizen*, kterého můžeme podle Mitchella interpretovat různými způsoby. Je tvůrcem nejen uměleckým, ale také politickým, píše ústavu, přináší novou filozofii a nové náboženství rozumu.

Více než na samotné postavy a příběhy této nové mytologie se však Mitchell zaměřuje na Blakeovu práci s obrazem a písmem, které jsou záměrně míseny dohromady. Jeho písmo je někdy nutné číst jako obraz, nepředává jen myšlenky, ale působí na naše smysly, svým tvarem slova odkazují ke svému významu. A jeho obrazy na druhou stranu neimitují skutečnost. Jsou dle Mitchella „ideogramy“, tedy

¹²⁷ Za zmínku stojí, že prvním kritikem pozdního Raffaelova díla byl právě tvůrce koncepce nové mytologie Friedrich Schlegel, který negativně recenzoval jeho obraz *Proměna páně* ve stati s názvem *O Raffaelovi*, která byla otištěna v roce 1803. Schlegel kritizoval nedostatečnou zbožnost malby, nedůstojnost v zobrazení vznášejících se apoštolů, a naopak si cenil Raffaelovy rané tvorby. Tento postoj, v němž se Schlegel rozešel s dobovými obdivovateli renesančního mistra, se stal zásadním pro budoucí primitivismus, pro hnutí Nazarénů v Německu a pro Prerafaelitské bratrstvo, které vzniklo v revolučním roce 1848. In: František Mikš, *Gombrich. Tajemství obrazu a jazyk umění*, Brno 2008, s. 234–250.

¹²⁸ Více k tématu: Alain Besançon (Pozn. 83). s. 274–275.

¹²⁹ Více k tomu: Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 31). s. 288–291.

znázornění nikoli předmětů, ale celých koncepcí, jsou „zahlceny myšlenkami, což z nich činí viditelný jazyk“.¹³⁰ Právě postavu Urizena můžeme vnímat jako takový obsáhlý koncept, postavu – symbol, která vyjadřuje určitou složku Blakeovy nové mytologie.

Umělecký předvoj

Výtvarné umění, které je možné s koncepcí nové mytologie spojit, najdeme na Blakeovu výjimku až s příchodem umělecké avantgardy, jejíž myšlenka se formovala v devatenáctém století a v umění se plně projevila až ve století dvacátém.

Podle Renata Poggioliho se avantgarda skládá z impulzivní složky (rezidua, kořenů myšlenek a pocitů) a z ideologie (racionalizace těchto původních impulzů, jejich strukturace do specifického programu...). Koncept avantgardy sleduje přibližně od roku 1845, kdy byl použit v radikálních textech revolučního hnutí a vztahoval se spíše na politicko-společenskou tendenci spojenou však také s oblastí umění.¹³¹ Umění bylo v rámci této koncepce podřízeno politickému radikalismu. *L'Avant-garde* byl název periodika, které vydával v roce 1878 představitel ruského anarchismu Bakunin a obecně se pojem pojil téměř výhradně s politickým radikalismem. V podobném vyznění se pojem avantgardní literatury objevuje také v Baudelairových osobních denících ze šedesátých let devatenáctého století. Od osmdesátých let se začíná objevovat použití pojmu avantgardy jako označení uměleckého proudu, zatímco základní význam je stále politický. V obou případech je součástí významu tohoto pojmu levicové smýšlení. Kořeny avantgardy však Poggioli nachází ještě před použitím tohoto pojmu v romantismu. Ten je spojený s předchůdci avantgardních periodik, s prvními uměleckými manifesty a se vznikem struktury kolektivního hnutí, které ač vychází z oblasti umění (literatury), má také společenské ambice.

Podstatnou charakteristikou avantgardy je již v tomto slově obsažený předstih, který má mít před zbytkem společnosti. Tento rys je často akcentován umělci samotnými. Poggioli uvádí příklad ruského futurismu, Majakovskij se tázal: „Malíři, pokusíš se navodit dojem jezdeckého útoku ostnatým drátem svých přesných řádků?“ Avantgardní umělec v jeho pojetí postupuje takticky, uvážlivě, ale rozpoutává vojenskou operaci velkého dosahu. Kromě vojenského slovníku se do jeho proklamací dostává také mesiášský tón: „Naším Bohem je závod, naším srdcem buben.“¹³² Tyto různé roviny – militantní, kvazi-náboženská a umělecká utváří podobu avantgardy i dále do dvacátého století. Vytvoření nového mýtu se ve dvacátém století stalo jedním z cílů některých avantgardních umělců, šlo často o cíl stejně tak umělecký, jako politický.

¹³⁰ W. J. T. Mitchell (Pozn. 125), s. 158–159.

¹³¹ Poggioli cituje výňatek z textu *De la mission de l'art et du rôle des artistes* Gabriela-Désiré Laverdanta z roku 1845: „Umění, které je vyjádřením společnosti, projevuje ve svém nejvyšším vzletu nejpokrokovější společenské tendence: je předchůdcem a odkrývačem. Proto, abychom poznali, zda umění opravdu naplňuje svoji roli iniciátora, zda je umělec skutečně avantgardní, musíme vědět, kam se ubírá lidstvo, znát osud lidské rasy...“, In: Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge 1981, s. 9.

¹³² Citáty z Majakovského, In: *Ibidem*, s. 28–29.

Nultý bod, zobrazení neviditelného

S konceptem avantgardy je úzce spojena také představa umělce jako génia nadaného specifickým druhem zraku. Tuto myšlenku najdeme u některých filozofů a spisovatelů devatenáctého století. Podle Schopenhauera, který byl od sedmdesátých let devatenáctého století velmi vlivný, umělec dokáže uvidět podstatu života. „Běžný člověk“ tento zrak nemá, ale může do něj proniknout před obrazem, pokud jej umělec „nechá dívat se jeho očima.“¹³³ Představu umělce jako člověka, který vede společnost a je nadán zrakem, zformuloval do programového textu **Wasilij Kandinskij**. V knize *O duchovnosti v umění* zahrnul umění do oblasti „duchovního života“, jehož vlastností je podle něj pohyb kupředu a vzhůru. Tento pohyb směřuje k většímu či hlubšímu poznání, jsou mu však kladeny překážky vnějšího světa, který se snaží pohybu zabránit a zakrývá výhled do dálky: „Náhle se však mezi námi zjeví člověk, naprosto stejný jako my ostatní, avšak nadaný tajemnou schopností vnitřního „zraku“. A ten ztracenou cestu opět objeví a určí směr.“ Kandinsky přisuzuje takovou roli umělci, kterého nazývá „vidoucím a vědoucím“.¹³⁴

Kandinskij byl v roce 1899 vyslán antropologickou společností do Severního Ruska, aby tam zkoumal folklór a tento zájem mu zůstal i mnohem později. Zajímaly ho stopy pohanství v křesťanství, specificky ruské legendy a různé vrstvy ruského dědictví. V Německu se k inspiracím přidal také vliv teosofie a kolem roku 1911 zde jako jeden z řady moderních umělců začíná poprvé tvořit a představovat abstraktní umění. Jedna z jeho prvních abstraktních maleb *Kompozice V* byla v roce 1911 v Německu odmítnuta. Jedná se o obraz monumentálních rozměrů a ve své době byl jednou z nejvíce abstraktních maleb. Ve spojitosti s ní mluvil Kandinskij o možnosti „absolutní malby“, naprosto svobodné kompozici tvarů a barev.



3. Wassily Kandinskij, *Kompozice V*, 1911, 190 x 275 cm

Zdroje této nové malby najdeme v přehodnocení vztahu umění a přírody, v moderní spiritualitě mísící různé vlivy a v zájmu o romantickou hudbu a moderní fyziku. Kandinskij už od mládí přiznával velkou váhu vnitřní zkušenosti a tvorbu umělce vnímal jako stejně mocnou ve srovnání s tvorbou přírody. Formativní pro něj bylo setkání s impresionismem, v němž světlo a barvy vystupují do popředí a předmět mizí. A také návštěva Wagnerovy opery *Lohengrin*, která v Kandinském zanechala hluboký dojem, „že umění obecně má mnohem větší moc, než se mi prve zdálo, že malířství mohlo rozvinout stejné síly jako hudba.“¹³⁵ Posledním zřejmě velmi významným zdrojem byl jeho zájem o moderní

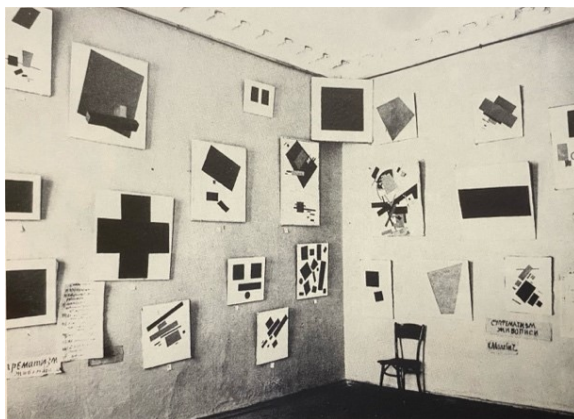
¹³³ Citováno z A. Schopenhauera, In: Alain Besançon (Pozn. 83), s. 287.

¹³⁴ Wassily Kandinskij, *O duchovnosti v umění*, Praha 1998, s. 16.

¹³⁵ Citováno z Kandinského, In: Alain Besançon (Pozn. 83), s. 321.

fyziku, s Kazimirem Malevičem sdílel četbu Uspenského, která vedla ke zpochybnění pevnosti a stálosti viditelné reality. Umění se podle Kandinského podobá náboženství, na základě studia teosofie hlásá, že po věku Krista má přijít „věk Ducha“ a podle Alaina Besançon, který se zabýval duchovním rozměrem abstrakce, je jeho přechod k abstrakci „skokem víry.“¹³⁶ V závěru knihy *Pohledy na minulost* (1913) v umění se Kandinskij vyjadřuje o Moskvě, která je „vnitřní i vnější“, je nejen zdrojem inspirace, ale také „srdcem nového věku“.¹³⁷ Právě tato víra podle Besançon umožnila Kandinskému „ujít kousek cesty s bolševickou mocí“, s kterou sdílel nevraživost k tomuto světu a vyhlížení světa nového.¹³⁸

Kazimír Malevič vstoupil do řad ruské avantgardy rokem 1910, kdy se stal členem skupiny *Kárový spodek*. Inspiroval se tehdy různými evropskými moderními směry, kolem roku 1915 především futurismem. A právě na futuristické výstavě v Petrohradě ukázal Malevič první díla svého nového směru, Suprematismu. Nejznámější z nich je *Černý čtverec*. Právě v něm, v obraze zbaveném figury, nacházel Malevič nultý bod nového umění a nové spirituality a ikonou nové doby. Jeho tvorbu doprovázel *Manifest suprematismu*, který původně nesl název „Od kubismu k suprematismu v umění, k novému malířskému realismu, k absolutní tvorbě“. Malevič kladl svoji tvorbu podobně jako Kandinskij na roveň tvořivé moci přírody či Boha. Věřil, že umělec může vytvořit sám ze sebe, z moderní zkušenosti nové duchovní umění. V *Manifestu* mluví o dvou cestách k dokonalosti, jedna vede přes církev, ta druhá přes továrnu. Tyto cesty stojí proti sobě a Malevič prohlašuje: „Možná, že tou novou církví se stane fabrika, továrna, možná, že vždy byla obrazem nového náboženství, které nyní opravdu nastane.“¹³⁹



4. Kazimír Malevič, Černý čtverec v rámci instalace v roce 1915

John Golding, který se věnoval cestě moderních umělců k abstrakci, si povšiml paradoxu *Černého čtverce*. Na jednu stranu se jedná o nejminimalističtější malbu moderní doby do časů Maleviče, na druhou stranu má podle autorových textů umění směřovat k co největší komplexnosti a z rentgenových snímků obrazu víme, že má mnoho vrstev a pod černým čtvercem se ukrývají starší barevné i figurální kompozice, jako by chtěl pod jednoduchý symbol skrýt co nejvíce rovin.¹⁴⁰

V pozdějších porevolučních textech Maleviče nachází Alain Besançon stejného inspirátora, který měl význam také pro Kandinského, je jím Uspenskij, konkrétně jeho text *Tertium organum*, *Klíč k záhadám světa* spojující objevy soudobé fyziky a matematiky s teosofií a jinými mystickými proudy, hlásající

¹³⁶ Alain Besançon (Pozn. 83), s. 322.

¹³⁷ Citováno z Kandinského textu *Pohledy na minulost*, 1913, In: Alain Besançon (Pozn. 83), s. 322.

¹³⁸ Ibidem. s. 324.

¹³⁹ Kazimír Malevič, *Manifest suprematismu*, In: Idem, *Suprematické zrcadlo. Texty k bezpředmětnosti*. Praha 1997, s. 28.

¹⁴⁰ John Golding, *Cesty k abstraktnímu umění*, Brno 2003, s. 55.

objevení „čtvrté dimenze“ vnímání světa a příchod nového člověka, který bude přímo vnímat kosmický rozměr skutečnosti.¹⁴¹ Malevičův další programový text z roku 1920 *Bůh není svržen. Umění, Církev, Fabrika* je Besançonem řazen k ruskému proudu odmítanému Leninem, tzv. „bohostrůjců“, kteří božství vnímají v tradici Feuerbacha jako ideál, který si člověk sám tvoří. Posledním náboženstvím byl v tomto proudu marxismus. Nová víra se mísí s ideologií, je jakýmsi výhonkem marxismu, který se vládnoucí garnitura snaží potlačit. Malevičův Suprematismus je součástí tohoto proudu, je však také velmi osobním „náboženstvím“ nového člověka.

Politická náboženství a moderní umění

Provázaností mezi uměleckým modernismem a „politickými náboženstvími“ se zabýval Roger Griffin ve své obsáhlé knize *Modernismus a fašismus*. Podle něj je základem ideologií fašismu a nacismu „mýtus přerodu“, tedy konce jedné éry a silného pocitu začátku něčeho zcela nového. Odvolává se na obrazy destrukce starého řádu a víry v tvoření historie, které nachází u autorů spojených s Francouzskou revolucí, u Nietzscheho, ve futurismu... Tento „mýtus přerodu“ je tedy vlastní nejen těmto politickým ideologiím, ale také velké části umění devatenáctého a dvacátého století.

Griffin používá pojmů modernita a modernismus v kontrastu, první z nich odkazuje k modernímu světu spotřeby a pokroku, který druhý z nich vnímá jako dekadentní a proti němuž brojí. Jak modernismus v politické ideologii, tak modernismus v umění operují s potřebou proměnit svět, který se vzdálil centru, jednotě, nebo jinému obrazu správného uspořádání kosmu a společnosti. Prvními z umělců modernismu jsou pro Griffina Baudelaire, Flaubert a Blake. Odkazuje se také na Nietzscheho *Zrození tragédie*, v kterém se právě mýtus jeví jako odpověď na moderní svět v krizi. Mýtus je „zárukou, že stát souvisí s náboženstvím a vyrůstá z mytických představ.“¹⁴² V obratu k abstrakci vidí také odpověď na rozkládající se společnost a hledání nové transcendence.¹⁴³ Umělci a teoretici modernismu používali slovník vycházející z kořenů německé filozofie a často přímo přejímali Nietzscheho pojmosloví. Např. Guillaume Apollinaire psal o Picassovi jako o „novém člověku“. „Velká revoluce v umění, kterou uskutečnil Picasso skoro sám“ píše Apollinaire, „spočívá v tom, že svět je jeho novým obrazem. Obrovský plamen!“¹⁴⁴ Zásadním historickým zlomem modernismu byla podle Griffina zkušenost první světové války. Zmiňuje knihu Rolanda Stromberga *Redemption by War, The Intellectuals and 1914* (Spasení válkou, Intelektuálové a rok 1914) z roku 1982. Stromberg a další badatelé, kteří se významu války pro vývoj avantgardy věnovali, poukazují na překvapivou dychtivost, s níž řada umělců (ale i běžní lidí) válku očekávali. Stala se symbolem právě toho přerodu, po kterém modernismus toužil.

¹⁴¹ Alain Besançon (Pozn. 83). s. 348.

¹⁴² Citát z Nietzscheho *Zrození tragédie*, In: Roger Griffin, *Modernismus a fašismus*, Praha 2015, s. 147.

¹⁴³ Griffin zmiňuje Kandinského, Maleviče, Kupku a futuristy a odkazuje se na výstavu *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, která proběhla v Los Angeles County Museum v roce 1987, In: *Ibidem*, s. 186.

¹⁴⁴ Citát z knihy *Kubističtí malíři* Guillaumea Apollinaira, In: Roger Griffin (Pozn. 141), s. 192.

Charakteristiky nové mytologie v umění

Z výše řečeného je zřejmé, že potřeba mýtu byla součástí dalších tendencí spojených s modernismem či avantgardou. Pojí se s těmi tendencemi, které směřují k transcendenci bez tradičního náboženství, usilují o změnu světa a obrací se k idealizované minulosti pro inspiraci tvorby utopické budoucnosti. Někteří badatelé všímající si tohoto rysu modernismu jej charakterizují jako „neognozi“ nebo novou formu staršího gnosticizmu.¹⁴⁵ Jde o představu, že svět je ve fázi úpadku a je třeba jej obnovit, gnóze znamená poznání / vědění a gnostik je tím, kdo ví, jak provést nápravu světa, je tedy v pozici vidoucího, proroka, který povede lidstvo k novému věku. Pro tuto novou gnózu je podstatné, že spásu klade nikoli do oblasti metafyzické, ale přímo do dějin lidstva a namísto Boha klade abstraktní pojem „lidu“.¹⁴⁶ Tento obrat k pozemské sféře a víra ve schopnost člověka stvořit nové náboženství, dospět ke spáse, je podstatný také pro novou mytologii v umění. Další koncepty, ke kterým má blízko je primitivismus (příklonu k tomu, co se jeví jako primární, autentické, původní, vzdálené moderní civilizaci), a často také esoterismus (poznání skrytých pravd o fungování světa a alternativních cest). Je však samostatným konceptem, který má řadu specifických charakteristik.

Nová mytologie je jak v politických ideologiích, tak i v umění zaměřena k budoucnosti, k vytvoření nového mýtu pro novou dobu. V umění tohoto druhu nejde o mytologické příběhy a tradiční postavy, ale o podstatu mýtu, jeho esenci. Cílem je přinést modernímu člověku to, co přinášely mýty v tradičních společnostech. Nová mytologie má i v umění podstatný společenský rozměr, má cíle, které uměleckou oblast přesahují. Směřuje k novému duchovnímu jádru, k nové společnosti. Ačkoli si někdy také vypůjčuje náměty z tradičních mýtů, většinou jsou spíše pomocným slovníkem symbolů, které se postupně očišťují od narativních vrstev a konkrétních příběhů a směřují k čemusi jasnějšímu a primárnějšímu. Díky tomu se posouvá z oblasti literatury do oblasti umění až v době, kdy se umění odpoutává od zobrazování viditelné skutečnosti a směřuje k symbolismu, abstrakci a imaginativní tvorbě. Nová mytologie je obzvláště ve dvacátém století často spojená s brutalitou, s prvky, které jsou hrozné a odpuzivé, s ničením starého řádu, který má přinést nový počátek. Mýtus se zde projevuje jako paradoxní, je spojený s tím, co je temné, neznámé a kruté a má vést k ozdravení, skýtá naději na lepší budoucnost. Jako základní charakteristiky nové mytologie od konce osmnáctého století je možné vytyčit:

¹⁴⁵ Tento pojem používá např. Eric Voegelin ve studii *Věda, politika a gnóze*, která vyšla poprvé v padesátých letech, a v níž pojem politických náboženství vyměnil za pojem gnostická hnutí. Voegelin tak navazuje na badatele, které sám jmenuje, jako např. na práci teologa Hanse Urse von Balthasara. Voegelin tvrdí, že „skrytého“ Boha staré gnóze nahradil „absolutní duch“ idealismu nebo „postulát dialekticko-materialistického procesu přírody.“ Gnóze souvisí s vírou v možnost vykoupení se skrze sebe sama, kterého je dosaženo právě skrze gnózu, tedy vědění. In: Eric Voegelin, *Věda, politika a gnóze*, Praha 2018, s. 25–30.

¹⁴⁶ Tím se zabýval kromě Voegelina také např. Carl Schmitt, který prohlásil: „Pokud filozofie imanence, jež našla svou nejvelkolepější systematickou architekturu v Hegelově filosofii, ponechává pojem Boha, vtahuje tak Boha do světa a nechává právo a stát vzejít z imanence objektivního.“ In: Carl Schmitt, *Politická theologie. Čtyři kapitoly k učení o suverenitě*. Praha 2012, s. 41.

1. Jedná se o záměr umělce či umělkyně vytvořit nový mýtus pro novou dobu.
2. Nová mytologie má nahradit tradiční mýtus a jeho roli ve společnosti.
3. Ačkoli tento záměr začíná v oblasti umění, vystupuje z ní nebo se pokouší ji přesáhnout.
4. Nová mytologie se inspiruje v (idealizované) minulosti a usiluje o vytvoření (utopické) budoucnosti.
5. Mýtus je prostředkem sjednocení, usmíření protikladů, hledání nové jednoty, nebo bodu, z něž je možné tuto jednotu nahlédnout.
6. Nová mytologie má spojit poznatky moderní vědy, dědictví různých náboženských tradic a moderní prožitek světa a z této syntézy vytvořit nový duchovní základ pro moderní umění a život.
7. Nová mytologie má vznikat z vnitřní duchovní spíše než smyslové zkušenosti.
8. Umělec utvářející novou mytologii je vnímán (či sám sebe vnímá) jako prorok, „vidoucí“, člověk nadaný zvláštní schopností proniknout do jádra skutečnosti.
9. Mýtus je paradoxním prvkem, který je spojený s krutostí, ale skýtá naději na spásu.

Případové studie

Následující část práce je rozdělena do jedenácti případových studií, které se věnují umění v rozšířeném kontextu druhé světové války. Válka byla podstatným katalyzátorem událostí spojených s proměnami nové mytologie, vyvolala přesun evropské avantgardy do Spojených států a zviditelnila hrozivé následky „politických náboženství“ převedených v totalitní režimy. Avšak už v období meziválečném se objevily u některých umělců tendence k tvorbě mýtů a jejich příběh končí o řadu dekad později. Proto se studie neomezují jen na válečné roky. Původním záměrem bylo sledovat několik klíčových osobností (především Josefa Šímu, Andrého Massona, Antonina Artauda, Georgese Bataille, Andrého Bretona, Marka Rothka, Barnetta Newmana), u nichž je možné s jistotou říct, že se pokoušely o vytvoření nového mýtu většinu své umělecké kariéry, a že byly tomuto cíli oddané dlouhodobě a nejen epizodicky. Tento záměr je stále zachován, struktura jednotlivých studií však neodpovídá rozdělení na jednotlivé osobnosti, ale spíše na témata, která sdíleli různí umělci. Témata jsou řazena chronologicky od dvacátých let až k šedesátým letům a jednotlivé osobnosti se v nich objevují, mizí a znovu se vrací podle vztahu k danému tématu.

Výše vytyčené charakteristiky nové mytologie či nového mýtu jsou obecně platné a jsou kritériem výběru jednotlivých umělců a témat. Je možné najít také další společné rysy v tvorbě jednotlivých osobností zabývajících se tvorbou mýtů, ty však nejsou nutně přítomné pokaždé a společné jádro nové mytologie rozšiřují o další více či méně sdílená témata a přístupy. V závěru se práce zaměřuje na hlubší analýzu těchto společných charakteristik a posun koncepce od romantismu až k poválečnému období.

IV. Malíř jako vidoucí básník

Zkušenost první světové války a obecně sdílené pocity krize vedly k potřebě podívat se na svět novými očima a znovu přehodnotit základy, nejen umění, ale také základy vnímání a chápání světa. Umělci byla přiřknuta role „vidoucího“ o padesát let dříve Arthurem Rimbaudem, k němuž se meziválečná umělecká generace často odkazovala.¹⁴⁷ Pro avantgardu tuto myšlenku aktualizoval Wassily Kandinsky v již zmíněné knize z roku 1912 *O duchovnosti v umění*. Kořeny této myšlenky však najdeme ještě o řadu dekád dříve, v prvních textech o nové mytologii romantismu. Friedrich Schlegel mluvil v roce 1800 o božské tvořivé síle, kterou si nárokuje moderní básník, který je schopný nahlédnout prvopočátek lidstva a zároveň budoucí „Zlatý věk“. Právě to byla podle něj podstata nové mytologie.¹⁴⁸ Válka, které se většina avantgardy sama zúčastnila, ať už na frontě nebo v nemocnicích, pro ně znamenala často iniciační moment. Tzv. „nulový bod“ nebo moment druhého zrození se stal součástí jejich osobní mytologie jako u Maxe Ernsta nebo vedl k hledání mýtu, který by byl obecný a vycházel z kolektivního nevědomí, jako u Josefa Šímy nebo Andrého Massona. Dvacátá léta byla dobou, která podle mnohých potřebovala umělce nadané zrakem. Byla to doba, kdy se znovu aktualizovala myšlenka hledání ztracené jednoty, středu a mýtu.

Předchůdce, Giorgio de Chirico

Italský malíř Giorgio de Chirico byl jedním z umělců, kteří významně přispěli k obnovenému zájmu o mýtus po první světové válce. Pro surrealisty představoval jednoho z „předchůdců“, který jim však na rozdíl od ostatních – většinou osobností devatenáctého století – byl tak blízko, že byl skoro členem hnutí. André Breton nazval v roce 1920 de Chirica malířem, který dal „modernímu mýtu jeho nejkonkrétnější výraz“ a jeho malba mohla dokumentovat vznik „nového druhu mytologie v procesu jejího formování.“¹⁴⁹

Kromě jeho tvorby byl s mytologií spojený také jeho původ. Narodil se italským rodičům v roce 1888 v řeckém přístavním městě Volos, kde měla započít výprava Argonautů za Zlatým rounem.¹⁵⁰ K mýtu o Jásonovi a jeho výpravě se surrealisté vraceli během druhé světové války, kdy právě tato cesta nabyla

¹⁴⁷ Rimbaud, k němuž se odkazovali surrealisté a velká část avantgardy dvacátého století, napsal v roce 1871 „Lettre du voyant“ (Dopis vidoucího), v němž psal o básníku, který se stává vidoucím tím, že rozruší své smysly, Rimbaud Arthur, *Dopis vidoucího* z 15. 5. 1871, In: Miloslav Topinka – Jakub Hlaváček (ed.), *Vysoká hra*, Praha 2017, s. 229.

¹⁴⁸ Citace z F. Schlegela, uvedená v Kapitole II. In: Burton Feldman – Robert Richardson (Pozn. 31), s. 313.

¹⁴⁹ André Breton, Giorgio de Chirico, 1920, (esej byla použita pro předmluvu k výstavě De Chirico u Paula Guillaumea, která se konala od 21. března do 1. dubna 1922), In: Gražina Subelyté – Daniel Zamani et al., *Surrealism and Magic. Enchanted Modernity*, katalog výstavy, Peggy Guggenheim Collection (Venice) a Museum Barberini (Potsdam), 2023. Prestel Verlag, Munich, 2022, s. 34.

¹⁵⁰ Katherine Robinson, The Life of Giorgio de Chirico, *Metafisica*, no 5-6, 2006, s. 496-500. Dohledatelné přes: <https://fondazionede chirico.org/wp-content/uploads/2019/07/15.-n.56-Metafisica-The-Life-of-Giorgio-de-Chirico-496-500.pdf>, vyhledáno 23. 12. 2024.

na významu a upozadila jiné mytické výpravy (Odysseovu pout' nebo cestu Thésea). De Chiricoovo studium v Athénách přispělo k formování jeho vztahu ke klasické antice, který se pojil s rostoucím zájmem o německý romantismus, hlavní důvod jeho rozhodnutí zapsat se na Královskou akademii v Mnichově.¹⁵¹ Vlastní styl začal rozvíjet až v Itálii, která dala jeho obrazům nesčetněkrát variovanou scénu opuštěných náměstí a arkád. Když v létě roku 1911 odjel do Paříže, přidala se k italské bezčasé scénérii také ta moderní z pařížských nádraží, a de Chiricovy malby byly poprvé objeveny moderními umělci a kritiky, jmenovitě Pablo Piccassem a Guillaumem Apollinaiem.¹⁵²

Podle Rogera Cardinala byla obnova archaického mýtu de Chiricovým původním projektem a jedním z jeho hlavních přínosů. Je spojena s moderním městem, podobně jako *Pařížský venkovan* (Le Paysan de Paris) Louise Aragona. Tato kniha z roku 1926 začíná Předmluvou k moderní mytologii. Aragon zde mluví o slábnutí víry v bohy a ohlašuje počátek čehosi nového: "Ale existují jiná místa, která mezi lidstvem vzkvétají, místa, kde [...] se postupně formuje opravdu hluboké náboženství."¹⁵³

Tato jiná místa najdeme podle něj v moderním městě. Lidé jsou sami plní bohů, kteří se rodí a umírají v neustálém koloběhu. Jak Aragon, tak de Chirico prolínají fantastické prvky s konkrétními skutečnostmi moderní doby.¹⁵⁴ U de Chirica je pojetí této nové mytologie úzce spojeno s mytologizací sebe sama a s tvorbou nových heroických postav. Jak uvádí Sara Schumacher ve své diplomové práci



5. Giorgio de Chirico, Vidoucí, 1914-1915

věnované de Chiricovým postavám-sochám-objektům, jeho „noví mytologičtí hrdinové, jako archeolog, nabývají veřejné identity, ačkoli vycházejí z osobních zájmů.“¹⁵⁵ Podobně jako v jeho vlastním obraze moderního malíře s archaickými kořeny se v nich pojí antické i moderní elementy. Jeho hybridní postavy s ním sdílí schopnost vidění skutečností, které jsou ostatním neviditelné a zjištěné vnímání reality, o němž píše de Chirico také ve vlastní knize z roku 1928 *Hebdomeros*. Tento „člověk duchovního rázu“ však jak píše Chirico naráží na limity sociálního uspořádání, je to „spisovatel, myslitel, snílek, básník, metafyzik, pozorovatel, prorok, věstec, badatel, hodnotitel, odhalitel záhad, člověk vidoucí, lovec nových zpěvů, sběratel obrazů prvního

¹⁵¹ Giorgio de Chirico studoval na popud svého otce, který byl inženýr, na Národní technické univerzitě v Athénách (Athénská Polytechnika), která byla zároveň akademií výtvarných umění. V roce 1906 ve věku sedmnácti let, rok po smrti svého otce, odjel do Mnichova a nastoupil zde na Královskou akademii. Ani jedna z těchto škol však mladému malíři nenabídla příliš podnětné prostředí. Jeho oblíbeným malířem byl Arnold Böcklin a zajímal se také o německou literaturu a filozofii minulého století.

¹⁵² De Chirico vystavoval na Salon d'Automne a na Salon des Indépendants, kde si jeho pláten všiml Apollinaire, podle některých zdrojů jej na ně upozornil Picasso, který nazval de Chirica „malířem nádraží“. Katherine Robinson (Pozn. 150), s. 498.

¹⁵³ Louis Aragon, *Paris Peasant*, Londýn 1971, s. 27.

¹⁵⁴ Roger Cardinal, Giorgio de Chirico and Surrealist Mythology. *Papers of Surrealism* 2, Summer 2004, nepaginováno.

¹⁵⁵ Sara Schumacher, *Uomini-Statua-Oggetto. Giorgio de Chirico's Mythologized Mannequin Paintings in Late 1920s Paris*, Oregon 2007, s. 46.

řádu, atd.“, ve své podstatě „anachronická osobnost“ předurčená k vyhynutí.¹⁵⁶

De Chirico se v roce 1914 vrátil do Itálie kvůli mobilizaci a během války vytvořil díla svého „období metafyzické malby“.¹⁵⁷ Ačkoli je spojováno hlavně s kulisami opuštěných italských náměstí, podstatným „metafyzickým“ prvkem de Chiricovy malby je symbolické zobrazení vnitřního zraku, jako v obraze *Vidoucí* (1914-1915). Obrat dovnitř je zde naznačen hlavou ve tvaru obráceného vejce bez tváře s kresbou oka (kyklopského, uprostřed čela). Tento zrak přesahuje běžnou realitu, jde tedy za skutečnost a je v pravém smyslu metafyzický. Kromě kresby na čele postavy je naznačen také kresbou na tabuli, kterou můžeme interpretovat jako projekci imaginárního prostoru, s nimiž de Chirico právě v té době pracoval ve svých obrazech.



6. Giorgio de Chirico, (Varovný)
Portrét Guillaumea Apollinaire, 1914

De Chirico sám sebe vnímal jako „vidoucího“ umělce, který dokáže předjímat a poznávat svět novým způsobem. Jeho schopnost vidět věci, které ostatní nevidí, dokonce i ty, které se ještě nestaly, byla podle surrealistů prokázána portrétem Apollinaire, který vytvořil v roce 1914. Básník je v něm zachycen v pozadí obrazu z profilu a na hlavě má vyznačen kruh v místě, kam byl v roce 1916 zasažen šrapnelem. V popředí je busta s brýlemi a formy ryby a mušle vyzdvížené na nasvícené desce. Téma vnitřního zraku se objevuje v řadě jeho obrazů před i během války (*Mozek dítěte*, 1914; *Metafyzické múzy*, 1918)

Znovuzrození Maxe Ernsta, Andrého Massona a Josefa Šímy

Sdílená zkušenost první světové války významně přispěla k formování identity umělců, kteří se prosadili v meziválečném období. Jak Max Ernst, tak André Masson, později jedni z prvních malířů pařížské Surrealistické skupiny, prožili válečná traumata. Masson byl těžce raněn na frontě, kde mu střela zasáhla hrud'. Podle vlastních slov si tehdy pomyslel: „Potkala mě smrt, to největší z lidských dobrodružství.“¹⁵⁸ Max Ernst studoval před válkou psychologii a filozofii na univerzitě v Bonnu, kde se seznamoval s texty Nietzscheho, Hegela, Freuda a dalších. Během první světové války strávil čtyři roky na frontě jako dělostřelecký inženýr, byl dvakrát zraněn a v roce 1917 byl invalidizován. Později zjistil, že byl na opačné straně stejné fronty než jeho budoucí spolupracovník Paul Eluard v únoru 1917, což ještě zvýraznilo absurditu války.

¹⁵⁶ Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, Praha 2016, s. 122.

¹⁵⁷ Toto období bývá někdy spojováno s válečnými lety, jindy je vymezeno šířeji roky 1911-1919. (Gražina Subelyté – Daniel Zamani (Pozn. 149), s. 34). Původně byl pojem „Pittura Metafisica“ použit de Chiricem a Carlem Carra jako název hnutí, které založili v roce 1917 v Itálii a které trvalo jen několik měsíců. Ale de Chirico rozvíjel styl, který ztotožňujeme s metafyzickou malbou od roku 1911 a po skončení hnutí svůj styl změnil, proto se jeví jako nejpřesnější vymezení metafyzickou malbu roky 1911 a 1917.

¹⁵⁸ Citace Andrého Massona, In: Martica Sawin, *Surrealism in exile and the beginning of the New York school*, Cambridge 1995, s. 17.

O podobné zkušenosti mluvil taky Josef Šíma, český malíř žijící v druhé polovině dvacátých let v Paříži. „Bylo po první pekelné válce, kterou jsem prožil v neméně pekelných situacích, z části na frontách, z části ve špitálech. Max Ernst, který prožil totéž říká: ‚Doba, kdy jsem byl mrtev.‘ Narodil se v Brühlu nad Rýnem, já o čtrnáct dní před ním v Jaroměři nad Labem, oba v roce 1891. O třicet pět let později jsme se poznali v Paříži. Přicházel jsem podruhé na svět.“¹⁵⁹ Šíma se zde blíží pozdější Ernstově fiktivní autobiografii z roku 1942: „Dne 2. dubna (1891) v 9:45 Max Ernst poprvé navázal kontakt se smyslovým světem, když se vylíhnul z vejce, které jeho matka vložila do orlího hnízda, na kterém potom pták po sedm let seděl.“¹⁶⁰ Masson mluví o smrti během války, Ernst o mytologickém druhém zrození z ptačího vejce, oba se těmto představám i s odstupem mnoha let vraceli.



7. Josef Šíma, Hranol, 1925

Josef Šíma svůj druhý život spojuje s dobou, kdy se v Paříži seznamoval s francouzskými básníky a umělci a jeho tvorba se značně proměnila.¹⁶¹ V Paříži začal pracovat s elementárními formami, které se staly pevnými body celé jeho další tvorby. Jedním z těchto základních prvků byl hranol, abstraktní tvar spojovaný s racionalitou a matematickým myšlením, ačkoli u Šímy není význam hranolu takto jednoznačný. V jeho tvorbě evokuje úlomek antického sloupu, přízračně se vznášející prostorem a tím popírá fyzikální zákony, jako na jednom z prvních obrazů s tímto námětem, který nese prostý název *Hranol* (1925).

Během roku 1926 procházel Šíma hlubokou tvůrčí ale i životní krizí, kdy tápal a hledal cestu svého dalšího směřování.¹⁶² V té době se setkal s francouzským básníkem Pierrem Jeanem Jouvem, k jehož knize *Ztracený ráj* v roce 1927 vytvořil sérii grafik.¹⁶³ I zde najdeme některé ze základních prvků pozdější Šímovy tvorby. Jsou to např. ženská torza připomínající pravěké sošky Venuší a také motiv androgyna, který byl později tak významný pro surrealisty. V některých pozdějších Šímových obrazech je tento motiv obsažený v jediné postavě, v níž není možné rozlišit muže či ženu, zde ale také v jedné z ilustrací, s názvem *Zdvojený Adam*, najdeme spojení obou pohlaví v momentu protnutí dvou těl. Výjev je překrytý květinou vycházející z levitujícího hranolu a zasazený do nejasného prostředí. Motiv květiny rašící z hranolu se objevuje i v další z ilustrací, kde je prolnutý s lidskou tváří



8. Josef Šíma, Zdvojený Adam, 1928

¹⁵⁹ Josef Šíma, Několik slov doslovu, 1967, In: Idem, *Kaleidoskop*, Praha 1968, s. 67.

¹⁶⁰ Max Ernst, Some Data on the Youth of M.E. as told by himself, *View 2*, no. 1, April 1942, s. 28-30.

¹⁶¹ Šíma odešel do Francie už v roce 1920 kvůli práci kresliče návrhů pro kostelní okna a rok strávil v přímořském městě Hendaye. O rok později se přestěhoval přímo do Paříže a v roce 1922 se stále ze zahraničí zapojil do aktivit pražské avantgardy. Kolem roku 1924 se Šíma začal vyjadřovat abstraktně a jeho díla měla blízko ke konstruktivismu. In: František Šmejkal, *Josef Šíma*, Praha 1988, s. 36-70.

¹⁶² František Šmejkal uvádí doklady z Šímovy korespondence s jeho přítelem Bedřichem Feuersteinem. In: Ibidem, s. 118.

¹⁶³ Tyto lepty však knihu v jejím prvním vydání nedoprovodily a byly využity Šímou pro ilustrování jiných knih nebo otištěny v časopise *Le Grand Jeu*. Až o deset let později našel P. J. Jouve vydavatele, který byl ochotný vydat knihu i s Šímovými ilustracemi. Vyšla v roce 1938 v pařížském nakladatelství GLM. In: Ibidem, s. 100-101.

a podle Františka Šmejkal symbolizuje prolínání „nerostného, rostlinného a živočišného světa a inteligencí nadaného člověka.“¹⁶⁴ V obou obrazech může spojení květiny s hranoem evokovat racionální záměr plodící organický život, protiklad rozumového a smyslového tvoření, který je v pozdější tvorbě symbolizován hranoem a vejcem. Motiv sjednocení pohlaví odkazuje zřejmě k původnímu nerozlišenému stavu, počáteční jednotě, kterou se Jouve i Šíma zabývali.¹⁶⁵

V létě roku 1927 prožil Šíma mystický zážitek, který se silně promítl také do jeho tvorby. Během svého pobytu na letním sídle Jouva v Caroně, viděl strom zasažený bleskem. O svém zážitku později řekl:



9. Josef Šíma, Ml
(Vejce, Rovnováha),
1927

všechno se jevilo být jedinou látkou světa, a mne napadla Herakleitova věta: Blesk tvoří univerzum. Nebyl to jen počátek světa, připadalo mi, že je to také symbol rozpuku myšlenky.“¹⁶⁶

Šíma zde zmiňuje před Sokratika, filozofa Héraklita, pravděpodobně naráží na konkrétní zlomek (B64): „Toto veškerenstvo řídí blesk.“¹⁶⁷ Spojuje tak svůj vlastní prožitek jednoty světa s filozofií, v níž je jednota spojená s neustálou proměnou. Hérakleitos také jinde tvrdí, že „vědomí je všem společné“ a „Probuzeným je svět jeden a společný. Avšak každý ze spících se obrací k vlastnímu.“¹⁶⁸ Šímovo probuzení (rozpuk myšlenky) je spojeno s pocítěním jednoty světa, která je však většině lidí skrytá. Tato interpretace vlastního zážitku vedla k řadě nových námětů a zahájila období Šímovy tvorby, které charakterizovala jeho vlastní koherentní symbolika spojená ve třicátých letech také s náměty z mytologie.

Jeden z obrazů typických pro tuto dobu nese název *Ml* (1927). Obrazu dominuje vznášející se vejce v popředí, za nímž levituje neidentifikovatelný zelený tvar evokující zemi, korunu stromu či ostrov, oba objekty jsou zasazeny do prostoru modrého nebe s bílo-šedým mrakem. Při pozornějším pohledu si všimneme, že zelený „ostrov“ je na povrchu jemně šrafovaný a zdá se, že vrhá velmi tenký stín na pozadí. Šíma tak vyvolává najednou dojem hmoty i odhmotnění, plocha působí jako plastická, ale přesto tenká. Vejce má na levé straně pruh tmavší barvy, který evokuje plastické zakřivení nebo také prasklinu, z níž se začíná líhnout nový život.

¹⁶⁴ František Šmejkal (Pozn. 162), s. 105.

¹⁶⁵ Jouve sám prožil průlomový moment své kariéry také ve dvacátých letech mezi lety 1922 a 1925 po setkání s psychoanalytičkou Blanche Reverchonovou, která se stala jeho druhou ženou. Jouve se stal „jedním z prvních autorů, kteří již od dvacátých let poukazovali na význam nevědomí a mýtů pro uměleckou tvorbu a pracovali s nimi ve svých dílech.“ (Anna Pravdová: Básník mezi malíři – malíř mezi básníky, In: Anna Pravdová – Petr Ingerle (ed.), Josef Šíma. *Cesta k Vysoké hře*, Praha 2018, s. 60.

¹⁶⁶ Jean Granier, Rozhovor s Josefem Šímou, 1966, In: František Šmejkal (Pozn. 162), s. 121.

¹⁶⁷ Zdeněk Kratochvíl, *Dělský potápěč k Hérakleitově řeči*, Praha 2006, s. 213.

¹⁶⁸ Ibidem, s. 134, 200.

Název *MI*, který příliš neusnadňuje interpretaci, váže tento obraz k druhému dílu z roku 1927, které bylo zřejmě přímo inspirováno Šimovou vizí, s názvem *Mlno*. Kromě levitujícího „ostrova“ zde najdeme jinou sestavu prvků, s nimiž Šíma v této době pracoval a využíval je v nejrůznějších kombinacích. Nechybí zde hranol / krystal a strom spojený se zážitkem z Carony. Na některých kresbách Šíma zachytil i letící blesk, který uhořel do stromu, jako bílý abstraktní tvar.¹⁶⁹ V obraze *Mlno* jej možná zastupuje bílý kuželovitý tvar v pozadí, nebo samotný hranol, který jako by oplýval vnitřním světlem. O



10. Josef Šíma, *Mlno*, 1927

„zhmotněném světle“ mluvil Šíma, když vzpomínal na zážitek z roku 1921, kdy během cesty do Španělska spatřil kulový blesk, který v něm vzbudil dojem „něčeho hmatatelného, něčeho, co by se dalo vzít do ruky, přestože je to obrovská, abnormálně zvětšená, fantastická elektrická jiskra, která nehasne, která zůstává, která se volně pohybuje jako nějaký těžký předmět, bizarně stabilní ve vzduchu, jako přízrak, nepochopitelná“.¹⁷⁰ Právě tyto zážitky se stanou základem Šimovy osobité mytologie, kterou bude rozvíjet od konce dvacátých let.

Odhalování základních elementů světa

André Masson se podobně jako Šíma ve dvacátých letech zabýval základními stavebními prvky světa a jejich neustálými proměnami. Zájem o primární elementy najdeme také u Maxe Ernsta v období těsně po jeho válečné zkušenosti. Jeho esej „Vom Werden der Farbe“, publikovaná v časopise *Der Sturm* v roce 1917, „popisuje zrození barev z oddělení pouště a moře, které dalo vzniknout primárním barvám žluté a modré“.¹⁷¹ Tato témata poukazují na potřebu nově pojmout skutečnost, která se prožitkem války rozpadla, znejistěla. Objevitelem světa se měl stát malíř, který sám válku prožil a „přicházel podruhé na svět“.

Zatímco někteří badatelé spojují začátky surrealistického zájmu o mýtus s Giorgiem de Chiricem, pro jiné je pionýrem surrealistického hledání mýtu André Masson a jeho malba *Les Quatre éléments* (Čtyři elementy, 1923-1924).¹⁷²



11. André Masson, *Les Quatre éléments*, 1923-1924

¹⁶⁹ František Šmejkal (Pozn. 161), obr. 128, str. 131.

¹⁷⁰ Šíma tehdy žil v Hendaye a v červnu 1921 podnikl výlet do Španělska, na cestě do San Sebastianu viděl kulový blesk. Píše o tom v *Kaleidoskopu* (Josef Šíma (Pozn. 159), s. 22) a později v rozhovoru z roku 1968, z něhož pochází výše uvedený citát. Řekl zde: „Mohli jsme vidět světlo, jež se stalo hmotou, a to potvrdilo dávné intuice.“ (Josef Šíma v rozhovoru s Raphaëlem Sorinem v roce 1968, In: František Šmejkal (Pozn. 161), s. 132.

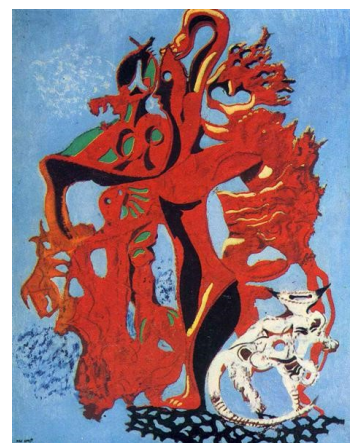
¹⁷¹ Ernest Schonfield, *Myths of Anglo-German Surrealism*. Max Ernst and Leonora Carrington. In: Rüdiger Görner – Angus Nicholls (ed.) *In the Embrace of the Swan. Anglo-German Mythologies in Literature, the Visual Arts and Cultural Theory*, New York 2010, s. 239.

¹⁷² Whitney Chadwick takto vnímala počátky surrealistické mytologie a identifikovala inspiraci v Hérakleitovi. In: Whitney Chadwick, *Myth in Surrealist painting. 1929-1939*, Ann Arbor, Michigan 1980, s. 2.

Tento obraz byl, podobně jako Šíмова vlastní interpretace jeho vize, inspirován filozofií předsokratika Hérakleita, kterého znal Masson zprostředkovaně skrze texty Friedricha Nietzscheho. Dvě ruce na okraji obrazu drží rybu a kulovitý tvar pravděpodobně reprezentující ovoce spojené se zemí, třetí vypouští letícího ptáka. Výjev doplňuje svíce, ležící (možná mrtvý) pták, modrá koule a hranatý box s křivkou ženské siluety, v pozadí se výjev otevírá výhledem na rozvlněnou vodní hladinu, osvětlenou paprsky slunce. Jednotlivé elementy jsou zastoupeny jasně čitelnými symboly (snad kromě koule, která podle Michela Leirise symbolizuje zemi). Obraz je stále tradičně alegorický a zatím nepředjímá nic z Massonovy pozdější malby, která téma přírodních elementů zpracovává originálním způsobem. Masson však právě o tomto obraze řekl, že se zde pokusil poprvé „vnést do obrazu filozofii“.¹⁷³ Obraz okamžitě koupil André Breton, s nímž se Masson potkal poprvé na jaře 1924.

Další zpracování námětu základních elementů následovala v roce 1925 v obraze *La proie* (Kořist) a ozvěny Hérakleitovy filozofie najdeme také v dílech věnovaných proměnám, jako *Métamorphose* (1928). Zde už nejde o názorný symbolismus, jednotlivé prvky dynamicky interagují a přecházejí jeden v druhý. „Avšak tento élan vital je neustále konfrontován s procesy a symboly rozkladu a destrukce...“, prohlásil o Massonově tvorbě z dvacátých let William Rubin.¹⁷⁴ V tomto neustálém pohybu a proměnách rozpoznával Daniel-Henry Kahnweiler svět sil a vášní, který se pokouší přiblížit Nietzscheho Dionýskému umění.¹⁷⁵

Prvek transformace, která je provázena rozkladem, je přítomný také v Ernstových malbách ze dvacátých let, jako je *Květ granátového jablka* z roku 1926. Rudý „květ“ na modrém pozadí je složen z různých tvarů evokujících postavy, zvířata či korály. Všechny bytosti, které se z obrazu vynořují, hned však zase mizí ve změti tvarů, které náš zrak nedokáže definitivně zařadit. Podobně je tomu v Ernstových obrazech, do nichž začíná zapojovat ptáky nejrůznějších forem, často jsou spojené s tématem prokreace, nového života. A je to umělec, kdo tento nový život formuje.



12. Max Ernst, Květ granátového jablka, 1926

Podobně jako řada dalších umělců jeho generace, také Ernst byl osloven setkáním s metafyzickou malbou Giorgia de Chirica. Došlo k němu v roce 1919 v Mnichově.¹⁷⁶ Tato inspirace se spojila s dalšími zdroji (jako byl německý romantismus) a s inspirací tvorbou duševně nemocných, kterou znal Ernst skrze knihu Hanse Prinzhorna *Výtvarná tvorba duševně nemocných*. Toto téma hrálo důležitou roli ve formujícím se surrealismu. Jeho vůdčí osobnost André Breton, který sám během první světové války

¹⁷³ Citace Massona z textu Michela Leirise *La Terre* z roku 1947, In: Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (eds.). *André Masson. Une Mythologie de l'être et de la nature*, Milano 2019, s. 54.

¹⁷⁴ Rubin William – Lanchner Carolyn, *André Masson*, New York 1976, s. 15.

¹⁷⁵ Citace z Daniela-Henryho Kahnweilera, In: Ibidem, s. 16.

¹⁷⁶ Ernst viděl poprvé jeho díle v Mnichově v reprodukci, kterou našel v časopise *Valori plastici* (vydání duben-květen 1919), Ernest Schonfield (Pozn. 171), s. 239.

pracoval jako asistent v psychiatrickém středisku, citoval ve čtyřicátých letech slova Novalise, který tvrdil že „existuje velká podobnost mezi šílenstvím a očarováním. Kouzelník je umělcem šílenství.“¹⁷⁷ Šílenství bylo jednou z forem jiného myšlení, k nimž patřilo také snění, nebo pochody dětské mysli, s nimiž měl surrealistický básník a potažmo malíř umět pracovat. V prvním Manifestu Surrealismu (1924) se Breton zabýval smířením reality a snu, stavů, které se zdají naprosto protikladné a mluví o nastolení „absolutní reality, surreality“.¹⁷⁸ Básník pracuje v noci, ve stavu dětské mysli, která je v kontaktu se zázračnem. To se projevuje skrze symboly jako jsou romantické ruiny či moderní figuríny.

V textu s názvem *Surrealismus a malířství* z roku 1928 citoval Breton Giorgio de Chirica:



13. Giorgio de Chirico, *Mozek dítěte*, 1914

„Aby bylo umělecké dílo skutečně nesmrtelné, musí zcela překročit lidské hranice; zdravý rozum a logika selžou. Tímto způsobem se přiblíží snu a mentalitě dětství. [...] Skutečně podstatné dílo vypracuje umělec z nejhlubších hloubek své bytosti; nezní tam šumění potoka, žádný ptačí zpěv, žádný šelest listí.“¹⁷⁹ Ponoření do sebe spojil de Chirico s dětským vnímáním v malbě s názvem *Mozek dítěte* (1914), která nezobrazuje dítě, nýbrž dospělého muže se zavřenýma očima, před nímž leží zavřená kniha. Obsah knihy nám má zůstat skrytý, možná se jedná o nepopsanou knihu symbolizující dětskou mysl. Umělec si má osvojit myšlení dítěte, šílence, má se ponořit do snů a do vlastního nitra.

Jak u Šímy, tak u Massona a Ernsta je toto období spojené s metaforou nového zrození a vnímání světa novými očima. Takový přístup se může jevit jako nevinný, čistý, filozofický a vzdálený politickému dění, avšak zkušenost války vedla kromě přehodnocování základů také k radikalizaci avantgardy. Umělci byla přiřknuta role vidoucího nejen v rovině umělecké, ale také politické. A potřeba nového vnímání skutečnosti šla ruku v ruce se záměrem proměnit společnost a člověka.

Revoluční změna člověka

Na podzim roku 1927 se stal Josef Šíma jedním ze zakládajících členů skupiny *Le Grand Jeu* (Vysoká hra). Základem byla čtveřice mladých francouzských básníků, kteří spolupracovali už od doby svých

¹⁷⁷ André Breton, *L'Art des fous, la clé des champs*, 1948, citováno In: Patrick Waldberg, *Surrealism*, Londýn 1965, s. 27.

¹⁷⁸ André Breton: *Manifesto of Surrealism*, In: André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, Ann Arbor, Michigan 1969, s. 14.

¹⁷⁹ Citát z de Chirica (kolem 1912) použit André Bretonem v knize *Le Surrealisme et la Peinture*, 1928, citován In: Patrick Waldberg, *Surrealism* (Pozn. 177), s. 29.

studií na gymnáziu v Remeši, tedy od roku 1922.¹⁸⁰ Pojila je potřeba vzdoru, zájem o „to, co je



14. Simplisté v Remeši, 1924

všeobecné“ a víra v moc básníka.¹⁸¹ Důležité bylo také vymezení se vůči surrealismu, s jehož představiteli sice sdíleli mnohé, ale odmítali jeho automatismus. Autoři Vysoké hry také projevovali mnohem silnější zájem o indickou filozofii, René Daumal se na gymnáziu učil sanskrit, Roger Gilbert-Lecomte četl texty Reného Guénona o indické filozofii a odkazoval na něj také v revue *Le Grand Jeu*. Tento zájem se pojil s četbou Henriho Bergsona, experimenty s drogami a změněnými stavy vědomí a dalšími zájmy, které nabízely alternativu k západnímu racionalismu a pragmatismu.

Členové *Vysoké hry* se se surrealisty shodovali v tom, že současná společnost je příliš racionální a chtěli najít inspiraci v „mytologickém myšlení“ původních společenství.¹⁸² V textu s názvem „Síla odříkání“ v prvním vydání revue *Le Grand Jeu* prohlašuje jeden z básníků, Roger Gilbert-Lecomte: „Všude se jeví naléhavá potřeba změnit základ. Pokud jde o to, jaký bude tento nový základ, na němž bude vzkvétat náš život, je zřejmé, že stav, k němuž jsme ještě nedospěli, nemůžeme pochopit ani si jej představit, protože jsme jej dosud nezakusili. Pouze tím, že je pro nás cílem, ke kterému směřujeme, jeví se nám nyní jako absolutní.“¹⁸³

Co však členové skupiny věděli, nebo čemu věřili, byla potřeba zavržení převládajícího individualismu a nalezení postupů, které by umožnily znovu nahlédnout jednotu světa. Opírali se o Rimbauda a romantický příklon k antickým, a především indickým zdrojům vědění. André Rolland de Réneville tvrdil, že básnictví ztroskotalo a na vině je individualismus. Odpověď je tedy třeba hledat v monismu, ve východním přesvědčení, že mezi Bohem a stvořením není duality a v pochopení jednoty světa. Básník se měl stát „vidoucím“, který je schopný tuto jednotu nahlédnout.¹⁸⁴



15. Josef Šíma, Strom vědění, 1929

¹⁸⁰ Těmito básníky byli Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal, Robert Meyrat a Roger Vaillard. K Vysoké hře pak patřili také André Rolland de Réneville, Pierre Minet, Hendrik Kramer a Maurice Henry.

¹⁸¹ V dopisu Maurici Henrymu z roku 1926 René Daumal mluví o potřebě úniku k jednoduchosti (proto se skupina v roce 1922 nazvala Simplisté), který spojuje s konceptem milosti v náboženství a říká, že „takovou milostí je obdařen básník, prorok.“ In: Miloslav Topinka – Jakub Hlaváček (Pozn. 147), s. 7.

¹⁸² René Daumal, Lévy-Bruhl. Archaická duše, 1928, In: Miloslav Topinka – Jakub Hlaváček (Pozn. 147), s. 76–77.

¹⁸³ Roger Gilbert-Lecomte, Síla odříkání, 1928, In: Miloslav Topinka – Jakub Hlaváček (Pozn. 147), s. 39–40.

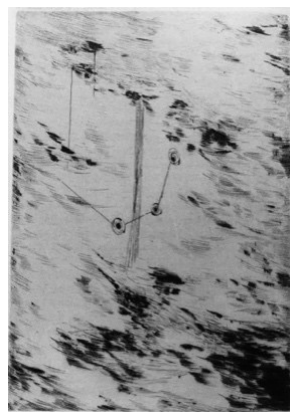
¹⁸⁴ V textu „Vypracování metody (k Dopisu vidoucího)“ píše Renéville, že „základem básnického ztroskotání, jehož je západní svět už tisíciletí svědkem, je individualistické pojetí já.“ A po vzoru Rimbauda tvrdí, že „jenom touha po jednotě umožní lidskému duchu vytvořit syntézu, která jej pozvedá na úroveň ideje.“ In: Miloslav Topinka – Jakub Hlaváček (Pozn. 147), s. 127–128.



16. André Masson,
Proměna, 1929

Texty o Rimbaudovi doprovázely v revue ilustrace Šímy a Massona. *Strom vědění* Josefa Šímy má přímý vztah k jeho vizi zhmotněného světla a byl nejprve vytvořen jako ilustrace ke *Ztracenému ráji* Pierra Jeana Jouva. Massonova socha *Proměna* je jednou z mnoha variací tohoto námětu a jedinou sochou, kterou (s pomocí Giacomettiho) během prvních dvou dekád své tvorby vytvořil. René Daumal o ní napsal, že tato „bytost budící úzkost ohlašuje jako mnoho jiných nenasytné království Lásky-Děsu.“¹⁸⁵

Zatímco Šímův obraz zachycuje moment těsně před zásahem blesku a nastolením primární jednoty, Masson ukazuje rozpad forem a rozpuštění kategorií lidského – zvířecího – neživého v provázané syntéze prvků, kde dobré a zlé (láska a děs) jsou jen dvěma konci jednoho jsoucna. Druhá Šímova ilustrace, která byla v tomto čísle revue otištěna, nesla název *Kde*, a byla podobně jako *Strom poznání* převzatá ze *Ztraceného ráje*, kde byla spojena s částí prologu s názvem *Číslo*. Podle Anny Pravdové se jedná o „jakýsi prázdný kosmický prostor,“ v momentu prvotního chaosu, o „atmosféru v pohybu, v níž subtilně rozmístěné černé body, propojené přímkami, jako by naznačovaly zárodek krystalizace.“ Šíma původně pojmenoval tento list podle Jouvova verše *Absence místa a nulová proporce*.¹⁸⁶



17. Josef Šíma: Kde, 1928

Usilování o jednotu spojené s vyvážením či usmířením protikladů a návratem k prvopočátku bylo ve stejné době centrální také v surrealismu. Breton mluvil o nejvyšším bodu (point suprême), bodu ducha, „odkud život a smrt, reálno a imaginárno, minulost a budoucnost, sdělitelné a nesdělitelné, vysoké a nízké přestávají být nazírány kontradikčně.“¹⁸⁷ Surrealismus oproti Vysoké hře vystupoval mnohem více politicky. Prvotní politický anarchismus koncem dvacátých let vystřídal příklon ke komunistické straně.¹⁸⁸ Hlavní myšlenkou však mělo být ve všech fázích surrealismu především osvobození člověka. Básník nabyl role revolucionáře, tvůrce nového světa, filozofa. V tom se Breton blížil heslu z *Nejstaršího programu* „filosof musí mít právě tolik estetické síly jako básník“ a víra v moc poezie, překonávající protiklad mezi rozumem a smyslovostí, souzněla s rolí, kterou přiřkl básníkům a také malířům surrealismus.

¹⁸⁵ René Daumal, André Masson. *Métamorphose, Le Grand Jeu*, Jaro 1929, s. 33, Informace o Giacomettim, In: Rubin William – Lanchner Carolyn (Pozn. 174), s. 126.

¹⁸⁶ Anna Pravdová, *Básník mezi malíři – malíř mezi básníky*, In: Anna Pravdová – Petr Ingerle (ed.), *Josef Šíma. Cesta k Vysoké hře*, Praha 2018, str. 69.

¹⁸⁷ Citace z Druhého Manifestu Surrealismu, 1930, In: Michel Carrouges, *André Breton a základy surrealismu*, Praha 2015, s. 16.

¹⁸⁸ André Breton změnil v roce 1929 název surrealistického časopisu z *La Révolution Surréaliste* na *Le Surréalisme au Service de la Révolution*.

Pro básníky *Vysoké hry* byl Šíma, podobně jako de Chirico a Masson malířem rovným básníku. Jejich tvorbu vnímá Roger Gilbert-Lecomte jako revoluční, odhalující podstatu světa, osvobozující se od vědomého, smyslového světa a „popisující stupnici vidin až po absolutní světlo.“ Zřejmě inspirován Šimovou vizí, píše o dílu, „na němž spolupůsobí existence všech bytostí, vyvolává u nich účinek zpětného úderu blesku.“¹⁸⁹ Výstava Vysoké hry v roce 1929 ukázala díla Šímy a dalších současných malířů po boku afrických a oceánských soch, to spolu s doprovodnými texty naznačovalo touhu po návratu k tomu, co je všem společné.

Gilbert-Lecomte ve svých textech oslavoval Šimovo hrdinství, které spatřoval v jeho hledání „společného bodu“ a věčné transformaci sebe sama: „Sledoval jsem Šímu na cestě k zakázanému území v ustavičných potyčkách s hroznými strážci prahu, obludami, trojhlavými Kerbery, ohnivými draky, a vždycky vítězíciho.“ Výsledkem tohoto hledání jsou podle něj symboly očištěné od nánosů reality. Přirovnává jej k „primitivovi“, jehož kresby zachovávají „všechnu totemickou skutečnost“ a vytvářejí magické znaky.¹⁹⁰ Nebyl sám, kdo charakterizoval Šímu jako básníka a objevitele základních forem nebo podstaty světa. Podobně o něm psali už ve dvacátých letech také čeští teoretici a kritici jako Karel Teige, Jan Mukařovský nebo Václav Navrátil.¹⁹¹

Tvorba nových symbolů a vlastní mytologie

Josef Šíma začal vytvářet obrazy s osobitou symbolikou od svého vizionářského zážitku v Caroně. Většinu z nich najdeme v ilustracích Jouvovy sbírky *Ztracený ráj*, kde se koncentrovaly v listu *Ráj*. Je zde symbol vejce, stromu, krystalu a oblaku, které Šíma zasadil do dynamické krajiny v pohybu, v poryvech větru, v transformaci. Setkává se v ní racionální a smyslové, počáteční a stvořené. Tento výjev Šíma zpracoval v řadě svých obrazů z konce dvacátých let, jako byla dříve zmíněná malba *Mlno*. Jeho první symboly se zformovaly v době, kterou vnímal Šíma jako osudovou, postupně začaly vytvářet kostru jeho tvorby, kde se objevovaly v nesčetných kombinacích.



18. Josef Šíma, *Ráj*, 1928

Pro Šímu tyto symboly ztělesňovaly kontakt s neviditelnou zkušeností, která se mu zjevila v jeho vizi. V šedesátých letech k tomu napsal: „Imaginace by po pravdě řečeno byla spíš podivuhodná prostorová paměť, přesahující paměť jedince, a malíř by pak znovustvořil neviditelné, které spatřil. Vycházejí z paměťových zlomků, musí pak danými prostředky – objem, barvy, linie... znovustvořit nikdy

¹⁸⁹ Roger Gilbert-Lecomte, Čím by mělo být malířství, čím bude Šíma, In: Věra Linhartová et al., *Vysoká hra, Mýtus nenávratného*, Praha 2018, s. 106.

¹⁹⁰ Roger Gilbert-Lecomte, Malba Josefa Šímy, In: Věra Linhartová (Pozn. 189), s. 113-114.

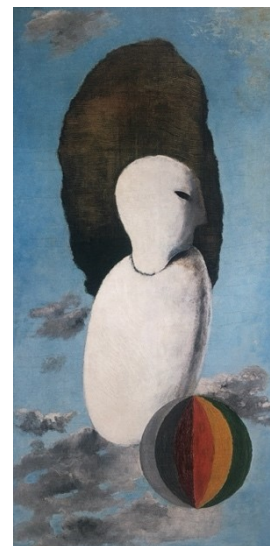
¹⁹¹ Karel Teige mluvil o tom, že Šimova díla mají svůj zdroj „ve světě esencí.“ Karel Teige, Obrazy Josefa Šímy, *Rozpravy Aventina III*, č. 15, 1927-1928, s. 179.

nespatřenou skutečnost.¹⁹² Tento citát naznačuje, jak hluboce osobní pro něj jeho symbolika byla, jednotlivé prvky v obrazech zde chápe jako paměťové zlomky. A jelikož prvotní vizi nemůže nikdy zcela obsáhnout, vrací se k ní a přibližuje se k ní nesčetnými variacemi. Od této prvotní vize se však dále odvíjí i zcela nové kompozice a symboly vycházející z prvotního zážitku žijí dalším životem.

19. Josef Šíma, Vejce, 1927



Základním Šimovým symbolem bylo kromě krystalu či hranolu také vejce. Tento jednoduchý objekt se v Šimových obrazech vždy objevuje záhadně levitující ve vzduchu nebo ve spojení s jinými předměty, ke kterým je připojen nejasnou vazbou. Hlavní roli hraje v obraze *Vejce* z roku 1927. Zde se zelený ostrůvek většinou odkazující k zemi smrskl do tenkého pruhu a oba symboly doprovází také plasticky pojednaný mrak. Vejce je tak spojeno se zemí i s nebem, je to symbol, v němž se pojí všechna důležitá témata Šimova přerodu: téma druhého zrození, vztah k prvotní jednotě světa před stvořením i příslib čehosi nového. Působí zde jako nejvyšší bod, o němž mluvil Breton, který může vést k usmíření protikladů. V obraze *Krow* z téhož roku se přímo z vejce klube zjednodušená tvář otočená z profilu. Tento motiv možná zobrazuje druhé zrození, moment iniciace, které bylo v indické mytologii zastoupeno rozbitím skořápky vejce a bylo symbolem prolomení nevědomosti. „Nejběžnější jméno zasvěcenců zní dvidža: dvakrát narozený...“¹⁹³ Vzhledem k významu indické filozofie pro *Vysokou hru*, se můžeme domnívat, že takové asociace Šimovy neunikly a právě jeho schopnost je malířsky vyjádřit byla básníky kolem něj vysoce ceněna. Bylo nejspíš nasnadě ztotožnit Šímu s oním zasvěcencem, po tom, co sám prošel druhým zrozením, tedy kompletní transformací svojí tvorby.



20. Josef Šíma, Krow, 1927

Tématu vejce u Šímy se věnoval František Šmejkal, jenž jej sám vykládal jako archetyp, který Šíma odhalil ve svém nevědomí. Vycházel z toho, že kosmické vejce hraje důležitou roli v nejrůznějších mytologiích a alchymických textech, které však Šíma, jak mu sám prozradil, v té době neznal.¹⁹⁴ Výkladem tohoto symbolu u Šímy se již dříve zabývali Jean Cassou v roce 1931 a Jan Mukařovský, který hledal inspiraci v dávných mytologických textech. Ačkoli Šíma s těmito zdroji podle svých slov nepracoval, něco ze staré symboliky se přesto do jeho tvorby dostalo. Šmejkal se domníval, že za pomoci Jungovy teorie archetypů je možné pochopit, jak k tomu došlo. Jung si všímal spojitosti mezi individuální a kolektivní fantazií, mezi sny a představami jednotlivce a motivy z mýtů, pohádek, legend

¹⁹² Josef Šíma, Vzpomínka na Vysokou hru, *Výtvarné umění*, 17, 1966, č. 10, s. 478, citováno In: František Šmejkal (Pozn. 161), s.120.

¹⁹³ Mircea Eliade, *Obrazy a symboly*, Brno 2004, s. 79, citováno také: Tereza Havelková, *Nový mýtus, poezie a obraz v kontextu českého umění 30. a 40. let*, Praha 2018, str. 26.

¹⁹⁴ František Šmejkal, Kosmické vejce, Příspěvek k problému archetypální symboliky, *Umění* 1975, ročník 23, č. 3, s. 226.

a náboženských tradic, a to i tehdy, když daný člověk neměl s těmito motivy žádnou zkušenost. Vyvodil z toho svoji teorii kolektivního nevědomí, které je oproti Freudovu pojetí nevědomí neosobní. Jung rozlišoval archetyp „o sobě“, který je nevnímátný, věčný a potenciální, dědičný, a archetypální představu, která je vizualizací a aktualizací archetypu. Archetyp umožňuje podle Junga přístup k „pramenům života“.¹⁹⁵ Symboly, s kterými Šíma pracuje, se jeví být právě takovou archetypální představou, jelikož odkazují k neviditelné zkušenosti. Ačkoli Jungova teorie mohla být samotnou inspirací pro uvažování o jeho symbolech, není nejlepším nástrojem interpretace.¹⁹⁶

21. Josef Šíma, *Evropa*, 1927



Kromě vejce a krystalu, bylo jedním z Šímových základních symbolů také ženské torzo, které se hojně objevuje v mnoha básních Jouvovy zmíněné sbírky. Torza někdy připomenou pravěké sošky Venuší, ale jejich forma příliš nezdurazňuje ženské křivky a některé z nich působí téměř androgynně. Ačkoli se zpočátku většinou objevují spíše v kresbách nebo jako doprovod výraznějších symbolů, torza hrají spolu s vejcem hlavní roli v obraze *Evropa* z roku 1927, který byl jedním ze zásadních Šímových děl té doby. Jeho význam v kontextu konce dvacátých a začátku třicátých let důkladně zhodnotili Karel Srp a Lenka Bydžovská v knize *Návrat Theseův*. Evropa byla v té době často

zobrazována jako starý kontinent ztrácející svůj střed.¹⁹⁷ Citovali zde také podstatnou ranou interpretaci Šímovy tvorby z textu Karla Teigeho, kde *Evropu* zmiňuje. Teige zde říká: „Obrazy Šímovy, právě tak jako básně jeho vrstevníků, zrodily se tak jako kdysi sfingy, delfini, kentauři, andělé, draci, d'áblové: jsou to produkty symbolizující a mytotvorné síly života snu a dramatu podvědomí.“¹⁹⁸ Už koncem dvacátých let byl tedy Šíma považován některými současníky za malíře rovného básníku a schopného vytvářet nové mýty. A to ještě dříve, než začal sám s mytologickými náměty pracovat. Podobně o něm mluvil ve třicátých letech také Jan Mukařovský, s kterým se Šíma přátelil. Mukařovský upozorňuje na to, že např. symbol vejce, Šímovi vlastní, je jedním z nejstarších symbolů v umění a že pochází z dob, „kdy tvar vytvořený umělcem měl zároveň platnost a dosah mýtu.“¹⁹⁹

¹⁹⁵ Šmejkal cituje z Jungovy studie *La psychologie analytique dans ses rapports avec l'oeuvre poétique*, In: František Šmejkal, *Kosmické vejce* (Pozn. 194), s. 228.

¹⁹⁶ Tázat se, odkud Šíma sám čerpal své symboly je sice podnětné, avšak interpretovat jeho inspirace za pomoci teorie archetypu je podle mě problematické. Sám Šmejkal uvádí řadu příkladů využití tohoto symbolu v umění, které Šíma pravděpodobně znal (např. v obrazech Hieronyma Bosche, k němuž se Šíma vícekrát během třicátých let odkazoval, de Chirica, Paula Klee a dalších) a symbolika vejce jako zárodku nového života je obecně známá a rozšířená také v lidových tradicích. Pracovat s Jungovou teorií archetypů je problematické, protože představa kolektivního nevědomí je teoretickým konceptem, a ne prokazatelnou skutečností. Pro umělce tohoto období měla speciální význam, proto je neopominutelným zdrojem, nikoli však nástrojem interpretace.

¹⁹⁷ Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Návrat Theseův*, Praha 2006, s. 29–38.

¹⁹⁸ Karel Teige, *Malíř Josef Šíma, ReD I, 1927-1928*, s. 275-276, citováno In: Lenka Bydžovská – Karel Srp (Pozn. 197), s. 29.

¹⁹⁹ Jan Mukařovský, *Josef Šíma, 1936*, in: Idem, *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 308.

Podstatným rysem Šimovy práce se symboly bylo jejich opakování a zdvojení, kdy se stejný prvek objeví v obraze vícekrát. Zde se mohl inspirovat také u Jouva, který ve *Ztraceném ráji* mluví o dvojitém Adamovi a znepokojivé podobnosti, kterou provází lehká odlišnost.²⁰⁰ Nejvýraznějším příkladem je obraz *Dvojitá krajina* z roku 1928. Výjev téměř kopíruje kompozici obrazu *Mlno*, avšak celá krajina se v obraze objevuje dvakrát lehce pozměněná a pootočená. Každý z prvků v obraze nějakým způsobem mění svůj tvar nebo pozici v kompozici. Jelikož je konstelace těchto předmětů sama o sobě zvláštní a symbolická, její zdvojení vzbuzuje dojem přízračnosti, prvky nejsou jen nahodile seskupené, nesou jakési těžko přístupné sdělení, a to se zdvojením vrství. Divák jako by měl za úkol význam rozklíčovat, ale samotný obraz nenabízí dostatečné vodítko. Zdá se, že Šíma cíleně toto napětí vytváří, podněcuje dojem, že za obrazem nebo v obraze je něco skryté a divák se tomuto tajemství může přiblížit.



22. Josef Šíma, *Dvojitá krajina*, 1928

Všechny prvky, s kterými Šíma ve své tvorbě pracuje, jeho vejce, krystaly, torza, stromy, oblaka a jezírka nejsou jen nahodilými předměty, ale symboly, které umožňují – podle Šimových vlastních slov – kontakt s neviditelnou skutečností. Podle Rogera Gilberta-Lecomta je Šíma podobný „primitivovi“, jehož abstraktní znak evokuje stočené tělo hada a symbolizuje „*samu ideu hada*, ponechávajíc mu veškerou jeho moc, všechnu jeho totemickou skutečnost, takže se kosočtverec stává magickým znakem.“ A dodává, že zde platí zákon, „který nerozlučně spojuje *dvojence* každé bytosti s každým jejím, byť sebeschematictějším obrazem.“²⁰¹ Dvojenec je zde vnímán jako archetyp, původní neviditelný obraz, na který se umělec skrze symboly odkazuje. Je možné se domnívat, že podobně vnímal Šíma svoji tvorbu.



23. André Masson, *Mrtví koně*, 1927

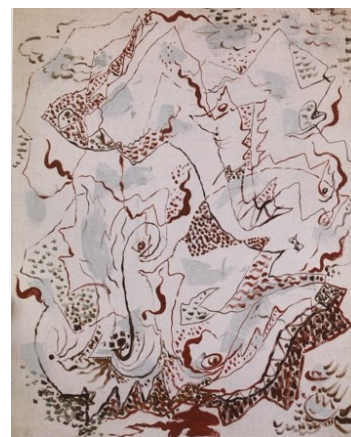
André Masson se v této době taky zajímal o práci se symboly, ale jeho postup byl od Šimova odlišný. Důležitý pro něj byl postup automatismu, který členové *Vysoké hry* zavrhl. V prvním Manifestu definoval Breton surrealismus jako „psychický automatismus v jeho čistém stavu“, který vyjadřuje „fungování myšlenky“ bez kontroly rozumu nebo jiných estetických či morálních omezení.²⁰² Některá z raných surrealistických děl vznikala automatickými technikami, kdy se umělci pokoušeli pracovat bez vědomé kontroly. Masson později popsal jednotlivé fáze svého tehdejšího postupu: „Automatická kresba, která má svůj zdroj v nevědomí, se zrodila nečekaně. Prvními grafickými projevy

²⁰⁰ P. Jean Jouve, „Dvojník je stejný jako on, trochu jiná... pohybují se paralelně, stejný a tentýž.“ Anna Pravdová – Petr Ingerle (Pozn. 186), s. 75.

²⁰¹ Roger Gilbert-Lecomte, Malba Josefa Šimy, In: Věra Linhartová (Pozn. 189), s. 114-115.

²⁰² André Breton, Manifesto of Surrealism, In: André Breton, Manifestoes (Pozn. 178), s. 26.

na papíře jsou čisté gesto, rytmus, zařikávání a ve výsledku čisté klikyháky.“ Tento prvotní materiál podle Massona skrývá latentní obraz, který je třeba odhalit, postup však není možné předat. „Je to podobné jako milost v teologii“.²⁰³ Masson tehdy vytvářel své „pískové malby“, jako *Les Chevaux morts* (Mrtví koně) z roku 1927, v nichž je nahodile vzniklá malba interpretována a dokončena vědomým zásahem umělce. Pro Maxe Ernsta byla automatická malba sama o sobě dostačující a obraz už dále většinou nedotvářel. Pracoval tehdy s technikami koláže a frotáže (jeho vlastní vynález) a vedl ho spíš zájem o nahodilá setkání v duchu Lautéamonta než metafyzické hledání. Objevování obrazu, který je latentně přítomný v chaosu, má úzkou spojitost s Massonovým zájmem o řeckou filozofii a s tématy hybridity a metamorfóz. V těchto malbách se často objevují zvířata, nejčastěji ptáci a koně, někdy zápasící, sebe navzájem požírající, nebo nekonečně se prolínající. V obraze *Chevaux attaqués par des poissons* (Koně napadení rybami) z roku 1927 vytváří Masson vesmír v němž se živí tvorové, neodlišitelní od sopečné krajiny, proplétají nejrůznějšímu způsobu a je na zraku diváka, aby v nich rozpoznal konkrétní tvary.



24. André Masson, Koně napadení rybami, 1927

Styčným bodem mezi automatismem a tvorbou na základě vize je objevování obrazů, které byly dříve neviditelné. Jak o tom píše Breton v textu *Surrealismus a malířství*: „Myslím si, že lidé budou dlouho pociťovat potřebu sledovat proti proudu až ke skutečným pramenům magickou řeku, která vytéká z jejich očí, zaplavující stejným světlem, stejným halucinujícím stínem věcí, které jsou, i věci, které nejsou. Aniž by stále ještě dobře věděli, komu vděčí za tento vzrušující objev, umístí jeden z těchto pramenů velmi vysoko nad vrcholky všech hor. Kraj, kde se srážejí čarovné páry toho, co ještě neznají, i toho, co budou milovat, ten kraj se jim zjeví v záři blesku.“²⁰⁴ Jak u Šímy, tak u Massona se už ve dvacátých letech – u každého jiným způsobem – objevují motivy, které budou později vnímány jako jejich osobitá forma nové mytologie. Pro Šímu ji reprezentují základní symboly vycházející z jeho vize, kolem nichž ve svých obrazech neustále krouží, pro Massona je to metamorfóza prvků, která je stejně tak tvůrčí, jako je brutální a násilná. Oba se dotýkají tématu původní jednoty, nerozlišeného stavu věcí a latentního či archetypálního obrazu, který není individuální, ale má mít kořeny v tom, co Jung nazval kolektivním nevědomím.

²⁰³ André Masson, *Anatomie de mon univers*, 1976, In: Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (Pozn. 173), s. 41.

²⁰⁴ André Breton, *Surrealismus a malířství* (1928), In: Michel Carrouges (Pozn. 187), s. 167.

V. Třicátá léta, doba krize a návratu mýtu

Období přelomu dvacátých a třicátých let charakterizoval pojem krize. Nešlo jen o globální ekonomickou krizi, která začala krachem na newyorské burze v roce 1929, ale také o krizi hodnotovou, morální a spirituální. Samotný pojem krize se stal podle českého filozofa a teoretika umění Václava Navrátila mýtem této doby. „Je to náboženství rozvratu, úděs osamělého lidstva, strach plynoucí ze ztráty něčeho.“²⁰⁵ V umění se nápadně objevil zájem o mýtus, který se projevoval různými způsoby, jednak v rovině námětu, převzatého z antické či jiné tradice, ale objevily se také explicitní pokusy o formování mýtu nového. Tento nový mýtus vycházející z avantgardních uměleckých kruhů měl většinou výrazný politický rozměr. A jelikož surrealismus byl převládajícím avantgardním směrem této doby, je třeba věnovat pozornost jeho politické orientaci v průběhu třicátých let. Pozoruhodné je, že zájem o tvorbu nového, pro společnost podstatného mýtu najdeme nejprve spíše v tvorbě a textech osobností, které, ač měly k surrealismu blízko, k hnutí přímo nepatřily. I za to mohly zřejmě do jisté míry politické okolnosti doby.

Politický kontext surrealismu

V krátkém období konce dvacátých a začátku třicátých let se politické postoje surrealistické skupiny podstatně proměnily. Ještě v druhé polovině první poválečné dekády se surrealismus zdál nesmiřitelný s komunismem, a to především kvůli anarchismu, který byl převládajícím přesvědčením mezi surrealisty.²⁰⁶ Avšak s komunisty je pojilo nepřátelství vůči tzv. buržoazní společnosti a antikolonialismus, který se projevil např. v silném nesouhlasu s válkou v Maroku. Už na podzim 1925 se v pátém čísle *La Révolution surréaliste* objevily známky větší politické angažovanosti surrealismu.²⁰⁷ Příklon ke komunismu provázel odchod některých členů skupiny v druhé polovině dvacátých let. Pierre Naville stranu opustil, jelikož se domníval, že surrealismus je neslučitelný s komunismem, který sám začal vyznávat. Kritizoval „orientální mýtus“, individualismus, romantický obdiv k vědě a technickému pokroku a vše, co je blízké „buržoazní třídě“.²⁰⁸ Řada osobností naopak usilovala o zachování

²⁰⁵ Václav Navrátil, O krizi krizeologie, 1933, In: Idem, *O smutku, lásce a jiných věcech*, Praha 2003, s. 33.

²⁰⁶ V roce 1925 proběhla polemická výměna s *Clarté*, marxistickým časopisem, blízkým komunistické straně, která naznačila tento rozpor. Louis Aragon, který byl členem skupiny do roku 1928, vystoupil proti bolševické revoluci a editor *Clarté* Jean Bernier jej obvinil z anarchismu a mysticismu. Aragon tehdy přispíval do anarchistického časopisu *Le Libertaire* a surrealisté se veřejně hlásili k Germaine Berton, anarchistické teroristce, anarchismus se projevoval v obou surrealistických manifestech a ve většině prohlášení. Mysticismus najdeme v manifestech a na stránkách *La Révolution surréaliste*, kde se vedle novinových reportáží a záznamů snů objevovala také okultní témata. To bylo pro komunistickou stranu nepřijatelné. (více k tomu: Helena Lewis, *The politics of surrealism*, New York 1988, s. 26–28.)

²⁰⁷ Breton zde oslavoval Lenina i Trockého a k ruské revoluci se zde přihlásil také André Masson, ačkoli malíři málokdy do časopisu psali své názory. Breton oslavoval komunismus jako ničitele starého řádu a prohlásil: „jejich nepřátelé jsou našimi nepřáteli“. Masson tvrdil: „jediný společensky hodnotný otřes naší doby je Diktatura proletariátu, jak ji Marx zamýšlel a Lenin aktualizoval.“ André Breton, Léon Trotsky. Lenine; André Masson, *Lettre d'André Masson*, obojí bylo publikováno v *La Révolution surréaliste*, V, říjen 1925, In: Helena Lewis (Pozn. 206), s. 32.

²⁰⁸ Pierre Naville, *La Révolution et les intellectuels, Que peuvent faire les surréalistes?*, 1926, citováno: Helena Lewis (Pozn. 206), s. 57.

nezávislosti surrealismu na komunistické straně. Z těchto důvodů byli na podzim 1926 nuceni skupinu opustit Philippe Soupault a Antonin Artaud. Jak podotkla Helena Lewis, Breton se v té době začal přibližovat komunistické straně nejen ideologicky, ale také svojí dominancí ve skupině, zavedením „čistek“, při nichž byli vyloučeni členové, kteří se neshodovali s ideologickým směřováním skupiny.²⁰⁹ V posledním čísle *La Révolution surréaliste* z prosince 1929 vyšel Druhý manifest surrealismu, v němž se Breton silněji přiklonil k marxismu, stále však zachovává extrémní anarchismus. V manifestu se také objevuje jméno Georgese Bataille, který byl Bretonovým silným odpůrcem. Ve stejné době byl ze skupiny vyloučen André Masson, který se v tvůrčích projektech později spojil s Bataillem.

K úzkému spojení s komunistickou stranou došlo v roce 1930, kdy byl název surrealistického časopisu změněn na *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-1933). Původní název byl trnem v oku funkcionářům strany, protože naznačoval alternativní revoluci k revoluci marxistické. Nový časopis se otevřeně přihlásil k podpoře Francouzské komunistické strany, za Bretona se postavili z umělců Salvador Dalí, Max Ernst, Yves Tanguy, Tristan Tzara a další. V časopise se nadále objevovaly útoky proti církvi a francouzskému patriotismu a kolonialismu, které surrealisté vinili ze vzestupu Hitlera k moci. Podle básníků Benjamina Péreta a Paula Éluarda v surrealismu stále hrála podstatnou roli německá filozofie konce osmnáctého a devatenáctého století, především Kant, Fichte, Hegel a Marx, odmítli tak francouzský nacionalismus vymezující se negativně vůči všemu německému.²¹⁰

Od počátku třicátých let panovaly výrazné neshody o tom, do jaké míry má být surrealismus komunistické straně podřízený, které se projeví v krizi kolem Louise Aragona a jeho obratu k militantnímu komunismu.²¹¹ Největšími body konfliktu byl surrealistický „idealismus“, otevřenost v sexualitě, zájem o psychoanalýzu a okultní vědy. André Breton a většina surrealistické skupiny odmítali z tohoto těžce dobytého území ustupovat. Po Hitlerově převzetí moci se francouzská levice vydala směrem sjednocení různých stran, s čímž surrealisté nesouhlasili.²¹² V roce 1934 v reakci na střetnutí pravice a levice na Place de la Concorde vydala surrealistická skupina *Appel à la lutte* (Výzvu k boji), v níž vybízeli ke Generální stávce a zapojili se do pochodů pracujících v únoru toho roku. Ale rozpory mezi jejich pojetím života a tím, které převládalo v rámci komunistické strany (ale i

²⁰⁹ Helena Lewis (Pozn. 206), s. 63.

²¹⁰ Paul Eluard – Benjamin Péret, *Revue de la presse, Le Surréalisme au service de la révolution*, VI (Květen 1933), str. 23, In: Helena Lewis (Pozn. 206), s. 8.

²¹¹ Louis Aragon během své cesty do Sovětského svazu v roce 1930 podepsal dokument (jehož byl možná sám autorem), který se omlouval za hříchy surrealistů a odsuzoval některé jejich texty a díla. Odmítnutý je zde i Bretonův Druhý Manifest, jelikož se odklání od dialektického materialismu. Aragon byl záhy potom málem odsouzen k pěti letům vězení za svoji propagandistickou báseň *Front rouge*, v které volal po zastřelení Léona Bluma, francouzského novináře a sociálního demokrata, který se stal v roce 1936 premiérem Francie a sjednotitelem levicových stran pod hlavičkou Lidové fronty. Ačkoli Breton a řada dalších surrealistů se postavili na obranu Aragona a jeho tvůrčí svobody, on sám později Dalího před kritikou komunistické strany bránit odmítl, což vedlo ke konečnému rozchodu Aragona a surrealistické skupiny. Více k tomu: Helena Lewis (Pozn. 206), s. 97–115.

²¹² Fašismus vnímali surrealisté jen jako jednu z verzí nacionalismu a imperialismu. Odmítali proto politiku nové sjednocené levicové fronty, která stála proti Německu, a tedy sama podle nich směřovala k nacionalismu. Paul Eluard vystoupil s projevem na toto téma v rámci A.E.A.R. (Association des écrivains et des artistes révolutionnaires) v roce 1934, kde prohlásil, že je třeba postavit „opravdu sjednocenou frontu“ složenou z pracujících a intelektuálů všech zemí. Více k tomu: Helena Lewis (Pozn. 206), s. 123.

obecně v rámci organizované levice), se ukázaly navzdory společnému boji proti fašismu a „imperialismu“ jako nesmiřitelné.²¹³ Na přelomu srpna a září 1934 se konal první Kongres sovětských spisovatelů, který ustanovil socialistický realismus jako jediný správný směr v literatuře. Jeho vymezení bylo tak široké, že se řadě avantgardních tvůrců jevil jako přijatelný a věřili, že může pojmut různé umělecké styly a postupy, pokud budou přispívat k transformaci světa. Socialistický realismus měl být „romantickým realismem“ podle sovětského ideologa Andreje A. Ždanova a měl využít všechny přínosy umění minulosti pro budování budoucnosti. Socialistický realismus měl zobrazovat „budování socialismu, boj proletariátu a nového člověka.“²¹⁴ Zároveň zde však bylo odmítnuto vše nadpřirozené a mystické a téma iracionality a nevědomí bylo spojeno s „umírajícím kapitalismem“.²¹⁵ Později následovalo postupné vytlačování surrealismu ze všech levicových organizací a po moskevských procesech i definitivní rozchod surrealistů s komunistickou stranou a politikou Sovětského svazu.

Mytologie od začátku třicátých let začala (nejen) v surrealismu nabývat na významu. Zájem o mýtus byl spojený s Freudovou psychoanalýzou, kterou Breton nepřestal upřednostňovat ani během příklonu ke komunistické straně. A mýtus měl blízko také k jiným často kritizovaným tématům, jako byl okultismus nebo filozofie idealismu. Téma mýtu se však v politických debatách z počátku třicátých let nikdy neobjevuje. Mýtus zkoumají spíše osobnosti mimo hnutí, nebo ty, které byly v první polovině třicátých let vyloučeny.

Zájem o mýtus a návrat antiky

André Masson už ve dvacátých letech vycházel z textů Friedricha Nietzscheho, romantických autorů (Masson zmiňoval Novalise, Nervalu, Baudelaira, Rimbauda a další) a stejně jako někteří další členové surrealistické skupiny také z Freudovy knihy *Totem a Tabu*, která citovala *Zlatou ratolest* Sira Jamese Frazera, další Massonův zdroj. Ačkoli Masson v řadě svých obrazů odkazuje k antickému mýtu, jeho zájem je tvorba mýtu nového. Podobně jako Josef Šíma se ve dvacátých letech zajímal o základní jednotu světa, která existuje jedině v neustálé proměně a zápasu. „Mytologičnost“ jeho rané tvorby spočívá v potřebě obnovit něco z této prapůvodní jednoty.

²¹³ V roce 1935 velmi silně surrealismus odsoudil Ilja Erenburg v eseji *Vus par un écrivain de l'U.R.S.S.* (Názory spisovatele ze SSSR), která vyšla v americkém levicovém časopise *Partisan Review*. Prohlásil zde, že surrealisté nemají nic společného s prací, neúčastní se demonstrací a místo toho upřednostňují jiný program „spočívající v onanismu, pederastii, fetišismu, exhibicionismu a dokonce bestialitě.“ (Ilja Erenburg, *The Surrealists*, *Partisan Review*, II, No. 9, October-November 1935, s. 11-13, citováno: Helena Lewis (Pozn. 206), s. 122.) Erenburgův názor, jakožto představitele sovětské literatury, měl velkou váhu a očernil tak surrealisty v mezinárodním měřítku, což přispělo k jejich postupné marginalizaci v A.E.A.R. i k jejich velmi ambivalentní pověsti ve Spojených státech...

²¹⁴ A. A. Ždanov, *Sovětská literatura*, přednáška z prvního Kongresu Sovětských spisovatelů z roku 1934, citováno a parafrázováno: Helena Lewis (Pozn. 206), s. 126.

²¹⁵ Maxim Gorkij, *Sovětská literatura*, přednáška z prvního Kongresu Sovětských spisovatelů z roku 1934, citováno a parafrázováno: Helena Lewis (Pozn. 206), s. 126.

Masson byl na konci dvacátých let ze skupiny vyloučen. Záminkou byla jeho „hereze“, s Bretonem se neshodovali v otázce automatické malby.²¹⁶ Především se však lišily základní postoje, a to jak politické, tak umělecké. Masson byl příliš formován zájmem o tragickou rovinu mýtu vycházející z Nietzscheho a tím se vzdálil většině surrealistů na přelomu dvacátých a třicátých let. Navíc si byl blízký s Georgesem Bataillem, Michele Leirisem a Antoninem Artaudem. Všechny tyto „vyhoštěné“ osobnosti spojoval zájem o mýtus blízký Nietzscheho interpretaci „dionýského prvku“ a neústupnost, s kterou se pouštěly do svých projektů. Breton sice stále mluvil o významu okultismu v *Druhém manifestu* z roku 1929, ale zavrhoval umění, které by sloužilo jen umění samotnému. První tři roky třicátých let tak spíše nepřály pokusům o úplný ponor do osobních vizí, které zájem o nový mýtus vyžadoval.



25. Pablo Picasso, obálka *Minotaure* no. 1, 1933

Už v lednu 1933 začal vycházet časopis *Minotaure*, jehož název oznamoval návrat mýtu, a specificky mýtu antického Řecka. Postavy Thésea, Ariadny a Minotaura se objevovaly ve francouzském umění a literatuře už ve dvacátých letech, ale až o dekádu později se stal Minotaurus hlavní mytologickou postavou spojenou se surrealismem, ale také s umělci mimo hnutí. Název dali časopisu André Masson a Georges Bataille, kteří se v té době intenzivně zajímali o rituál býčích zápasů a často jej tematizovali ve své tvorbě.²¹⁷ Téma Minotaura zpracovával kolem poloviny třicátých let Pablo Picasso, autor první obálky zmíněného časopisu.

Ve druhé polovině třicátých let, kdy se surrealistická skupina nuceně od organizované politiky izolovala, začal mýtus nabývat na významu i v tvorbě umělců, kteří k surrealistické skupině patřili a také v textech Andrého Bretona. Zájem o mýtus se v té době projevil nejviditelněji v námětech přejatých především z antické mytologie. Ty dostaly novou formu a novou symbolickou rovinu. Někdy se do reinterpretace promítaly osobní zájmy a témata autora, jindy převládla politická rovina. Ta se projevovala v námětu zápasů a bojů, které zpracovával Pablo Picasso nebo André Masson. Masson se v této době intenzivně zabýval náměty spojenými s mytickou postavou Minotaura, námětem býčích zápasů, labyrintu a vším násilným a monstrózním, co je s tímto mytickým okruhem spojené. Příkladem je jeho obraz *Pasiphaë*, věnovaný krétské královně a matce Minotaura a okamžiku jeho početí, v němž se kříží lidský a zvířecí prvek. Masson se v této době odklonil od automatismu, ačkoli si zachoval zájem o téma



26. André Masson, *Pasiphaë*, 1937

²¹⁶ Více k tomu: Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (Pozn. 173), s. 43.

²¹⁷ Whitney Chadwick (Pozn. 172), s. 41.

zápasu a neustálé metamorfózy, hybridity a mýtu, vyjadřoval je skrze mnohem zřetelnější tradiční námět.

27. Salvador Dalí, *Metamorfóza Narcise*, 1937



V rámci surrealistické skupiny si tento přístup práce s mýtem osvojil především Salvador Dalí, tehdy nejvýraznější malíř skupiny. Základním zdrojem pro jeho obrazy s mytologickým námětem byly teorie Sigmunda Freuda a osobní sny, které měly zpřístupňovat nevědomé vrstvy individuální psyché. *Metamorfóza Narcise* z roku 1937 pozoruhodně pracuje s několika elementy, které už ve dvacátých letech využívali Šíma a Masson. Nejnápadnější z nich je právě motiv přeměny, mezi figurou a krajinou, živým a neživým, který od dvacátých let nepřetržitě zkoumal André Masson. Podle Whitney Chadwick Masson, který také námět Narcisovy přeměny výtvarně zpracoval, neměl zájem o mýtus samotný a téma Narcise, ale spíše o proměnu jako takovou.²¹⁸ Dalí zde také využívá motiv vejce, které nahrazuje hlavu figury, jako to dělal na konci dvacátých let Šíma. Vejce / hlava Narcise je prasklé a v pravé polovině obrazu z něj vychází květ narcisu symbolizující nový život a naději, kterou Dalí spojoval se svou partnerkou Galou.²¹⁹ Postava se proměňuje v konstelaci ruky držící vejce, původní koleno Narcise nahrazuje nyní nehet obřího palce. Zdvojení výjevu naznačuje dvě fáze proměny. Na rozdíl od Šimových dvojitých krajin je zde duplicita srozumitelná a má jasný symbolický význam. Pojí se také s paranoicko-kritickou metodou, kterou v té době začal Dalí využívat v konstrukci svých obrazů.²²⁰ Mytologický námět je zde podobně jako u Massona zástupný, u Dalího se váže k erotismu, vlastnímu egu a motivům, které byly osobní. U Massona zůstává z námětu jen samotná proměna, která je naopak tématem obecným a vychází z jeho zájmu o podstatu mýtu a z touhy tuto podstatu obnovit.

Mytičtí hrdinové Josefa Šímy

Josef Šíma získal v roce 1926 francouzské občanství a žil v průběhu třicátých let ve Francii, ale udržoval úzký kontakt také s českou avantgardou. Mimo jiné se podílel na přípravě výstavy *Poesie 1932*, která ohlašovala příklon české avantgardy k surrealismu. Členem surrealistické skupiny nebyl Šíma v Paříži ani v Praze, ačkoli jsou jeho obrazy surrealismu blízké. Po krátkém období ve skupině *Vysoká hra* pracoval jako solitér. V jeho tvorbě ze třicátých let najdeme také příklon k antickému námětu, zastupují jej zde postavy hrdinů spíše než monster, Šíma se opakovaně vrací k Théseovi, Ikarovi a Eurydice.

²¹⁸ Ibidem, s. 35.

²¹⁹ Dalí napsal báseň, která doprovází jeho obrazy s Proměnou Narcise, v jejímž závěru říká: „Když se hlava rozdělí, když hlava praskne, bude to květina, nový Narcis, Gala -, můj Narcis.“ Citováno: Whitney Chadwick (Pozn. 172), s. 37.

²²⁰ Podle Dalího má divák upřeně hledět na obraz a postava Narcise zmizí a splyne s krajinou. Více k tomu: Whitney Chadwick (Pozn. 172), s. 36–40.

V roce 1933, kdy začal vycházet časopis *Minotaure*, vytvořil Šíma obraz *Návrat Théseův*. Původně byla malba součástí triptychu s obrazy *Mládí*, *Minotaurus* a *Návrat Théseův*, zbylé dva obrazy jsou však dnes ztraceny.²²¹ Jak si všímají Karel Srp a Lenka Bydžovská, tento obraz a celý triptych vzbuzuje řadu otázek. Jednou z nich je právě vztah mezi Théseem a Minotaurem. Zatímco v surrealismu převládá jako hlavní postava hybridní monstrum s lidským tělem a býčí hlavou, Šíma se zaměřuje na tradičního hrdinu a jeho cestu. Tu však neilustruje, spíše se jí volně inspiruje a ve výsledném obraze převládá krajina s přízračnými mraky, které vrhají temné stíny. Tyto mraky jsou jedním ze základních Šimových symbolů, s nimiž od dvacátých let pracoval a jsou nejvýraznějším motivem obrazu.

28. Josef Šíma, *Návrat Théseův*, 1933



Podobným způsobem zapojuje do svých obrazů třicátých let Šíma také hranol, kterého si můžeme všimnout v pozadí obrazu *Pád Ikarův* z roku 1936. Šíma tedy i ve svých obrazech s mytologickým námětem dále pracuje se symboly, které si osvojil v průběhu dvacátých let. Zatímco mraky v *Návratu Thésea* působí jako předzvěst tragédie, hranol v *Pádu Ikara* možná symbolizuje racionalitu evropské civilizace ve chvíli, kdy se tato civilizace hroutí. Tyto symboly, vycházející z jeho osobní vize, se váží k představě prvotní jednoty světa, která je všem společná a vyjadřují elementární koncepty. Rozšíření o tradiční mytické hrdiny možná vycházelo z dobové tendence a politické situace. V době, která byla politicky vypjatá měly symboly převzaté z tradiční mytologie účinnost a srozumitelnost.



29. Josef Šíma, *Pád Ikarův*, 1936

V obrazech z této doby se však projevila také jiná inspirace, a tou bylo dílo Karla Hynka Máchy. Josef Šíma na něj přímo odkazuje v názvu obrazu *Slunce jiných světů* z roku 1936, který využívá v pozměněné podobě sousloví z prvního zpěvu *Máje*.²²² Tento obraz nemá tradiční mytologický námět, a přece se v něm odráží něco ze Šimovy vlastní osobité mytologie. Na vrcholu zvláštní kompozice vidíme vejce, které jako by bylo pozdvihováno oranžovými končetinami. Tento námět najdeme také v obraze *Vzpomínka na krajinu, kterou jsem nikdy neviděl* ze stejného roku. František Šmejkal v tomto motivu



30. Josef Šíma, *Slunce jiných světů*, 1936

²²¹ První z nich je známý z fotografie a zobrazuje mladého Thésea s jeho matkou v opuštěné krajině, obě postavy mají prázdné tváře připomínající vejce nebo obličej postavy Giorgia de Chirica. Viz: Lenka Bydžovská – Karel Srp (Pozn. 197), s.42–48.

²²² „a slunce jasná světů jiných / bloudila blankytnými pásky...“ Karel Hynek Mácha: *Máj*, in: Idem, *Dílo I*, Praha 1986, s. 15.

rozpoznal citaci z obrazu *Pokušení svatého Antonína* Hieronyma Bosche.²²³ Šíma motiv neseného vejce kombinuje se záhadnou hlavou inspirovanou sochami Václava Levého z lesa u Liběchova z první poloviny devatenáctého století a se zvláště instalovanou drapérií, evokující znovu ženské torzo, které zde však chybí. Odkaz k romantismu najdeme jak v názvu, tak v tváři z Liběchova.

Zatímco první z obrazů je svou kompozicí a složením prvků výjimečný, druhý z nich pracuje s krajinným výjevem, k němuž se Šíma mnohokrát vrátil. Ačkoli zde přímo na Máchu neodkazuje,



31. Josef Šíma, *Vzpomínka na krajinu, kterou jsem nikdy neviděl*, 1936

krajina je zřejmě jeho básnickým dílem, a především *Máje*,^m inspirovaná. Tvar torza sedícího na kraji jezera je zopakován ve skalním útvaru před ním, což naznačuje úzkou provázanost mezi člověkem a přírodou kolem, která je podstatným prvkem *Máje*.²²⁴ V obraze i básni se po řece blíží temné poselství. Zdá se, že hrozba se blíží, ačkoli v obraze ji přímo nevidíme, výhled nám zakrývá skála. Šímovy symbolické objekty (vejce, torzo, mrak) se objevují v nové konstelaci, která je mnohem více narativní.

Ačkoli tedy Šíma, podobně jako řada dalších umělců, začal v průběhu třicátých let pracovat s náměty z antické mytologie, jeho zájem o mýtus byl hlubší. Podobně jako u Massona byl zdrojem také romantismus a měl ambici vytvářet vlastní symboly a novou mytologii relevantní pro moderní dobu. V roce 1936 o něm Jan Mukařovský řekl, že „opakuje roli Oidipa doufajíc, že Sfinx se nevrhne ze skály, že svět symbolů bude moci být rekonstruován na nové základně.“ A tvrdil, že ačkoli taková obnova vyžaduje více než barvy a slova, „chvilé čekání potřebuje své básníky. Šíma je jeden z nich.“²²⁵

Nový mýtus v napětí soukromého a obecného, minulého a současného

Role básníka vytvářejícího nové symboly a mýty byla tehdy přirknuta vícero umělcům. Vyjadřuje druhou rovinou obnovy mýtu ve třicátých letech, kterou byl zájem o vytváření mýtu nového a odpoutání se od tradičních námětů. Tento záměr, vycházející z romantické koncepce nové mytologie převládl v tvorbě Massona, Bataille, Artauda a Josefa Šímy už od konce dvacátých let, všem šlo o obnovu určité esence mýtu pro moderní dobu. Ať už to byla původní jednota, pocit posvátna a rozpuštění hranic, nebo témata věčného souboje a metamorfóz, všechny tyto představy měly blízko k „dionýskému“ prvku, který zastává to, co je společné a v čem život a smrt jsou jen dvěma konci stejného vlákna. Individuální

²²³ Šmejkal poukazuje na to, že tento Boschův obraz je celý „protkán narážkami na egyptskou mytologii“, zobrazuje černou mši a pozdvihované vejce je u něj perzifláží pozdvihování během svatého přijímání. Byl to rovněž František Šmejkal, kdo rozpoznal inspiraci sochami Václava Levého a tuto inspiraci analyzoval. Viz: František Šmejkal (Pozn. 161), s. 214–215.

²²⁴ Tomuto motivu jsem se věnovala v diplomové práci: Tereza Havelková (Pozn. 193), s. 35.

²²⁵ Jan Mukařovský (Pozn. 199), s. 308.

vkłady, vize, sny a prožitky byly vždy zajímavé jen pro svůj kontakt s něčím, co člověka přesahuje. Z toho důvodu není možné o nové mytologii, tak jak ji chápe tato práce, mluvit v případě Maxe Ernsta, ačkoli k ní měl v některých momentech blízko.

Tvorba Maxe Ernsta směřovala k vytváření osobní mytologie, která se projevila především v postavě antropomorfního ptáka Loplopa. Tato hybridní postava se objevuje v jeho malbách i textech od druhé poloviny dvacátých let. Ernst jej charakterizoval jako „soukromý fantom spojený s osobou Maxe Ernsta, někdy okřídlený, vždy mužského pohlaví.“²²⁶ Skrze své imaginární postavy Ernst během třicátých a čtyřicátých let často reagoval na větší společenské události a témata. Přesto je zřejmé, že mu nešlo o vytvoření jakési kolektivní nové mytologie na co nejobecnějších základech, která by byla přenositelná a sdělitelná. Pták Loplop byl jakýmsi osobním „totemickým zvířetem“, které na sebe v průběhu let bere různé role a podoby.²²⁷ Jeho mytologie je privátní, spojená s jeho alter egem i tam, kde reaguje na téma války. Monstrózní ptačí postavy se objevují v obraze z většího cyklu s názvem *Barbaři* z roku 1937.

32. Max Ernst, *Barbaři*, 1937



Jak v případě Ernsta, tak v úvahách o mýtu Andrého Bretona, hrál z počátku zásadní roli Sigmund Freud a jeho teorie nevědomí. Hledání kolektivní či univerzální nové mytologie, která by mohla být náhradou ztraceného mýtu se nejdříve v surrealismu neobjevuje. Důvodem byl pravděpodobně také silný příklon skupiny ke komunistické straně. To se však změnilo v polovině třicátých let, kdy André Breton poprvé mluvil o potřebě kolektivního mýtu. V přednášce, kterou pronесl v Praze 1. dubna 1935 prohlásil, že „umění již není otázkou vytvoření osobního mýtu, ale v surrealismus jde nyní o vytvoření kolektivního mýtu.“²²⁸ Další vyjádření této myšlenky lze nalézt v jeho textu „*Limites non Frontières du Surrealisme*“ publikovaném v *La Nouvelle Revue Française* v roce 1937, který byl původně napsaný pro surrealistickou výstavu v Londýně: „Žádné zastrašování nás nepřiměje vzdát se úkolu, který jsme si uložili a kterým je, jak jsme již objasnili, rozpracování kolektivního mýtu specifického pro naši dobu stejným způsobem jako, ať se nám to líbí nebo ne, byl gotický román („žánr noir“) patognomický pro velké sociální nepokoje, které zachvátily Evropu na konci 18. století.“²²⁹ Breton přirovnává nový kolektivní mýtus ke vzniku gotického románu (uvádí příklad knihy Horace Walpola *le Château d'Otrante*). A mluví o svém vlastním tvůrčím procesu, který začíná snem o temném zámku a vede přes

²²⁶ Max Ernst citován: Gražina Subelyté – Daniel Zamani (Pozn. 149), s. 36.

²²⁷ Samantha Kavky píše o základu Ernstovy mytologie v katalogu výstavy *Monsters and Myths*. Zde interpretuje Loplopa jako Ernstův osobní totem a inspiraci pro něj nachází ve Freudově knize *Totem and Taboo* (1913), ale také v Ernstově dětských vzpomínkách. Viz: Oliver Shell – Oliver Tostmann (ed.), *Monsters & myths. surrealism and war in the 1930s and 1940s*, New York 2018., s. 73.

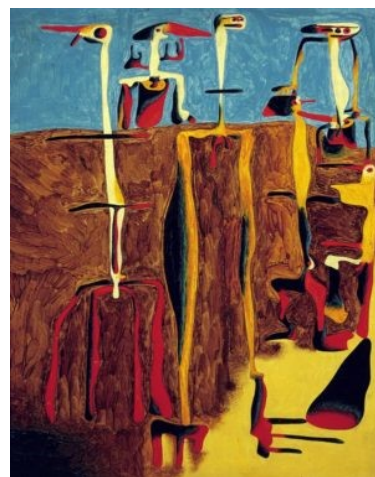
²²⁸ André Breton, *Political Position of Today's Art*, 1935, In: André Breton, *Manifestoes* (Pozn. 178), s. 232.

²²⁹ André Breton, *Limites non Frontières du Surrealisme*, *La Revue Française*, No 281, Février, 1937, s. 210.

automatické psaní. Myšlenku hradu spojuje s pronikáním do vnitřního světa: „musí existovat observatoře vnitřní oblohy“.²³⁰ Gotický prvek je však překonán a v okamžiku, kdy se surrealistický umělec ocitne v bodě přechodu, se musí „nechat vést k neznámu tímto posledním světlem, dnes jasnějším než kterékoli jiné, které musí izolovat kdykoli se naskytne příležitost z malých skutečností života.“²³¹ Breton přímo spojuje tuto výzvu k akci s politickou situací té doby.

V příklonu ke kolektivnímu mýtu se Breton přiblížil Jungově pojetí psychoanalýzy, které z velké části čerpalo z Freudova raného období, kdy se intenzivně věnoval okultismu. Jung se s Freudem rozešel v roce 1914 a rozpracovával svoji vlastní teorii kolektivního nevědomí.²³² Breton se v tomto období Jungovi přiblížil. Jeho primárním zdrojem byl, jak je zřejmé z výše citovaných textů, romantismus předcházejícího století a impulzem pro zájem o kolektivní mýtus byla současná politická situace. Toto paradoxní propojení minulosti a přítomnosti, okultního tématu a marxistické politiky, je vyjádřeno v pražské přednášce z roku 1935. André Breton v Praze promluvil k československým spisovatelům a umělcům „Levé fronty“ o nutnosti „kolektivního vědomí“ a o nutnosti sjednotit se pod „rudou frontou“ v boji proti kapitalismu. Když si představoval „nový svět“ budoucnosti, mluvil o potřebě čerpat tuto vizi z „obrovského rezervoáru“ primárních symbolů. Mluvil o „pravdě a originalitě primitivů“ a jejím využití pro tvorbu nové společnosti, která by nahradila tu současnou, zestárlou a nenabízející další vývoj.²³³ Breton vyzývá k vzdání se individuálního já ve prospěch společenství a k vytvoření kolektivního mýtu. Tento mýtus je zřejmě umělecký stejně jako politický.

Po vypuknutí Španělské občanské války v červenci 1936 se pocit krize ještě prohloubil a boj proti fašismu získal nový rozměr. Většina avantgardních umělců se silně stavěla za republikánskou levicovou stranu konfliktu. Odlišná byla pozice Dalího, který pocházel z Katalánska a k válce ve Španělsku se vyjadřoval skrze svoji tvorbu, avšak oproti většině surrealistické skupiny nebyl otevřeně anti-fašistický a jeho kontroverzní fascinace Adolfem Hitlerem a generálem Francem vedla k vyloučení ze surrealistické skupiny.²³⁴ Ani Dalí, ani druhý katalánský malíř Joan Miró, nereagovali na válku konkrétními tradičními mytologickými náměty. Jak si všiml Oliver Tostmann, oba tito umělci se s válkou vypořádali tvorbou nových monster, jejichž vznik přímo souvisel se sílící totalitací Evropy ve třicátých letech. Dalí dal jednomu svému obrazu z roku 1937 název *Vynalézání monster*. Miró své obrazy vztahující se k válce označil jako



33. Joan Miró, Sedící postavy, 1936

²³⁰ Ibidem, s. 211.

²³¹ Ibidem, s. 213.

²³² Viz Celia Rabinovitch, *Surrealism and the sacred. Power, eros, and the occult in modern art*, Colorado 2002, s. 127.

²³³ André Breton, *Political Position of Today's Art*, 1935, In: André Breton, *Manifestoes* (Pozn. 178), s. 11.

²³⁴ Breton svolal první schůzi surrealistů, která měla směřovat k vyloučení Dalího, na začátku února 1934 ve svém pařížském bytě. K finálnímu rozchodu však došlo v roce 1939. Více k tomu: Oliver Shell – Oliver Tostmann (Pozn. 227), s. 21–25.

„barbarské malby“ (peintures sauvages) a řekl, že v té době vytvářel „monstra, která mě přitahovala a odpuzovala zároveň.“²³⁵ Taková monstra můžeme rozpoznat například v obraze *Sedící postavy* z roku 1936. Figury, které zde Miró zobrazil, kombinují lidské, zvířecí a rostlinné rysy, jsou nezařaditelné, vymykají se kategoriím. Jejich kořeny vidíme hluboko pod zemí, jako by Miró naznačoval, že tato monstra mají hluboké kořeny. Ačkoli se projevují v současném světě zachváceném válkou, jejich původ je kdesi v historii či v kolektivním nevědomí.

²³⁵ Joan Miró v rozhovoru s Denysem Chevalierem z roku 1962, citován: Oliver Shell – Oliver Tostmann (Pozn. 227), s. 26.

VI. Totalita v umění, Antonin Artaud a Georges Bataille

Zatímco v surrealismu se mýtus projevoval postupně a nejdříve spíše v námětu z antické mytologie nebo jako individuální mytologie, některé osobnosti mimo toto hnutí dospěly k potřebě vytvořit nový kolektivní mýtus už na počátku třicátých let nebo dříve. Jejich zdroji byla jednak německá filozofie osmnáctého a devatenáctého století, a také soudobá etnografie. Podnětem byl silný pocit společenské a politické krize i prožitek krize osobní. U Antonina Artauda a Georgese Bataille najdeme v průběhu třicátých let téma oběti a revolty, zájem o rituál a mýtus, antickou tragédii a mysticismus, přijetí násilí, úvahy o krutosti, i tendenci obnovovat něco podstatného ze starých mýtů. Oba směřovali k extrémním cílům a nebáli se užít extrémních prostředků. Ačkoli se v mnohém lišili, jejich příběhy ukazují na nejextrémnější polohy nové mytologie v oblasti svobodné tvorby, která je v přímém kontaktu s uměleckou avantgardou. Naznačují také, jak blízko byla někdy tato oblast totalitním hnutím té doby a otevírají diskusi o vztazích mezi svobodným moderním uměním a ideologií fašismu.

Zdroje myšlení a prožívání: rituál, oběť a převrácení hodnot

Artaud byl filmovým a divadelním hercem, autorem divadelních her a teorií a nesmiřitelným kritikem. Základním zdrojem jeho tvorby byla jeho osobní zkušenost člověka trpícího fyzickým i psychickým strádáním. Jako sedmadvacetiletý řekl: „To, co vnímáte jako moji práci, je dnes, stejně jako v minulosti, jen můj odpadový materiál, odřezky mé duše, které normální člověk nesbírá.“²³⁶ Artaud byl od dětství sužován různými nemocemi a slabostmi, možnost publikovat mu nabídl jeho psychiatr, který byl redaktorem revue *Demain*. Díky němu se také dostal k divadlu. Začínal jako herec, kterého současníci vnímali jako extrémně citlivého, o divadle však uvažoval i v teoretické rovině, zajímala ho schopnost divadla zasáhnout člověka a zcela ho proměnit. Ve dvacátých letech se krátce připojil k pařížským surrealismům, a dokonce se stal editorem třetího vydání *La Révolution surréaliste*, v roce 1926 se však se skupinou rozešel.²³⁷ Důvodem byla pravděpodobně jeho nepřizpůsobivost a neschopnost přijmout jakoukoli autoritu. Jeho charakteristiku podal Louis Aragon, když o něm řekl v roce 1925 v Madridu: „Ohlašuji příchod diktátora. Antonín Artaud je mužem, který napadl oceán... Nebude mít respekt pro nic – pro vaše školy, vaše životy, ani pro vaše nejtajnější myšlenky.“²³⁸

²³⁶ Antonin Artaud citován: Margit Rowell (ed.), *Antonin Artaud, Works on paper*, New York, 1996, s. 17. Část textu této kapitoly byla v rozpracované verzi použita jako základ článku v časopise Kontexty (Tereza Havelková, Totalita v divadle Antonina Artauda, Kontexty 5, 2021, dostupné z: <https://casopiskontexty.cz/totalita-v-divadle-antonina-artauda/>, vyhledáno 22. 12. 2024.)

²³⁷ V tomto čísle časopisu byl publikován Artaudův Dopis papeži (Adresse au Pape). Krátký výkřik proti katolické církvi, který vyhlásuje válku papeži a obviňuje jej z pokrytectví, přepracoval jeho autor ve čtyřicátých letech na třístránkový text. Artaud jej zamýšlený jako součást úvodu k první knize jeho *Œuvres complètes*. (Antonin Artaud, *Œuvres complètes* I, Paříž 1984, s. 271) Artaud se k surrealismu vyjádřil ještě v roce 1936, kdy pronesl v Mexiku přednášku na téma „Surrealismus a revoluce“.

²³⁸ Citace z textu *Une Vague de Rêves* Louise Aragona v: Ronald Hayman, Antonin Artaud, in: Margit Rowell (Pozn. 236), s. 19.

Podstatným podnětem pro Artaudovy úvahy o mýtu bylo setkání s divadlem z Bali, k němuž došlo v roce 1931 v Paříži. Artaud o této události napsal krátký text, který odráží sílu onoho střetnutí.²³⁹ Bylo to právě nezápadní ritualizované divadlo, tak vzdálené všemu sofistikovanému a literárnímu, co ho dovedlo k formulování vlastní koncepce *Divadla krutosti*. Artaud se už v průběhu dvacátých let vyjadřoval velmi kriticky k západní civilizaci a katolické církvi a se zájmem se obracel ke spiritualitě Orientu, kterou si značně idealizoval. Druhým momentem, který dobře ukazuje na Artaudovo odhodlání být vždy absolutně a až absurdně věrný svým záměrům, je jeho vystoupení na Sorbonně v roce 1933. Přednáška na téma *Divadlo a mor*, při níž mluvený projev přešel do deliria, skončila s Artaudem svíjejícím se na zemi, posluchači se smáli, pískali a hromadně odcházeli. Podle slov Anaïs Nin, která ho po přednášce doprovázela, nechtěl mor jenom popisovat, chtěl, aby ho posluchači prožili, aby je vyděsil a probudil.²⁴⁰ Artaud v moru nacházel krásu, když mluvil o vypuknutí „nejúžasnější morové epidemie“ a schopnost moru zasáhnout člověka a společnost chtěl využít v divadle: „I divadlo se zmocňuje gest a žene je do krajnosti: jako mor i ono obnovuje spojení mezi tím, co je, a tím, co není [...] znovu objevuje smysl figur a symbolů – pratyptů, které působí jako exploze ticha, náhlý klid, prudké zastavení krve v žilách, nával tělesných šťáv, jako palčivé vidiny, jež vzplály v našich náhle probuzených hlavách. Divadlo restituuje všechny konflikty, které v nás spí, obnovuje je se všemi jejich silami a těm silám dává jména, jež uctíváme jako symboly.“²⁴¹

Artaudova fascinace divadlem z Bali je blízká zájmu o posvátno v „primitivních“ společnostech, který projevoval Georges Bataille. Ten však kladl více důraz na stmelující kvalitu mýtu a rituálu. Nacházel ji ve společnostech nepoznamenaných moderní civilizací a uvažoval o jejím využití pro společnost moderní. To jej přivedlo k založení revue *Documents*, která sdružovala avantgardu a akademii, přispívali do ní umělci a etnologové. Revue existovala mezi lety 1929-1930,²⁴² kdy byl Bataille silně zaujatý úvahami sociologa Émile Durkheima, který se před první světovou válkou v Austrálii zabýval rituály, praktikovanými domorodými kmeny a našel zde intenzivní kolektivní zkušenost – posvátno. Ta se projevovala v obřadech, během kterých docházelo k narušení profánního řádu, regulací a zákazů a uvolňování zábran. Durkheim si zoufal, že moderní společnost tuto zkušenost úplně vytěsnila a Bataille na něj chtěl svými projekty kolem *Documents* přímo navázat.²⁴³

²³⁹ O divadle z Bali; k tématu se vrací také v textu *Divadlo Orientu a divadlo na Západě*, oba texty jsou součástí knihy *Divadlo a jeho dvojenec*, která byla vydána ve francouzském originále poprvé v roce 1938.

²⁴⁰ Parafráze z Deníku Anaïs Nin, Ronald Hayman, Antonin Artaud, in: Margit Rowell (Pozn. 236), s. 21, *The Journal of Anaïs Nin*.

²⁴¹ Antonin Artaud, *Divadlo a jeho dvojenec*, Praha 1994, s. 28.

²⁴² Členem redakce byl také Carl Einstein, z umělců přispívali André Masson, Joan Miro, Alberto Giacometti, Georges Braque a Pablo Picasso. Časopis je někdy vnímán jako surrealistická platforma, ačkoli jej skupina nevydávala. Část textu této kapitoly byla v rozpracované verzi použita jako základ článku v časopise AUC (Tereza Havelková, *Krutost jako umělecký princip*, AUC Philosophica et Historica, Vol. 2021, No 1, 221-230).

²⁴³ Ačkoli se zájem o posvátno, rituál a oběť projevuje v Bataillových textech už během třicátých let, nejexplicitněji se tématu oběti věnuje až v *Teorii náboženství* (1948), načaté knize, kterou nikdy nedokončil, především v části nazvané „Oběť, oslava a principy posvátného světa“. Říká zde např., že „lidská oběť je vrcholný okamžik sporu, v němž proti sobě stojí reálný řád a trvání

Objevují se zde zmínky o krvavých rituálech Aztéků, doprovázené kresbami. Bataille do revue zařadil svůj článek *Abattoir*, doplněný fotografiemi jatek, kde jsou porážena zvířata mimo pohled člověka. Smrt zvířat je zde spojena s produkcí, končetiny jsou seřazeny v absurdní řadě, systém proniká i na místa spojená s bolestí a utrpením. Bataille zde píše: „Jatka se vztahují k náboženství v tom smyslu, jako chrámy



34. Georges Bataille, *Abattoir, Documents*, 1929

ve starověku (nemluvě o dnešních hinduistických), které sloužily dvojímu účelu, zároveň k modlitbám i k vraždění. Výsledkem byla nepochybně (můžeme soudit podle chaosu, který panuje na současných jatkách) šokující shoda mezi mytologickými záhadami a krutou vznešeností charakteristickou pro místa, kde teče krev.²⁴⁴ V těchto a jiných obrazech se projevuje snaha vyjádřit síly, které se uvolňují s výjimečnou intenzitou během posvátných okamžiků. Posvátno je pro něj spojeno s násilím, je neoddělitelně spjata s destrukcí a fragmentací, vedoucí k vytvoření něčeho nového. Z toho, co se zdá jako škodlivé, se má stát lék, podobně jako tomu bylo v Artaudově úvaze o divadle a moru.

André Masson byl už od konce dvacátých let Bataillovi blízký, což nasvědčuje zpracování stejného námětu v obraze *Abattoirs* z roku 1929. V listopadu toho roku doprovodil Masson fotografa Éliho Lotara, autora snímku v *Documents*, na jatka v La Villette. Pohled na utrpení zvířat jej silně zasáhl. Massonův obraz je navzdory temnému námětu provedený v zářivých barvách. Figurální prvky (hlavy



35. André Masson, *Abattoir*, 1929

koní, zjednodušená lidská tvář) vystupují z jinak abstraktní kompozice kombinující geometrické tvary s volně plynoucími křivkami vycházejícími z automatismu. Tyto svářící se prvky symbolizují koloběh života a smrti, neustálého konfliktu všech věcí.²⁴⁵ Jeho zjednodušené lineární tvary koní jsou inspirovány stejně tak moderní malbou, jako malbami pravěku.

Zatímco Masson ve svých obrazech násilí zobrazuje ve stále půvabných kompozicích, jak Bataille, tak Artaud nacházejí to nejcennější v tom, co je nejnižší, v krutosti, násilí, v tom, co je vytlačeno na okraj a pokouší se o vyjádření tím nejbrutálnějším, nejprimitivnějším způsobem. Všichni tři sdílejí touhu po

pohybu bezmezného násilí.“ Oběť je výstupem z užitečnosti, otevírá oblast posvátna. Viz: Georges Bataille, *Prokletá část. Teorie náboženství*, Herrmann & synové, Praha 1998, s. 268.

²⁴⁴ Georges Bataille, *Abattoir, Documents*, no 6, Novembre 1929, citováno: Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (Pozn. 173), s. 76.

²⁴⁵ Masson sám nazýval tento typ své malby „une peinture de conflits“, Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (Pozn. 173), s. 76.

dosažení jakési nehmátelné esence mýtu, rituálu, posvátna, která by měla mocný efekt na diváka či čtenáře.

Divadlo krutosti Antonina Artauda

Artaudovým vrcholným dílem byl koncept Divadla krutosti, jehož myšlenku formuloval dvěma manifesty, přitomná je však už v dřívějších textech. Pojem krutosti si Artaud definoval po svém a z něčeho odpudivého a obávaného udělal základ svého projektu. Krutost chápe jako absolutní upřímnost, nesmlouvavost, jako vyjádření toho, čím lidský osud doopravdy je, jelikož člověk je podle něj především trpící bytostí. Krutost se stává něčím nevyhnutelným a její přiznání chápe Artaud jako vyjádření pravdivosti lidského údělu. První název, který svému projektu dal, byl *Absolutní divadlo*. Oba pojmy se v jeho manifestech prolínají, jak je znát z následujícího úryvku: „Každé jednání je krutost. Právě na základě této představy extrémního a až do konce dovedeného činu je nutno obnovit divadlo.” Artaud přemýšlí v extrémech, touží po extrémním činu, po dosažení hranice a jejím překročení. V prvním manifestu říká: „Je nutno vzkřísit ideu totálního představení,”²⁴⁶ a pokračuje prohlášením o prostoru, který má být nasycen a zabydlen. Pojmu “totální” (jako synonymum absolutního) je zde použito ve smyslu bohatství prostoru, jeho plnosti. Jevištní prostor přirovnává k hladké skalní stěně, kterou najednou prolomí nerostná ložiska, vytvářející gejzíry a kytice květů. Totalita se projevuje jako přebujelost, přemíra života, který proniká vymezenými hranicemi, vyplňuje ticho a prázdno a útočí na diváka, zmocňuje se ho svojí okázalou nádherou nebo svou hrůznou odpudivostí. Analogii najdeme v jeho úvahách o moru, který najednou zasáhne lidský organismus, ale i celou společnost. Divadlo má mít transformační charakter, který měla v antice tragédie.



36. Antonin Artaud po příchodu do Paříže v roce 1920

Divadlo se pro Artauda stává Gesamtkunstwerkem, který má propojit jednotlivé složky v komplexní jazyk symbolů a znaků (i herce vnímá jako hieroglyfy). Divadlo nemá vykládat realitu, či ji napodobovat, ale má se stát jejím dvojníkem, snem, který si ze skutečného světa vezme ty nejsilnější podněty: „Chceme z divadla vytvořit skutečnost, v níž by bylo možno věřit a která v srdci a smyslech zanechá stejné konkrétní uštknutí, jaké zůstává po každém opravdovém pocitu.”²⁴⁷ Artaud usiluje o podmanění diváka, který je pro něj součástí nerozlišené masy. V textu *Divadlo a krutost* z roku 1933 píše Artaud o tom, že chce hledat trochu poezie ve vybuzení mas, které se mají střetávat hnány v křečích proti sobě, tak jako se tomu děje při svátcích a shromážděních, kdy se lidé vyhnou na ulici.

²⁴⁶ Antonin Artaud (Pozn. 241), str. 110.

²⁴⁷ Ibidem, s. 97.

Mluví o „mýtech schválených masovými společenstvími“, jejichž síly by chtěl v divadle vyvolat. Namísto kritika, intelektuála, hodnotitele vidí ve svých divácích „lid“, který bude vnímat představení bezprostředně. Jeho představa diváka je velmi abstraktní, jednotlivec pro něj má význam jen jako jedna částice masy. Nikdy se k němu neotáčí jako k samostatné bytosti a zdá se, že platí, co o něm ve dvacátých letech napsal Aragon. Artaud skutečně nemá respekt ani pro ty nejtajnější myšlenky, usiluje o podmanění si celého člověka a jeho proměnu. „Abychom mohli na divákovu sensibilitu zaútočit ze všech stran, hlásáme obkličující představení, které z jeviště a sálu nevytváří dva uzavřené světy bez možnosti vzájemné komunikace, ale naopak vrhá své vizuální a zvukové salvy na masu diváků jako celek.“²⁴⁸ Artaud chce zrušit všechny zábrany a hranice, mezi jevištěm a hledištěm, mezi divadlem a realitou. Analýzu „davového člověka“ provedl ve třicátých letech Siegfried Kracauer, který skupinu, sjednocenou určující idejí, vnímal jako samostatnou bytost. Člověk je ve skupině redukován a vstupuje do ní jen jeho částečné Já, jeho abstrakce.²⁴⁹ Ve způsobu, jakým Artaud o svém publiku mluví, je také rozpoznatelná tendence k abstrahování člověka, který se stává součástí nějakého nadřazeného celku, jeho individuální rysy, proměnlivé pohnutky, životní osudy, nálady a zájmy mizí.²⁵⁰

Artaudovo pojetí davového divadla si bere něco z antické tragédie, balijského rituálu, lidové slavnosti i náboženského obřadu. Zajímá ho rovina kolektivního nevědomí, z něhož je možné čerpat symboly a náměty a na něž chce také divadlem působit. Říká, že jeho divadlo bude vytvářet skutečnou iluzi „jen tehdy, bude-li divákovi poskytovat pravdivé koncentráty snů, v nichž jeho zločinné sklony, jeho erotické obsese, jeho divoštství, jeho chiméry, jeho utopické pojmání života a věcí, ba i jeho kanibalství vyrazí ven, a nikoli jen v rovině předpokladů a iluzí, nýbrž v rovině skutečně vnitřní.“²⁵¹ Artaud si nárokuje celou tuto skrytou oblast lidského já, vynáší ji na jeviště, které se má stát scénou všech vnitřních konfliktů a vášní. Jak ve svých manifestech, tak v dalších textech a projevech naznačuje Artaud toto mytické, ritualizované divadlo. Kterému božstvu má být ale zasvěceno a jakou tradici má vyjadřovat? Namísto tradice staví právě vnitřní svět člověka, který vnímá jako místo neustálého sváru protikladů, nepřetržitého boje potlačených instinktů a společností odmítnutých pudů.

²⁴⁸ Ibidem, s. 97.

²⁴⁹ Siegfried Kracauer, *Skupina jako nositel idejí*, in: Idem, *Ornament masy*, Praha, 2008, s. 131.

²⁵⁰ Ve stejné době se dobovou charakteristikou davu zabýval také Walter Benjamin, který si povšiml jeho dvojakého charakteru: „Ti, jejichž zrak první padl na velkoměstský dav, pociťovali úzkost, nevoli a děs. Poe vidí barbarství, které s sebou dav nese. K němu se pojí disciplína. Ani o epochu později neustane konfrontovat James Ensor u davu disciplínu se zdivočelostí. S oblibou umísťuje mezi své karnevalové houfy vojenské jednotky. Snášejí se spolu vzorně. Je to předobraz totalitárních států, v nichž policie postupuje v jednom řádku s drancovníky.“ Walter Benjamin, *O některých motivech u Baudelaira*, 1939, in: Idem, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 95.

²⁵¹ Antonin Artaud (Pozn. 241), s. 103.

37. Fotografie z realizace hry *Les Cenci*, 1935



Artaud se svým Divadlem krutosti úspěch neměl, jevílo se jako příliš primitivní, a především jej nenavštívil „lid“, na nějž chtěl působit, ale intelektuální elita, která o představení nejevila zájem.²⁵² Jediná realizovaná hra Divadla krutosti, adaptace Percyho Bysshe Shelleyho hry *Les Cenci*, byla uvedena v Paříži v roce 1935. Vycházela z mnohokrát zpracovaného příběhu rodu Cenci, který zahrnuje celou řadu hrozivých tabuizovaných témat, včetně incestu a chladnokrevných vražd mezi příbuznými. Ačkoli tedy Artaud mluvil o krutosti spíše v symbolické rovině, v jeho realizaci se skutečně spojila s proléváním krve a úpadkem lidskosti. Cílem hry měl být rozvrat tradičních hodnot, naprostá destrukce měla vést k očištění. Proto Artaud ponechal jen základní strukturu hry a dialogy zjednodušil na minimum. Artauda v pojetí herců inspirovaly figuríny Giorgia de Chirica, které na konci dvacátých let do svých děl zahrnul také André Masson.²⁵³ Příkladem je obraz *Le buste* z roku 1926, jehož postava nemá tvář, hledíme do lidské bytosti, v které se vrství prostorová pole, naznačující záhadné hlubiny. Právě tyto hlubiny chtěl Artaud odhalit a vynést na světlo jeviště.



38. André Masson, *Le buste*, 1926

Divadlo krutosti po svém neúspěchu zaniklo a Artaudovu vizi nenaplnilo, ač bylo později vlivné a inspirativní. Představy o novém mytickém divadle, které by v moderní společnosti zastoupilo tragédii a přineslo lidem katarzi, se ukázaly jako neuskutečnitelné. Ačkoli na jevišti mytologické příběhy ožívaly už mnohem dříve díky uměleckým dílům Richarda Wagnera a nepochybně strhávaly diváky způsobem, do té doby těžko představitelným, Artaud úspěch neměl. Jeho pojetí mýtu nebylo heroické, ani krásné, ale naopak brutální a syrové a pro většinu lidí nepochopitelné a odpudivé.

Georges Bataille: Psychologická struktura fašismu

K podobným cílům směřoval ve třicátých letech také Georges Bataille, jen namísto divadla chtěl dosáhnout posvátna a katarze skrze prožitek společenství. Dva zásadní zdroje pro myšlení Georgese Bataille během třicátých let byly filozofie Georga Wilhelma Friedricha Hegela a texty Friedricha

²⁵² Jan Kopecký, *Antonin Artaud, poslední z prokletých*, Praha 1994, s. 101.

²⁵³ Spojení mezi díly Massona a Artauda a postavami de Chirica uvádí Jean-Michel Bouhours, který je přesvědčený, že se oba autoři jeho figurami inspirovali, a to konkrétně ve výše zmíněných dílech (divadelní hra *Les Cenci* Artauda a obraz *Le buste* Massona). Není zcela zřejmé, na čem své přesvědčení zakládá, ačkoli oba jistě de Chirica znali a spřízněnost s jeho odosobněnými figurami zde pravděpodobně je. In: Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (Pozn. 173), s. 62.

Nietzscheho. S prvním z nich se seznamoval mezi lety 1933 a 1939, kdy navštěvoval přednášky Alexandra Kojěva věnované Hegelově koncepci ukončení dějin. Ty na něj silně zapůsobily. V roce 1937 píše Kojěvovi dopis, kde přiznává, jak těžké pro něj bylo přijmout, že už nezbyvá nic, co by se dalo dělat, potřebuje se vzepřít pocitu beznaděje, který v něm vzbuzuje představa ukončení dějin, chce jednat, nemá ale cíl.²⁵⁴ Už v té době uvažuje Bataille o hrozbě státní totality a o možnostech efektivní obrany. Je si však také vědom selhání utopických představ o revoluci z pozic marxismu. Už „prošel zkouškou ‚zrazeného‘ komunismu“,²⁵⁵ který redukuje člověka na světskou bytost, a proto se pro Bataille ukazuje jako nepřijatelný. V roce 1933 prohlašuje: „revoluce měla nejdříve dosáhnout odumření státu: ale jsou to naopak revoluční síly, které dnešní svět vidí odumírat a zároveň každá vitální síla nabývá dnes podoby totalitárního státu.“²⁵⁶ Bataille zvažuje prostředky, které by revoluci navrátily zápal odcizený bolševickým státem. Od těchto úvah se odvíjí jeho zaujetí Friedrichem Nietzschem.

Ačkoli se jeho aktivity druhé poloviny třicátých let budou zaměřovat na boj proti fašismu a na založení společenství, které by bylo schopné mu vzdorovat, Bataillovy postoje k fašismu nejsou jen kontinuálně negativní. Dokonce je možné mluvit o jisté fascinaci, kterou odráží nejlépe jeho text *Psychologická struktura fašismu* z roku 1933, je tedy časově souběžný s Artaudovými manifesty *Divadla krutosti*. Bataille zde dělí jevy do dvou oblastí: první z nich je sféra homogenity, která reprezentuje běžný život společnosti založený na produkci zboží, je to sféra užitku, druhou z nich je oblast heterogenity, která zahrnuje elementy odmítnuté a potlačené společností, odsunuté na okraj. Patří sem to, co je hrozné, odpuzivé nebo podvrtné, pro Bataille má však právě tato oblast silnou přitažlivost. Spojuje ji s poezií, surrealismem, posvátnem, vším, co vzbuzuje silné emoce. Vztah mezi homogenitou a heterogenitou je podobný vztahu mezi vědomím a nevědomím, to první je prozkoumané, jasné, známé, viditelné, to druhé uniká pohledu, a přesto mocně působí a ovlivňuje skutečnost, Bataille tuto oblast spojuje s „primitivním“ mysticismem a se sny. I v tomto textu zmiňuje Durkheima, který měl obtíže s nalezením pozitivní vědecké definice posvátna, spokojil se tedy „s negativním vymezením posvátné oblasti jako absolutně heterogenní ve vztahu k oblasti profánní.“²⁵⁷

Do heterogenní sféry patří také fašismus, Bataille mluví v první řadě o fašistických vůdcích, o Mussolinim a Hitlerovi, všímá si jejich síly, která se probíjí běžným řádem věcí, narušuje struktury a stanovená pravidla a zakládá jakýsi druh „kolektivního vědomí“. Jejich síla je podle Bataille „klade

²⁵⁴ Dopis citován: Leslie Anne Boldt-Irons (ed.), *On Bataille. Critical Essays*, Albany, NY 1995, s. 84–85.

²⁵⁵ Podle Jeana-Luca Nancyho Bataille silně pocítil moderní zkušenost společenství. Jeho představu si spojoval s ideou komunismu, který zruší všechny rozdíly mezi lidmi, který ustanoví rovnost. Ve stejné době však rozvíjí úvahy o svrchovanosti člověka, milenců, umělce, která se nutně z komunistické rovnosti vymyká. Je fascinován představou společenství jako republiky zločinu, kterou předestřel Markýz de Sade a postupně se od komunismu odvrací. Viz: Jean-Luc Nancy (Pozn. 104), s. 27.

²⁵⁶ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes I*, Gallimard, Paris 1970, s. 332, překlad Čestmír Pelikán, In: Jean-Luc Nancy (Pozn. 104), s. 10.

²⁵⁷ Georges Bataille, *La structure psychologique du fascisme*, *Hermes, La Revue*, 1989/2 no 5-6, str. 141. Dostupné z: <https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2017/05/3-G.-Bataille-1933-pdf.pdf>, vyhledáno 22. 12. 2024.

nad všechny lidi, strany a zákony.“²⁵⁸ Představa takového vůdce jako by byla ztělesněním svrchovanosti, kterou se Bataille soustředěně zabýval. Dále vysvětluje, proč je právě tento druh heterogenity tak přitažlivý. Důvodem je jeho skutečná či domnělá schopnost rozřešit protiklady homogenity, které se zdají jinak neřešitelné. Má rozhodující sílu a jasnou vizi spojenou s autoritou vůdce. Není jasné, nakolik si Bataille už tehdy uvědomoval nebezpečí takového přístupu v politice, ale je zřejmé, že nezavrhoval využití násilí, naopak jej sám spojoval s oblastí posvátna. Na řadě míst v textu zmiňuje schopnost rychle formovat totální moc, vzbuzovat vášně... Jeho hodnocení fašismu je nejasné, víme, že usiloval o jeho poražení, na druhou stranou jím však byl fascinován. Věřil, že není možné mu vzdorovat prostředky, které ovládá demokratická vláda, ani jej zahrnout na základě běžné morálky a chtěl vytvořit silnější obranný prostředek. Vše nasvědčuje tomu, že jím měla být jiná forma posvátna a jiná forma mýtu.

Spása skrze kolektiv a (tajné) společenství

Během druhé poloviny 30. let se Bataillovy aktivity přesunuly od textů a periodik více směrem k formování společností a hnutí a nabyly formu politického aktivismu. Úvahy o založení tajného společenství můžeme sledovat už do poloviny dvacátých let, kdy Bataille, Michael Leiris, André Masson a Nikolaj Michajlovič Bachtin, inspirováni Nietzsche, mluvili o založení společnosti vycházející ze starověkého orfismu.²⁵⁹ Těmto úvahám se později nejvíce přiblížila tajná společnost Acéphale, předcházely jí však ještě dřívější veřejně vystupující a civilnější projekty: hnutí Contre Attaque a společnost Collège de sociologie.

Contre Attaque založil Bataille na podzim roku 1935 spolu s André Bretonem, hnutí mělo silně politický charakter. Bataille se, podobně jako Artaud v úvahách o davovém divadle, zajímal o možnost mobilizovat „lid“. V textu z roku 1936 píše o 500 000 pracujících, kteří se vrhli do ulic, jako o „všemocné mnohosti“ o „lidském oceánu“, který svou revoltou může zachránit svět.²⁶⁰ Hlavním cílem hnutí byl boj proti fašismu, nemělo však dlouhé trvání (skončilo v květnu 1936), bylo nejednotné a zklamalo se také ve své důvěře v levicovou politiku. Artaud se o Contre-Attaque zmínil v rámci své přednášky *Surrealismus a revoluce* v Mexiku v roce 1936, kde manifest nového hnutí nesprávně označil jako nový manifest surrealismu. V tomto textu jeho autoři zavrhuji „trilogii, která tvoří základ staré patriarchální společnosti“: Otec, Vlast a Pán... a spojují ji s fašismem, volají po povstání a vytvoření „základů bratrské společnosti soudruhů v práci.“²⁶¹ Artaud oceňuje zde vytyčené cíle, jeho slovy „prudce nakažlivé body, v nichž se marxismus dotýká člověka a chce se dobrat jeho

²⁵⁸ Idem, s. 143.

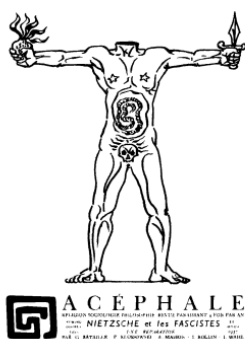
²⁵⁹ Marina Galletti – Alastair Brochie (ed.), *The Sacred Conspiracy*, Londýn 2017, s. 25.

²⁶⁰ Jean-Michel Besnier – Amy Reid, Georges Bataille in the 1930s. A Politics of the Impossible, *Yale French Studies*, No. 78, On Bataille (1990), s. 178.

²⁶¹ Protiútok, citováno v: Antonin Artaud, *Texty*, Praha 1995, str. 214.

tajemství.“ Vzpomíná na začátky surrealismu, kdy je „všechny spaloval hrozný žár revolty proti všem formám hmotného či duchovního útlu: Otcí, Vlasti, Náboženství, Rodině...“²⁶² Surrealismu konce třicátých let vyčítá přílišný idealismus, „upadnutí do nevědomí“ a odmítnutí jasných požadavků (podobně, jako to činil i Bataille). Za každým z těchto odmítnutí můžeme pozorovat také touhu po osvobození sebe sama, vymanění se z moci autorit a touhu bořit vše zavedené a svazující. Kromě toho se však u Artauda i Bataille formuje silná touha působit na druhé spojená někdy až s představou jejich podmanění a ovládnutí.

V roce 1937 zakládá Bataille novou společnost zaměřenou na výzkum, spíše než politickou akci nazvanou Collège de sociologie (existovala pouze dva roky) a pojmenovává aspekt posvátna formujícího společenství: je jím mýtus. Jedině mýtus může společnosti navrátit „ztracenou totalitu“²⁶³, je lékem, který profánní, rozdělený svět potřebuje. V rámci Collège spolupracoval s Rogerem Cailloisem, který sám mýtus analyzoval. Oba se zajímali o možnosti politického využití mýtu a posvátna. Caillois píše v roce 1937 studii *Le mythe et l'homme*, v níž se zabývá politickou a společenskou rovinou mýtu. Další osobnost Collège Pierre Klossowski věřil, že právě mýtus přiměje mladou generaci, aby se k Bataillovi připojila. Michael R. Weingrad poznamenal, že přehodnocení mýtu bylo romantickým projektem, avšak zde na Collège byl tento romantismus filtrován skrze vědu, a to především francouzskou sociologii, vycházející z práce Émile Durkheima.²⁶⁴ Dalším inspirátorem Collège byl Georges Sorel, který se také zabýval společenskou rolí mýtu. Členové Collège vydali na jejím začátku (v době Mnichovské krize) prohlášení, v němž odsuzovali nečinnost politiků, neschopnost čelit válečné situaci. Demokracie podle nich rozděluje společnost, znemožňuje jednotnost a zbavuje společnost „mužnosti“. Úsilí Collège mělo právě v době války směřovat k znovunalezení této mužnosti a k obnově podmínek pro „totální společnost“.²⁶⁵



39. Obálka časopisu Acéphale

V předvečer války zakládá Bataille tajnou společnost *Acéphale*, která se podle jeho slov „otáčí zády k politice a sleduje už jen náboženský cíl.“²⁶⁶ Jejím vzniku předcházelo založení časopisu stejného jména (vydáván mezi lety 1936 a 1939). Z mnohem pozdější poznámky, která se zachovala v Bataillových sebraných spisech víme, že měla společnost podle autora „náboženské, ale proti-křesťanské, esenciálně nietzscheánské cíle.“²⁶⁷ Myšlenka společnosti vycházela také ze zájmu o roli oběti v kmenových společnostech, tak jak ji popsali Durkheim,

²⁶² Idem, s. 215.

²⁶³ Denis Hollier (ed.), *The College of Sociology (1937-39)*, Minneapolis 1988, s. 22.

²⁶⁴ Michael Weingrad, *Benjamin or Bataille. Transgression, Redemption, and the Origins of Postmodern Thought*, Seattle 1999, s. 132.

²⁶⁵ Denis Hollier (Pozn. 263), s. 16.

²⁶⁶ Jean-Michel Besnier – Amy Reid (Pozn. 260), s. 180.

²⁶⁷ Georges Bataille, *Oeuvres Complètes*, vol. 7, Paris 1976, s. 461.



40. André Masson, Ukřižovaný Kristus, 1936

Mauss a další vědci a z fascinace orfismem, který Bataille zaujal svým podvrácením zavedeného společenského řádu a inspiroval myšlenku iniciačních rituálů. Název společnosti a časopisu, který lze přeložit jako „bezhlavý“, váže tyto podniky k *Documents*, kde v Bataillově textu *Nízký materialismus a gnosticismus* najdeme první vyobrazení bezhlavé postavy. Postava bezhlavého člověka se později stala symbolem společenství bez vůdce a lidstva bez Boha a její vyobrazení bylo použito na obálce časopisu *Acéphale*.

V letech 1931–32, Bataille spolupracoval s Massonem na *Sacrificies*, albu pěti grafik provázených texty s námětem bohů, kteří umírají (Mithra, Orfeus, ukřižovaný Kristus, Minotaurus, Osiris). Tyto texty měly zásadní význam, budoucí členové *Acéphale* je četli a víme, že některé z nich právě tyto publikované texty zaujaly a vedly k připojení se ke skupině. V rámci *Acéphale* také vznikl vnitřní časopis, který byl jakýmsi deníkem společenství, psaným jeho členy.²⁶⁸ Masson, který se v roce 1936 znovu spojil se surrealistickou skupinou,²⁶⁹ byl také u vzniku časopisu a tajné společnosti *Acéphale*. Vytvořil ilustraci pro obálku časopisu s bezhlavou figurou, která drží v jedné ruce (své vlastní) hořící srdce a v druhé dýku, místo bradavek má hvězdy, odhalené útroby vypadají jako labyrint a namísto pohlaví má lebku. V průběhu jeho existence pro něj vytvořil řadu dalších ilustrací. Jeho *Dionysos* z roku 1936 posloužil pro obálku čísla z července 1937, které neslo stejný název. Tyto inspirace se přenášely do Massonovy volné tvorby, akvarel s názvem *Le Labyrinthe* zobrazuje postavu Minotaura s labyrintem prorůstajícím jeho hrudí. I zde rozpoznáme dřívější Massonovu fascinaci čtyřmi základními elementy, kterými jsou voda, oheň, země a vítr a neustálou transformací prvků. Pojí se zde s tradičním mytologickým námětem, který však nabývá nového významu v reakci na válku ve Španělsku a eskalaci politické situace v Evropě.



41. André Masson, Labyrint, 1938

Zatímco Masson vyjadřoval tyto myšlenky ve svých obrazech, Bataille se pokoušel přenést je do života. Konečným cílem *Acéphale* bylo vytvoření společnosti bez vůdce a člověka, který se neřídí rozumem, ale instinktem. Společnost zanikla ještě, než začala válka, ale její aktivity odehrávající se v utajení zahrnovaly pokusy o skutečné provedení rituálu a aktualizaci mýtu.

²⁶⁸ Členy byli (ačkoli někteří jen krátce) Georges Ambrosino, Jacques Chavy, Rene Chenon, Pierre Dugan (i.e. Pierre Andler), Henri Dussat, Imre Kelemen, Pierre Klossowski, Jean Rollin, Henri Dubief, Jean Dautry, Pierre Kaan. Skupina se zformovala v únoru 1937 a skončila na podzim 1939.

²⁶⁹ Masson se účastnil mezinárodní surrealistické výstavy v roce 1938 v Londýně a v Paříži a s hnutím dále spolupracoval.

Totalita Antonina Artauda a Georgese Bataille

Divadlo, které Artaud zamýšlel a o němž psal, je také projevem snahy o vytvoření nové mytologie, nového rituálu a jakési snové skutečnosti, která by umožnila potlačeným touhám a instinktům vystoupit na povrch a alespoň v rovině umění se realizovat. Artaud i Bataille se ve třicátých letech uchylují k vyzdvihování násilí a krutosti a běžně zapovězené prvky považují za lék a nástroj obnovy. Pro ozdravení společnosti je nutné nejdříve zničit starý řád, jako vzdor fašistickému mýtu je nutné vytvořit mýtus nový. Oba se zaměřovali na „lid“, který si podobně jako někteří romantičtí autoři idealizovali. Proti davu, který nabyl u Artauda, ale také u Bataille silně pozitivní význam (byl vnímán téměř jako přírodní síla, která může skoncovat se starým řádem, pokud bude správně nasměrována a podpořena), stojí „kolektivní systém“, nadřazený aparát. Je to tento stejně neurčitý a abstraktní kolektiv, proti němuž má surrealista „vyjít do ulic s revolverem v ruce, a pokud je to možné, náhodně střílet do davu“, aby skoncoval s „hanebným a oblbujícím systémem.“²⁷⁰ Tyto dvě „kolektivity“ stojí proti sobě a úkolem moderního umělce je mobilizovat první z nich a svrhnout tu druhou. Právě v těchto abstrakcích se projevuje jistý typ nového mýtu, který má navzdory své revolučnosti také rysy totality.

Antonin Artaud a Georges Bataille zůstali během druhé světové války v Evropě. Artaud byl od roku 1937 umístěn v několika psychiatrických léčebnách. Během války podstoupil „léčbu“ elektrošoky a nebyl v kontaktu s avantgardou, vytvořil však řadu pozoruhodných kreseb a později také texty, které z této zkušenosti vycházely. Bataille pracoval během války na rozsáhlém projektu, který nikdy nedokončil. Jeho *Ateologická summa*, odkazující k *Teologické summě* Tomáše Akvinského (jako její protipól), měla „konkurovat všem mystickým postupům a opět přinést „posvátno“ konečně zbavené Boha.“²⁷¹ Tato práce měla jasnou spojitost se ztroskotáním projektu tajné posvátné společnosti.

Myšlenka „ateologie“ může být vztažena také na Artaudovo *Divadlo krutosti*. Obojí se zakládá na přeznačení hodnot. To, co vnímáme jako dobré, je převráceno ve zlé a naopak. Dobro spojuje Bataille s účelností, s dodržováním pravidel, oproti tomu Zlo spojuje se stupňováním intenzity, s mezní intenzitou života, s extází. Týká se všeho, co vychyluje jednotlivce z rovnováhy. Dobro vede k zachování života, oproti tomu Zlo k přesažení všech hranic a k totalitě smrti. Toto přeznačení provází celé jeho dílo, promítá se do zájmu o „heterogenní“, nezačlenitelné jevy, rituály, které zakládají společenství na násilné oběti a kde se smrt mění v nový život. Bataille se s křesťanstvím rozešel, ale stále s ním byl spjatý, vyjadřoval jeho protipól. Útočil na příslib vykoupení, spásy a odpuštění hříchů se zájmem o mezní prožitky. Mýtus Georgese Bataille je od počátku antipodem křesťanského Zjevení, je vědomým a rozhodným odmítnutím Krista.

²⁷⁰ André Breton, Druhý manifest surrealismu, 1929, In: André Breton, *Manifesty surrealismu*, Praha 2005, s. 80–81.

²⁷¹ Bertrand Schmitt, Georges Bataille a „problém Zla“, za svrchovanou provinilost, *Analogon* 92, 2020, s. 3.

VII. Surrealisté na cestě do Nového světa

Surrealismus konce třicátých let byl komplexním fenoménem, který spojoval širokou škálu uměleckých stylů od veristické malby po abstrakci a zastřešoval tvorbu umělců a spisovatelů z různých zemí, a dokonce i kontinentů. Bylo to hnutí s nejen uměleckým a literárním programem, ale také politickou a společenskou agendou. V době těsně před válkou byla politická orientace surrealistické skupiny problematická. Její spojení s komunistickou stranou již po moskevských procesech v letech 1936-38 nebylo životaschopné. Po dlouhém období antifašistického úsilí přišel nový nepřítel v podobě nacistického režimu a nová válka ohrožující nejen hodnoty, ale i životy avantgardních umělců. Vnitřní neshody vedly k odchodům či exkomunikacím některých členů. Ale ke skupině v Paříži se během 30. let připojili noví členové. Specifikem tohoto období byl zvýšený zájem o okultismus, mýty a magii a další témata zkoumaná mladší generací, kterou André Breton podporoval. Dalším výrazným rysem byl hlubší zájem o (převážně německý) romantismus. Mezi novými členy byli švýcarský umělec Kurt Seligmann, britský malíř Gordon Onslow-Ford, Roberto Matta Echaurren z Chile, rakouský malíř Wolfgang Paalen a také řada umělkyní.²⁷² Jednou z nich byla Leonora Carrington, která se ke skupině připojila v Anglii a stala se partnerkou Maxe Ernsta. Všichni tito nově příchozí (někteří byli ještě v pozici „učňů“)²⁷³ měli hrát důležitou roli v surrealismu během amerického exilu.

Mezitím byl ve Spojených státech surrealismus některými kritiky a obchodníky s uměním uznáván a oslavován jako nejnovější evropské umělecké hnutí a ostatními kritizován nebo dokonce odmítán.²⁷⁴ Hlavní motivací rané kritiky v amerických časopisech byly obavy ze socialismu a anarchismu přicházejícího do USA jako evropský import.²⁷⁵ Politická pozice surrealismu však byla problematická i pro mnoho levicových kritiků.²⁷⁶ Ještě před hlavní vlnou imigrantů z Evropy se ozývaly i kritické hlasy odkazující na možnou komodifikaci surrealismu.²⁷⁷

²⁷² Claude Cahun, Dora Maar, Meret Oppenheim, Leonor Fini, Leonora Carrington se všechny připojily během třicátých let.

²⁷³ Gordon Onslow-Ford později o tomto období řekl: „Když jsme byli Matta, Esteban Frances a já pozváni, abychom se stali členy surrealistické skupiny, byli jsme všichni mladší než Paalen. Paalen se k nám choval s určitou rezervou, která naznačovala, že se o cestě surrealismu musíme ještě hodně naučit...“ Gordon Onslow Ford, Paalen and Dyn, In: Christina Kloyber (ed.), *Wolfgang Paalen's DYN*, Vídeň / New York, 2000, s. 13.

²⁷⁴ Umělecká díla Maxe Ernsta a Joana Miró byla zařazena na Výstavu moderního umění v Brooklynském muzeu v roce 1926, v říjnu 1930 měl Miró svou první výstavu v New Yorku, 2. listopadu byla otevřena galerie Julien Lévy na 602 Madison Avenue v New Yorku, která se zaměřovala především na surrealismus, 15. listopadu téhož roku byla ve Wadsworth Atheneum otevřena první velká výstava věnovaná výhradně surrealismu pod názvem „The Newer Super-Realism“ a mnoho dalších výstav následovalo v průběhu 30. let 20. století.

²⁷⁵ Například v textu, který napsal Royal Cortissoz pro New York Herald Tribune, označil modernismus za „umění Ellis Island“, naznačoval tím jeho přistěhovalecký původ s kritickým podtónem. Více k tomu: Michael Leja – John Davis, *Art of the United States 1750-2000*, Chicago 2020, s. 296.

²⁷⁶ Samuel Putnam ve své esejí *Marxism and Surrealism* v *Art Front* z roku 1937 napsal, že „Surrealista navrhuje neměnit svět, ale odraz světa ve vědomí. Naprosto se zpronevřuje marxistickému principu, když tvrdí, že vědomí podmiňuje bytí, nikoli bytí vědomí.“ (Samuel Putnam, *Marxism and Surrealism*, *Art Front* 21, March 1937, s. 10) Jinými slovy, surrealismus se postavil proti paradigmatu materialismu. Jeho idealismus a okultismus byly pro mnoho levicových autorů velmi problematické.

²⁷⁷ „Spojení surrealismu s reklamou podkopalo jeho revoluční nároky na americké umělce na levici, jeho iracionalismus byl nyní spojen s jiným druhem touhy, osvobozující představivost nikoli ve službách revoluce, ale konzumu.“ (Angela Miller, *With Eyes Wide Open. The American Reception of Surrealism*, s. 61–94, In: Sabine Eckmann – Lutz Koepnick (ed.), *Caught by*

Vábení amerických totemů

První cesty na „nový kontinent“ v tomto období však nebyly určeny k sebepropagaci surrealismu a nebyly zaměřeny na současnou americkou uměleckou scénu. Tyto cesty měly poznávací charakter, a přestože je vedli umělci, některé z nich podporovaly významné etnografické instituce. Jak byly tyto obory (umění a etnografie) ve 30. letech propojeny, ukazuje cesta Kurta Seligmanna a Wolfganga Paalena do Kanady.²⁷⁸ Oba podnikli své cesty jako zástupci Musée de l'Homme, Seligmann spíše jako etnograf, Paalen jako teoretik.²⁷⁹

Seligmann byl švýcarský umělec, který se v roce 1937 připojil k surrealistické skupině v Paříži a v červnu 1938 odcestoval se svou ženou do Britské Kolumbie. Musée de l'Homme ho podpořilo, aby navštívil kmeny na severozápadním pobřeží a přivezl některé předměty do muzejních sbírek. Seligmannovi se usadili v komunitě Gitksan v Hazeltonu na téměř čtyři měsíce a získali rituální předměty z nedaleké vesnice.²⁸⁰ Více o této cestě a setkání s domorodými Američany se dozvídáme z posledního čísla surrealistického časopisu *Minotaure*.



42. Článek Kurta Seligmanna v *Minotaure*, 1939



43. z článku Kurta Seligmanna v *Minotaure*, 1939

Seligmann zde referuje o debatě, kterou vedl s jedním z Tsimshianských mužů o mýtech a monstrech v indiánských a evropských tradicích. Když Seligmann vysvětlil, že mýtičtí hrdinové často bojovali s příšerami, aby zachránili ohrožené ženy, muž z kmene Tsimshian se zeptal, zda ženy poté také porodily monstra, jako v indiánských mýtech. Tvrdil: „vaši minotauři, vaši draci a vaše mořské příšery musí být bývalé totemy“.²⁸¹ Vztah mezi ženami a zvířaty nebo monstry byl v historii kmene často vnímán jako prokázání cti, někdy žena zemřela, jindy žila s novou zvířecí rodinou nebo se vrátila ke svému manželovi. Tato zvířata byla považována za kouzelná a

Politics. Hitler Exiles and American Visual Culture, New York 2007, s. 68.) Tato kritika se většinou týkala Salvadora Dalího, ale ne výhradně.

²⁷⁸ Surrealistickému zkoumání umění původních obyvatel Ameriky předcházely výzkumy mnoha moderních umělců (i když jen několik z nich skutečně cestovalo za rituálním uměním) a periodika dvacátých let dvacátého století. *Cahiers d'Art Revue* byl časopis známý svým zkoumáním starověkého umění a srovnáním moderních a kmenových předmětů ve dvacátých letech dvacátého století, nebyl to surrealistický časopis, prosazoval kubismus a především Picassa, ale byl v něm také např. článek věnovaný Maxi Ernstovi v roce 1928 a pro některé mladší surrealisty představoval důležitý zdroj. Časopis *Documents* Georgese Bataille (také ne surrealistický, ale blíže hnutí) spojoval umění a etnografii předtím, než tuto roli převzal surrealistický časopis *Minotaure*. Jádrem surrealistické skupiny navázalo užší vazby na etnografii v průběhu 30. let, kdy se surrealistický básník Michel Leiris stal kurátorem etnologie v Musée de l'Homme v Paříži (zde byl zaměstnán jako afrikanista v letech 1934–1988) a vydání *Minotaure* z roku 1933 bylo věnováno etnografické misi do Dakar-Džibuti (1931–1933) organizované Ústavem etnografie pařížské univerzity a Národním přírodovědným muzeem. Koncem 30. let tento zájem zesílil a někteří ze surrealistických umělců se sami postavili do role etnografů. Více k tomu: Whitney Chadwick (Pozn. 172), s. 16.

²⁷⁹ Toto rozlišení je pojednáno v: Marie Mauzé. Totemic Landscapes and Vanishing Cultures. Through the Eyes of Wolfgang Paalen and Kurt Seligmann. *Journal of Surrealism and the Americas*, 2008, s.6–7.

²⁸⁰ Ibidem, s. 4.

²⁸¹ Kurt Seligmann, Entretien avec un Tsimshian, *Minotaure*, no. 12-13, jaro 1939, str. 67.

stala se totemy a často učila kmen magické písně nebo předpovídala budoucnost. Seligmann se zvláště zajímal o totemy a mýty o jejich původu a dozvěděl se, že mladší indiáni se již o tyto legendy nezajímali a už nepocíťovali magickou sílu totemů. Jeho článek v *Minotaure* doprovázelo několik fotografií, jedna z nich ilustruje „mýtus o lízajících jazycích“ se dvěma bílými obličejí na tmavém pozadí se spojenými jazyky. Mýtus je brutální a podobně jako některé řecké báje líčí příběh otce ohrožovaného svými potomky, snažícího se jich zbavit, zabitého vlastní ženou, která mu vyřízne jazyk a dá ho přeživšímu batoleti, aby ho olizovalo. Právě tato brutální stránka domorodých mýtů a možnost vztahů mezi lidmi a zvířaty zaujaly Seligmanna.²⁸²

Seligmann získal šedesát stop vysoký Mat Totem z vesnice Hagwilget s řezbami zobrazujícími legendu o Gyaedem Skaneesovi, náčelníkovi klanu, který totem vyřezal před rokem 1850.²⁸³ Aby ho Seligmann získal, musel se on i jeho žena zúčastnit schůzky se sedmdesáti členy klanu a přijmout Tsimshianská jména. Totem byl poté odeslán do Paříže a instalován u vchodu do Musée de l'Homme.²⁸⁴ Kromě článku v *Minotaure* publikoval Seligmann zprávu o své cestě v *Journal de la société des américanistes* (1939), kde se zaměřil na historii totemu a jeho řezbářské práce. Uvedl také jméno svého informátora, náčelníka Donalda Graye, který je v *Minotaure* označován jen jako „Tsimshian“.

Surrealistický malíř židovského původu Wolfgang Paalen měl s expedicemi tohoto druhu již předchozí zkušenosti, když v květnu 1939 odjel s manželkou surrealistickou umělkyní Alicí Rahon Paalen a maďarskou fotografkou Evou Sulzer do Ameriky.²⁸⁵ Přijeli do New Yorku a nejprve následovali Seligmannovu cestu do Britské Kolumbie. Paalena zajímalo totemické umění původních obyvatel, které studoval dostatečně hluboce, aby se stal respektovaným specialistou v oboru. Neusadili se zde jako Seligmann a nevíme o žádných interakcích mezi ním a místními kmeny. Ale dopad této cesty je zřejmý z Paalenova pozdějšího článku „Totem Art“ pro časopis *Dyn*, kde podobně jako Seligmann srovnává evropské mytologie s těmi, s nimiž se setkal v Novém světě, a věnuje se vztahům mezi zvířaty a lidmi.²⁸⁶ Jejich cesta dále vedla na Aljašku, tedy do země, která byla pro Paalena ještě více přitažlivá: „nádherně divoká, zcela neobydlená, s lesy tmavšími a více ve zbarvení lišejníků než v Kanadě“.²⁸⁷ Paalen a jeho žena si během svých cest vedli deníky a všichni tři udělali více než 300 fotografií.²⁸⁸

²⁸² Seligmann, „Imageries cinghalaises“, *Revue du XXe siècle*, květen/červen, 1938, citováno: Marie Mauzé (Pozn. 279), s. 6.

²⁸³ Timothy Baum et al., *Kurt Seligmann. First message from the spirit world of the object*, San Francisco, 2015, s. 32.

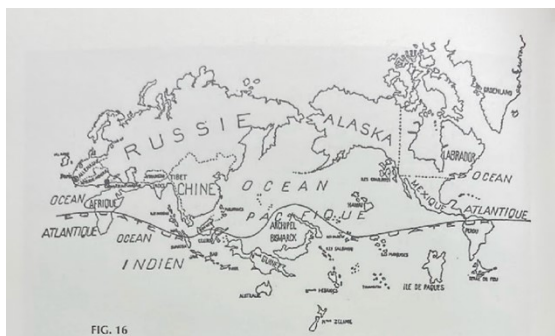
²⁸⁴ Více o tom: Martica Sawin (Pozn. 158), s. 23.

²⁸⁵ Paalen se narodil ve Vídni v roce 1905, jeho rodina se přestěhovala do Berlína a od roku 1928 žil v Paříži, kde se seznámil s kykladským a oceánským uměním a v roce 1933 zahájil sérii kykladských maleb (1933–36). V témže roce odcestoval do Španělska, aby viděl jeskynní malby v Altamiře, což přineslo důležitý zdroj inspirace pro jeho vlastní umění. (Whitney Chadwick, *Farewell to the muse. love, war and the women of surrealism*, New York 2017, s. 27.) Přibližně v této době také spojen se surrealisty prostřednictvím Ateliéru 17 Stanleyho Williama Haytera. Ke skupině měl blízko i prostřednictvím své budoucí manželky Alice Rahon. Brzy se stal členem surrealistické skupiny a jeho novou techniku fouflage oslavovali André Breton a další. Před svou emigrací vystavoval ve Francii a Anglii významnou sérii Paysage Totémique. Nazval toto své „totemické“ období. (Amy H. Winter, *Wolfgang Paalen. artist and theorist of the avant-garde*, Praeger, Westport 2003, s. 25.)

²⁸⁶ Wolfgang Paalen, Totem art, *Dyn* 4-5, Amerindian number, 1943, s. 7–37.

²⁸⁷ Wolfgang Paalen citován: Dawn Ades, *The colour of my dreams. the Surrealist revolution in art*. Vancouver 2011, s. 230.

²⁸⁸ Odborník věnující se tvorbě Wolfganga Paalena, Christopher Kloyber objevil na Paalenově usedlosti v Tepoztlánu deset 8mm filmových rolí, které zachycovaly jejich cestu na Aljašku a v Britské Kolumbii. Andreas Neufert, Ten Rolls of 8mm film documenting Wolfgang Paalen's journey through British Columbia in Summer 1939, In: Dawn Ades (Pozn. 287), s. 230.



44. Surrealistická mapa světa, 1929

přírodní totemy („ready-mades“). Přesně jako některé z mých obrazů.“²⁸⁹ Aljaška hrála důležitou roli na surrealistické mapě světa z roku 1929 kvůli původním kmenům Inuitů a Tlingitů a jejich objektům, které surrealisté znali z Velké Británie a Německa.²⁹⁰ A dlouho tedy byla vysněnou destinací řady surrealistů. Seligmann se k těmto cestám vrátil o několik let později ve svém obraze *Aljaška* (1944), zobrazujícím opuštěnou krajinu s kmenem stromu nebo totemem v popředí a ledovcem v pozadí. Mezi nimi je tmavé jezero odrážející rokajové tvary ledovce. Způsob, jakým je tato krajina osvětlena zeleným a žlutým světlem, ukazuje na možný zdroj inspirace, Paalenův zápisník z jeho cesty na Aljašku. O pohledu z letadla na Juneau, hlavní město Aljašky, napsal: „Malý osamělý ledovec pluje na hladkém moři z tmavé oceli a zdá se, že je zevnitř osvětlen zeleným plamenem.“²⁹¹



45. Kurt Seligmann, *Aljaška*, 1944



46. z článku A. Bretona, *Souvenir du Mexique*, *Minotaure*, 1939

Paalen byl již oslavován jako dobyvatel nových světů zkoumajících prvotní a univerzální zkušenosti prostřednictvím svého umění, když se na podzim roku 1939 usadil v Mexiku.²⁹² Cítil zde hluboké spojení se svou novou vlastí, která ho fascinovala, především její aktivní, horká, sopečná krajina hrála roli v jeho rozvíjejícím se zájmu o původní tradice Ameriky. Paalen zůstal v Mexiku během války a zároveň udržoval úzký kontakt s mnoha umělci a galeriemi v New Yorku. Paalen a Seligmann předcházeli Andrého Bretona, který navštívil Britskou Kolumbii později během války. Na konci třicátých let však odcestoval do Mexika spolu se svou ženou, surrealistickou umělkyní Jacqueline Lamba a

²⁸⁹ Idem, s. 230.

²⁹⁰ Mapa byla otištěna v belgickém časopise *Variétés* (1929) a přikládala důležitost regionům, které byly pro surrealisty atraktivní. Předměty z Aljašky byly ve Francii velmi vzácné, ale surrealisté je mohli vidět v etnografických muzeích v Británii a Německu, některé z těchto předmětů získali také ze starožitnictví v Londýně a Berlíně. Marie Mauzé (Pozn. 279), s. 2.

²⁹¹ Andreas Neufert, Ten Rolls of 8mm film documentning Wolfgang Paalen's journey through British Columbia in Summer 1939, In: Dawn Ades (Pozn. 287), s. 230. Neufert neuvádí text jako možný zdroj inspirace pro obrázek, ale jeho článek o Paalenovi předchází článek o Seligmannovi s reprodukcí obrazu. Není jasné, zda Seligmann četl Paalenovy zápisníky.

²⁹² Herbert Reed o Paalenově výstavě (Londýn, únor 1939) v *Minotaure* napsal: „Obrazy Wolfganga Paalena jsou primordiální: smysly prorážejí oponu, která odděluje nově zrozenou vizi od reality. Prostor kolem je arktický a nekonečný a prolomené membrány plují v pableskujících ruinách ledovým vzduchem. Každý velký umělec vynalézá nový svět: ale tyto nové světy odhalují nedotčené zkušenosti lidské rasy.“ *Minotaure* no. 12-13, 1939, s. 90.

jejich dcerou Aube. Bydleli s Diegem Riverou, Fridou Kahlo a Leonem Trockým. Ve stejném čísle *Minotaure*, které přineslo Seligmannovu zprávu z Britské Kolumbie, ukázal Bretonův článek „Souvenir du Mexique“ tuto vzdálenou zemi skrze fotografie, volně plynoucí text a reprodukce Riverových obrazů. Breton hovořil o „rudé zemi, panenské zemi, zcela prosycené hojnou krví, zemi, kde život člověka nemá cenu...“²⁹³ Mexiko viděl jako zemi kontrastů, nebezpečnou a plnou touhy, skutečně surrealistické místo. Během svého pobytu v Mexiku Breton a Trockij spolupracovali na prohlášení o revolučním umění, které se koncem 30. let stalo velmi vlivným mezi levicovými americkými kritiky a přispělo ke změně směru kritiky levicového umění ve Spojených státech k větší svobodě výrazu a k modernismu.²⁹⁴ Prohlásili zde, že: „nejvyšším úkolem umění v naší době je vědomě a aktivně se podílet na přípravě revoluce, ale umělec to musí cítit zevnitř.“²⁹⁵ Volali po umělecké svobodě a pokroku v umění, který považovali za důležitější než okázalou podporu proletariátu. Manifest revolučního umění vyšel v *Partisan Review* na podzim roku 1938. Bretonovy vlastní myšlenky ho předcházely, protože do New Yorku dorazil až v roce 1941.



47. Breton, Rivera a Trockij, 1939

Metamorfózy a mýty předválečného surrealismu

Cesty Seligmanna a Bretona byly komunikovány prostřednictvím *Minotaure* vydaného v květnu 1939. Paalenova cesta zde sice dokumentována nebyla, ale jeho etnografické zájmy se projeví na výstavách surrealistů na konci třicátých let.²⁹⁶ V roce 1937 také zahájil cyklus obrazů s názvem *Paysages*



48. Kurt Seligmann, *Ultrameuble*, 1937-8

Totémiques a jeho práce s oceánskými a kykladskými inspiracemi byla široce uznávána a ceněna.

Kromě etnografie začaly dominovat v Surrealismu konce třicátých let také jiné zájmy. V „Nejnovějších tendencích surrealistické malby“ Breton vyjmenovává jako ty ústřední myšlenku čtvrté dimenze (zmiňuje pouze Victora Braunera, i když zájem sdíleli i ostatní), oživení automatismu (v nových technikách, jako jsou Paalenovy *foumages*) a téma jasnovidství. Hlavní zdroj nového směru v umění viděl spíše v tvorbě Tanguye než Dalího, kterého ze skupiny na konci třicátých let vyloučil.

²⁹³ André Breton, *Souvenir du Mexique*, *Minotaure* 12-13 (1939), s. 31.

²⁹⁴ Podle Marticy Sawin měla vliv v okruhu časopisu *Partisan Review* a pomohla reformovat levicovou kritiku, aby se přeorientovala na moderní umění. „V podstatě osvobodili politicky radikální umělce z otroctví sociálního realismu tím, že vyzdvihovali neomezený tvůrčí proces jako revoluční. Zbavili také levicové kritiky umění, jako byli Clement Greenberg a Harold Rosenberg, povinnosti vyzdvihoval sociální realismus a místo toho učinila z tvůrčí svobody standard, podle kterého mělo být umění posuzováno.“ Martica Sawin (Pozn. 158), s. 23.

²⁹⁵ „Toward a free revolutionary art“ byl text Bretona a Trockého, ale se jmény Bretona a Rivery, vyšel v *Partisan Review* 6, no. 1, podzim 1938, také přetištěno v *Minotaure* a *The London Bulletin*.

²⁹⁶ Na výstavě „Exposition surréaliste d'objets“ konané v květnu 1936 v Paříži vystavoval Paalen své obrazy a artefakty ze své sbírky po boku Picassa, Giacomettiho, Man Raye a surrealistů. Amy H. Winter (Pozn. 285), s. 51.

Breton zmiňuje také „Ultrameuble“, antropomorfizovaný nábytek Kurta Seligmanna, jehož umělecká díla považoval za poetická a mytologická a přirovnával je k labuti a Ledě, dvěma tělům násilně přitisknutým k sobě. Seligmannův nábytek kombinuje lidské prvky s neživým předmětem a výsledek je groteskní a znepokojivý zároveň. Ačkoli toto dílo nezapadá do žádné ze zmiňovaných tendencí a má blíže k Dalímu než Tanguyovi, svým charakterem děsivé hybridnosti muselo být pro Bretona silně přitažlivé. Mnohé z těchto tendencí se měly projevit v surrealismu v exilu.



49. Obálka časopisu Minotaure 12-13, 1939

Zdá se však, že v roce 1939 se André Breton a jemu blízcí surrealisté zaměřili především na témata romantismu a mytologie. V posledním čísle *Minotaure* byl tento zájem přítomný v několika článcích.²⁹⁷



50. André Masson, Metamorphose, 1939

Ve své jednostránkové chvále na Andrého Massona se Breton zaměřuje na téma metamorfóz, které je přítomno ve všech reprodukováných dílech Massona. Obrázek na titulní stránce tohoto čísla časopisu představuje labyrint připomínající hrad, který přerostl v hlavu Minotaura, monstrem je zachyceno v procesu, kdy se stává svým vlastním vězením. Samotný článek ilustrovaly dva Massonovy obrazy z roku 1938. Na prvním z nich bylo vyobrazeno antropomorfizované křeslo s názvem *Le Fauteuil Louis XVI*, druhý zobrazoval milence, v nichž se lidské prvky snoubily s přírodními a neživými (*Métamorphose des Amants*). Masson také vytvořil v roce 1939 obraz s názvem *Metamorphose*, ve kterém se člověk, rostlina a zvíře spojují v objetí dvou postav, muže a ženy jako partnerů s těly otevřenými vesmíru.²⁹⁸

Massonovy metamorfózy byly inspirovány knihou Carla Gustava Junga *Metamorfózy a symboly libida*, kterou četl již koncem dvacátých let a možná se inspiroval Jungovým zkoumáním tohoto tématu v souvislosti s mýtem.²⁹⁹ Massonovo studium Paracelsa, který jemu a dalším surrealistům odhalil téma alchymických přeměn, přidalo další vrstvu jeho zájmu o proměny hmoty a skryté výměny mezi různými prvky. Jak jungiánská psychoanalýza, tak alchymistické zdroje měly hrát důležitou roli v surrealismu během války. Breton ocenil Massonovu práci s metamorfózami a jeho schopnost zachytit okamžik, kdy

²⁹⁷ Byl zde článek o Casparu Davidu Friedrichovi „Peintre de l'angoisse romantique“ od Madeleine Landsberg, „Passage de Géricault“ od Pierra Courthiona, „Ruines: ruine des ruines“ Benjamina Péreta a dva články o Lautréamontovi, který stále zůstal jedním z ústředních inspirátorů surrealismu. Jsou zde naznačeny silné kořeny surrealismu v myšlení konce 18. a 19. století. A téma romantismu je přítomno i v Bretonových článcích.

²⁹⁸ Masson o svém cyklu *Métamorphoses* řekl: „Obrazy, které jsou téměř vždy labyrintové, představují vykuchaná těla odhalující trávicí orgány. Tato viscerální posedlost byla někdy zahalena symbolickým zobrazením rozervěného ovoce, když šlo o ženské postavy. Citováno v: Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (Pozn. 173) s. 116.

²⁹⁹ Jung prohlásil, že žít bez mýtu znamená uzavřít se do šílenství subjektivity, připravit se o podzemní „odděnek“, který je původem všeho. Parafrázováno v: Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (Pozn. 173), s. 115.

„bytost získává vědomí“. Tvrdil, že Masson je nejlepším průvodcem, který má vést k „báječné zemi“ a dosáhnout „formujícího se mýtu této epochy“.³⁰⁰ Brzy bylo jasné, že nové mýty se měly vynořit v kontaktu s Novým světem. A i když Masson započal mnoho důležitých témat, která byla klíčová pro jeho vývoj, nebyli on ani Breton prvními surrealisty, kteří zahájili proces jeho formování za oceánem.

První vlna v New Yorku

Byla to většinou nová surrealistická generace, která odstartovala vlnu emigrace z Evropy do Spojených států. Roberto Matta Echaurren, Kurt Seligmann, Yves Tanguy a Salvador Dalí se plavili do USA během roku 1939, Gordon Onslow-Ford a Stanley William Hayter v roce 1940.³⁰¹ Kurt Seligmann odjel do New Yorku dva týdny po začátku války v září 1939, protože měl výstavu v galerii Karla Nierendorfa (transplantované z Berlína). Jeho obrazy byly kritiky brány velmi vážně, protože vyjadřovaly hrůzy války (i když byly namalovány před jejím začátkem a odrážely tak spíše Seligmannovo očekávání války, než její zkušenost)³⁰² a zkoumaly „témata, která pronásledují vědomou mysl každého, kdo žije v této době“.³⁰³ Jeden z vystavených obrazů, *Rendezvous of the Elements* (1940), byl inspirován Seligmannovým dětským snem, obraz *Spectres* (1939) přímo odrážel současnou situaci.



51. Kurt Seligmann, *Rendezvous of the Elements*, 1940

Brzy po výstavě, v listopadu, kontaktoval Seligmanna Wolfgang Paalen, který se nyní usadil v Mexiku a připravoval zde surrealistickou výstavu. Paalen propojil Seligmanna s Tanguyem, který právě přijel do New Yorku.³⁰⁴ Seligmann mluvil anglicky, což mu pomohlo zajistit učitelské místo. Brzy se také spřátelil s historikem umění Meyerem Shapiroem, kterého potkal náhodou v Muzeu moderního umění během jednoho z prvních dnů po svém příjezdu do New Yorku. Shapiro ho spojil s jedním ze svých doktorandů z dějin umění, který se také zajímal o malbu, Robertem Motherwellem. Mladý Američan se začal u Seligmanna učit na jaře 1940 a vytvořil díla, která jasně odrážejí inspiraci v umění jeho učitele.

³⁰⁰ André Breton, *Prestige d'André Masson*, *Minotaure*, 15. května 1939, s. 13.

³⁰¹ Tanguy odešel do USA brzy, protože byl ve vztahu s americkou básnířkou a umělkyní Kay Sage, kterou si vzal v USA. Sage pomohla některým surrealistům získat víza. Hayter nebyl členem surrealistické skupiny, ale byl s nimi v kontaktu v Paříži a poté i v New Yorku, kde jeho Atelier 17 sehrál důležitou roli jako místo setkávání a pro tvorbu, jak pro imigranty, tak pro americké umělce.

³⁰² Seligmann psal o svém pevném přesvědčení, že nová válka přijde již v roce 1932 a jeho umělecká díla v galerii K. Nierendorfa tyto obavy jistě odrážela. Timothy Baum et al. (Pozn. 283), s. 53.

³⁰³ J. L., *Spectres of 1939*, *Art News* 38 (7. října 1939), str. 9, citováno: Martica Sawin (Pozn. 158), s. 67.

³⁰⁴ Martica Sawin, *Seligmann in America*, In: Timothy Baum et al. (Pozn. 283), s. 55.

Šlo o jedno z prvních spojení mezi novou americkou uměleckou generací a surrealistickými emigranty.³⁰⁵

52. Roberto Matta, *Psychological Morphology*, 1938



Roberto Matta Echaurren se po studiích v Chile a několika letech v Paříži přestěhoval do USA v listopadu 1939 se svou ženou Anne.³⁰⁶ Velmi rychle se adaptoval na nové prostředí, také díky své znalosti angličtiny. Do USA přišel s originálním konceptem vnitřní krajiny, který nazval „psychologická morfologie“. Americká krajina se mu velmi rychle stala zdrojem inspirace a pomohla mu transformovat jeho umění, jak později popsal: „Když jsem přijel do Spojených států, začal jsem mluvit o zemi.

Ve svých obrazech jsem se snažil ukázat nikoli krajinu, která je „scenérií“ – scénou Země – ale Zemi jako něco úžasného, hořícího, měnícího se, transformujícího se, rostoucího.“³⁰⁷ Galerista Julien Lévy nabídl Mattovi jeho první výstavu v New Yorku v roce 1940 po boku Pavla Tchelitcheva a Walta Disneyho. Nicolas Calas napsal úvodní text o deliriózním efektu Mattových obrazů: „Na planetě, která je každým dnem stále nesnesitelnější, se musí světlo, aby bylo brilantní, stát chladným. Oheň se valí z tekuté temnoty! Zavřete oči a podívejte se na své sny, pak na obrazy Matty, očima svého srdce, jak jsou proměněné, plné touhy!“³⁰⁸

Calas otevřel svůj text citací ze Shelleyho *Prometheus Bound*. Toto propojení výtvarného umění a poezie a hrdinské nebo dokonce mýtické zobrazení umělce byly specifické pro surrealismus, hnutí, které se silně opíralo o propojenost mezi texty a výtvarným uměním. Takovouto podporu teoretiků a básníků jistě vnímali mladí američtí umělci, kteří se snažili najít cestu do významných galerií a časopisů, jako velmi přitažlivou a snad i něco, co na americké scéně doposud chybělo.³⁰⁹

³⁰⁵ Např. lept *Postava s mandolínou* z roku 1940 s karnevalovou postavou a loďkou v pozadí. (Ibidem, s. 56)

³⁰⁶ Matta vystudoval architekturu na Universidad Católica v rodném Chile a v roce 1935 se přestěhoval do Paříže. V rámci své práce pro Le Corbusiera cestoval po Evropě a v roce 1936 se spřátelil s Gordonem Onslow-Fordem, který byl již zapálený pro surrealismus, Matta objevil tzv. práce Marcela Duchampa ve stejném roce. To vedlo k jeho rozhodnutí zaměřit se spíše na malbu než na architekturu. V roce 1937 pracoval na stavbě španělského pavilonu v Paříži. Byl to Dalí, kdo ho povzbudil, aby ukázal své kresby Bretonovi, což vedlo k jeho účasti na surrealistických výstavách. Některé jeho zájmy souvisely se surrealismem (psychologie, automatismus, nové techniky), jiné byly zcela specifické (zajímal se o vědu, zákony vizuálního vnímání...).

³⁰⁷ Nancy Miller, Rozhovor s Mattou, citováno: Elizabeth A.T. Smith et al., *Matta in America. paintings and drawings of the 1940s*, Chicago 2001, s. 12.

³⁰⁸ Nicolas Calas, Matta, výstavní katalog, Julian Levy Gallery, citováno v Elizabeth A.T. Smith et al. (Pozn. 307), s. 15.

³⁰⁹ Dore Ashton tvrdila, že v USA došlo k „totální izolaci různých umění“ a poezie a vizuální umění se nepotkávaly. To bylo vnímáno jako velký problém a časopis *View* se chystal situaci napravit. V prvním čísle byly texty amerického básníka Wallace Stevense, který se zajímal o tehdejší malbu. "Vnímá umění malířů jako rovnocenné s jeho vlastním a – což je důležitější – jako pramenící ze stejných imaginativních zdrojů." I když může být toto tvrzení přehnané, úzký kontakt mezi básníky a umělci byl jedním z důležitých aspektů surrealismu a podpora surrealistických básníků a kritiků pro výtvarné umělce ve skutečnosti neměla ekvivalent na americké umělecké scéně. Dore Ashton, *The New York school. a cultural reckoning*. Berkeley 1992, s. 134.

53. Salvador Dalí, Dream of Venus, 1939



název sliboval náhled toho, čím bude „Svět zítřka“. „Surrealistický“ pavilon s názvem „Dream of Venus“ měl velkolepou fasádu s patnáctimetrovým výřezem Botticelliho Venuše nade dveřmi a s výňatky z dalších renesančních maleb a směsí hybridních tvorů, včetně torza nahé ženy a útvarů podobných korálům. Dalí navrhl velké akvárium, „ve kterém mělo deset hezkých mladých žen plavat nebo se vznášet, hrát na měkké piano nebo se ohřívat u podvodního srdce“.³¹⁰

Pavilon byl realizován pod vedením galeristy Julienu Lévyho, který chtěl zapojit i další surrealistické umělce, ale podle Marticy Sawin jeho „finanční podporovatelé“ trvali na tom, že celý pavilon bude věnován Dalího návrhu. Pavilon nevydržel až do konce veletrhu, převzal ho jeden z podporovatelů, který si jej předělal „podle svého“.³¹¹ Tato situace je plná paradoxů: témata, která Dalí realizoval (mytologické postavy, ženskost spojená s podmořskou nevědomou říší, hybridita a srůstání prvků lidských, zvířecích, organických, anorganických a charakter Gesamt Kunstwerku, propojení performance a architektury...) byla podstatná v surrealismu čtyřicátých let, ale komerční charakter celého projektu, jeho okolnosti a líbivá erotika ho přiblížily spíše reklamě než avantgardě. V této době byl Dalí již exkomunikován ze surrealistické skupiny za svá politická prohlášení, ale ironicky v očích mnoha Američanů stále surrealistické hnutí reprezentoval.



54. Interiér Dalího pavilonu

Dva britští emigranti, kteří měli sehrát klíčovou roli v propojení surrealistů s mladou americkou uměleckou scénou, dorazili do USA v červnu 1940. Gordon Onslow-Ford se měl připojit k britskému námořnímu konvoji, ale nemoc mu v tom zabránila. Odplul do Spojených států jako „kulturní vyslanec“ Velké Británie.³¹² V New Yorku se znovu setkal se svým přítelem Robertem Mattou, který tam právě vystavoval v galerii Julienu Lévyho, a navázal nové známosti s Davidem Harem a dalšími. William

³¹⁰ Martica Sawin (Pozn. 158), s. 76.

³¹¹ Ibidem, s. 78.

³¹² Kay Sage (americká básnířka, partnerka a budoucí manželka Yvese Tanguye) mu pomohla zajistit pozvání od amerického ministerstva práce, a díky tomu získat vízum. Viz: Ibidem, s. 107-109.

Hayter byl během toho léta pozván učit na California School of Fine Arts v San Franciscu a našel podporu na New School for Social Research v New Yorku, což mu pomohlo znovu otevřít jeho Atelier 17 v říjnu 1940. Tato grafická dílna, která se dříve nacházela v Paříži, se později stala důležitým místem setkávání a tvůrčím prostorem jak pro evropské imigranty, tak pro Američany.³¹³

V téže roce navštívil New York z Mexika také Wolfgang Paalen kvůli své výstavě v galerii Julieny Lévyho. Vernisáže se zúčastnili Robert Motherwell, Barnett Newman, Adolph Gottlieb a další mladí američtí umělci, kteří se velmi zajímali o Paalenovy inovativní techniky a vize. Paalen se také setkal s Williamem Baziotesem na kostýmní party v době kolem zahájení této výstavy. Baziotes a další mladí umělci Paalena sledovali a diskutovali o jeho práci během čtyřicátých let, protože vždy dělal „něco revolučního a nového“.³¹⁴ Paalen považoval tuto výstavu za svou „poslední surrealistickou manifestaci“ a poté, co opustil New York, zahájil v Mexiku novou kapitolu své tvorby.

Villa Esper-visa v Marseille

Zatímco Dalí vyvolával rozruch v New Yorku, Paalen už byl jednu nohu ze surrealismu pryč a Seligmann, Matta, Hayter a Onslow-Ford začali navazovat spojení ve svém novém prostředí, ostatní surrealisté byli stále v Evropě. V červnu 1940, kdy byla Paříž obsazena a ve Francii byla dosazena vichistická vláda, bylo zřejmé, že avantgarda nemůže v Paříži zůstat a mnoho umělců a spisovatelů začalo pracovat na získání víz a přesunu na jih na neokupovaná území. Max Ernst byl držen v detenčním táboře na jihu Francie jako cizinec po tom, co se zdálo jako idylický rok s Leonorou Carrington.³¹⁵ Victor Brauner, René Magritte, Remedios Varo a několik dalších napsali Kurtu Seligmannovi dopis s žádostí o finanční pomoc, aby mohli opustit Paříž. André Breton také oslovil Seligmanna, aby mu pomohl zajistit pozvání do USA.³¹⁶ Mezitím se Bretonova rodina a další surrealisté přestěhovali do Marseille, kde museli před odjezdem do USA čekat na víza. Velkou pomocí v tomto procesu byl nouzový záchraný

³¹³ Tématu Ateliéru 17 se podrobně věnoval Charles Darwent. Podle něj byla tato malá grafická dílna a tiskárna místem, kde „Pollock a ostatní“ (myšleno budoucí „newyorská škola“) viděli surrealismus „v akci“. Původně byl založen v Paříži v roce 1927 britským umělcem S. W. Hayterem, v roce 1940 se přestěhoval do NYC a po roce 1950 zpět do Paříže. Ateliér byl místem experimentů. Hayter chtěl oživit téměř zapomenutý rycí nástroj, burin, který neumožňoval přesné ovládání, „předcházel ruku spíše, než aby ji následoval“. Již ve Francii navštívilo Ateliér široké spektrum umělců (Picasso, Ernst, Fernand Léger, Ossip Zadkine...). Když se přestěhoval do New Yorku, brzy přilákal nové návštěvníky (chodili sem pracovat André Masson, Jackson Pollock, Louise Bourgeois, Mark Rothko, William de Kooning, William Baziotes, Robert Motherwell...). Více k tomu: Charles Darwent, *Surrealists in New York. Atelier 17 and the birth of abstract expressionism*. New York 2023, citace s. 10-24.

³¹⁴ Rozhovor Amy Winter s Ethel Baziotes, 1990, Amy H. Winter (Pozn. 285), s. 27.

³¹⁵ Max Ernst a Leonora Carrington se v roce 1938 přestěhovali do St. Martin d'Ardèche v jižní Francii a zůstali zde až do května 1940. Ernst byl v letech 1939 a 1940 internován a později transportován z města. Carrington odjela do Španělska se skupinou lidí z Anglie získat vízum pro Ernsta a poté, co byla podle svých slov znásilněna španělskými vojáky, byla uvězněna v psychiatrické léčebně v Santanderu. Ernst a Carrington se náhodou znovu potkali v roce 1941 v Lisabonu, ale to už jejich vztah skončil a odcestovali do USA každý s jiným partnerem, Ernst s Peggy Guggenheim a Carrington s mexickým diplomatem Renato Leducem.

³¹⁶ Breton napsal 10. srpna 1940 Seligmannovi, že by rád uspořádal v New Yorku sérii přednášek na témata, která by K. S. považoval za vhodná, a požádal ho, aby si zajistil pozvání. Seligmann kontaktoval Alfreda Barra a další, aby pomohli Bretonovi, Massonovi a Pierru Mabillovi dostat se do USA. Barr a jeho rodina pomohli propojit umělce s Emergency Rescue Committee (jejímž cílem bylo pomoci vědcům, umělcům... emigrovat do USA). Viz: Martica Sawin (Pozn. 158), s. 114.

výbor (Emergency Rescue Committee) založený v New Yorku na podporu emigrace evropských intelektuálů a umělců během války. Varian Fry odcestoval do Marseille, kde si otevřel kancelář výboru a začal podporovat intelektuály, kteří byli na jeho seznamu.³¹⁷ Fry a jeho kolegové spolu s několika dalšími lidmi si pronajali vilu „Air-Bel“ (později přezdívanou „Villa Esper-visa“) v Marseille a pozvali Bretona, jeho ženu Jacqueline a jejich dceru, aby u nich zůstali. Místo se stalo přechodným domovem pro mnoho surrealistů a jejich společníků a navzdory ponurým okolnostem také skvělým místem pro kolektivní surrealistické projekty.³¹⁸

I když atmosféra byla přátelská a nadějná, situace nebyla vždy příznivá. V prosinci 1940 vichistická vláda prohlásila, že v Marseille mohou zůstat jen ti uprchlíci, kteří prokáží, že odcházejí, a atmosféra zhoustla. Vila byla prohledána a její obyvatelé byli bez vysvětlení nuceni nastoupit na loď v přístavu a „lidé začali mizet“.³¹⁹ Během této doby (v prosinci 1940) dorazil do Marseille Max Ernst po období, kdy byl držen v internačních táborech a připojil se ke skupině. Práce jeho a Carrington s hybridními tvory (ptačími muži a ženami spojenými s koňmi) mohly Wifreda Lama inspirovat k jeho pozdějším experimentům s prolínáním člověka a zvířete, protože měl v tomto období blízko k Ernstovi, i když jeho styl byl jedinečný a odlišný.³²⁰ Tato doba byla nabitá novými nápady a uměleckými výměnami. Důležitá budoucí inspirace pro tvorbu mnoha surrealistů v USA vzešla z jejich společných projektů v Marseille.

55. karty Jeu de Marseille



Začátkem roku 1941 Bretonovy studie v místní knihovně vedly k vytvoření tzv. „Jeu de Marseille“ (také známého jako „surrealistický tarot“).³²¹ Jako nejambicióznější kolektivní projekt té doby může dát nahlédnout do tehdejšího surrealistického myšlení a inspirací. Čtyři barvy hry byly láska (symbolizovaná červeným plamenem), sen (černá hvězda), revoluce (červené kolo) a vědění (černý zámek). Soudy byly génius, mořská panna a kouzelník. Předchůdcům či hrdinům surrealismu byl připisován vždy konkrétní soud a barva, například Alice Lewis Carrolla byla mořskou pannou snů, Paracelsus byl kouzelníkem vědění, Marquis de Sade géníem revoluce, německý básník

Novalis byl kouzelníkem lásky. Spojení romantického básníka s tématy lásky a magie, které byly v té době pro Bretona zásadní, naznačuje jeho hluboký zájem o německý romantismus a konkrétně o

³¹⁷ Alfred Barr a Thomas Mann mu pomohli se seznamem předních intelektuálů v Evropě. Fry byl v Německu ve třicátých letech a viděl antisemitismus na vlastní oči, takže se osobně snažil přesvědčit lidi, kteří se zdráhali odejít. V roce 1940 se Záchraný výbor potýkal spíše s opačným problémem, o pomoc žádalo příliš mnoho lidí.

³¹⁸ Bretona a jeho rodinu doplnili Victor Brauner, Jacques Hérold, Hans Bellmer, Oscar Domínguez, Wifredo Lam a jeho manželka a mnoho dalších. Někteří z nich byli úspěšní, jiní museli zůstat ve Francii nebo najít jiné způsoby, jak uniknout.

³¹⁹ Martica Sawin (Pozn. 158), 127.

³²⁰ Whitney Chadwick, *Surrealist Hybridity and Wilfredo Lam's Deity*, In: Dawn Ades (Pozn. 287), s. 201.

³²¹ Tarot byl oblíbeným tématem mezi surrealisty ve 30. a 40. letech 20. století, obálka *Minotaure* 3-4 z roku 1933 navržená André Derainem také obsahovala čtyři tarotové karty a Tarot také inspiroval název slavné Bretonovy knihy *Arcane 17* napsané v exilu, které je věnována část kapitoly XI.

Novalise.³²² Breton věřil v magický potenciál poezie a ztotožnil (surrealistického) básníka s věštcem, což rezonovalo v umění a sebeidentifikaci Victora Braunera (který zůstal za války ve Francii), Maxe Ernsta a mnoha dalších (jak malířů, tak spisovatelů). Breton nebyl jediný, kdo na romantickou poezii upozornil. André Masson, který navrhl kartu Novalise, také dobře znal jeho poezii a během té doby četl Goetha.³²³ Vytvářel portréty německých spisovatelů, které básníka zobrazují jako „le Voyant“, vizionáře spojeného s kosmem svým vnitřním zrakem. Tento zájem přinášel do jeho tvorby třicátých let také nové pojetí přírody vnímané mytologicky a inspirované německou Naturphilosophie.³²⁴



56. André Masson, Tarotová karta Novalise, 1941

V Marseille Breton napsal *Fata Morgana*, důležitou hermetickou báseň o síle lásky, kterou ilustroval Wifredo Lam. Téma lásky bylo základem Bretonovy práce a doprovázelo jeho myšlení o mýtech. A některé motivy v této knize podle Victorie Clouston předznamenávaly témata „Grands Transparents“ (Velkých průhledných) a Meluzíny, která jsou Bretonovými nejvýraznějšími mytologickými motivy za války.³²⁵

Cesta skrze Martinik

Bretonova rodina opustila Marseille společně s Victorem Sergem, Wifredem Lamem a jeho partnerkou Helen 25. března 1941 a odplula na Martinik. Shodou okolností byl na palubě také mladý antropolog Claude Lévi-Straus, který o této cestě později psal ve své knize *Smutné tropy*. S Bretonem na sebe vzájemně zapůsobili a během války zůstali v kontaktu. Lévi-Strauss uznával důležitost surrealismu pro své vlastní antropologické metody a také působil jako průvodce Massonovi a dalším při jejich prvních setkáních s předkolumbovskými a mezoamerickými kulturami.³²⁶ Masson dostal americká víza 8. února 1941, ale proces trval dlouho, a tak se jemu a jeho rodině podařilo odjet týden po Bretonovi a také odpluli na Martinik, kde se obě skupiny v dubnu 1941 znovu spojily.³²⁷

³²² Jak tvrdí Tessel M. Bauduin: „Fascinace Novalisem a přehodnocení německého romantismu obecně ve druhé polovině 30. let 20. století připravily cestu pro surrealistické ztotožnění poezie (a umění) s magií a magie s láskou během druhé světové války.“ Viz Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the occult. Occultism and Western esotericism in the work and movement of André Breton*. Amsterdam 2014, s. 140.

³²³ Stéphane Guégan, *André Masson de Marseille à l'exil américain*, Montreuil 2015, s. 15.

³²⁴ Více k tomuto tématu: Kristoffer Noheden, *Modern Minotaurs. Surrealism, Myths, and Magic in the 1930s*, In: Gražina Subelytė – Daniel Zamani (Pozn. 149), s. 41.

³²⁵ Samotný název interpretovala Clouston jako odkaz na Morgane le Faye, postavu keltské mytologie a na přírodní jev a optickou iluzi fata morgany, která někdy způsobila, že lidé věřili v nadpřirozený jev podobný Bretonovým Velkým průhledným, o kterých bude řeč v kapitole IX. Více o tom: Victoria Clouston, *André Breton in exile. The poetics of „occultation“, 1941-1947*. Routledge, New York 2018. s. 44.

³²⁶ Charles Darwent (Pozn. 313), s. 8. Později během prvních let války Breton a Lévi-Strauss spolupracovali pro Hlas Ameriky a denně se setkávali. Více k tom: Victoria Clouston (Pozn. 325), s. 81.

³²⁷ Martica Sawin (Pozn. 158), s. 132-36 a Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (Pozn. 173), s. 145.

Během svého krátkého pobytu na ostrově se Lam, Breton a Masson setkali s Aimé Césairem. Tento osmadvacetiletý martinický básník byl již autorem knihy *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) inspirované studiem v Paříži, kterou Breton označil za „největší lyrický pomník naší doby“.³²⁸ Césaire byl důležitým myslitelem v hnutí Négritude a spolu se svou ženou vydával časopis *Tropiques*.³²⁹ Nebyl to však jen tento básník, kdo učinil jejich pobyt nezapomenutelným, byla to také exotická příroda Martiniku.

Masson a Breton napsali společný kvazi-automatický text *Kreolský dialog* (*Le Dialog Créole*) o „rostlinném deliriu“, které zažili na ostrově.³³⁰ Masson napsal expresivní báseň *Antille*, která sleduje podobné téma. Země je v ní spojena s tělem, ženským i mužským, které jsou kontrastovány a následně smířeny.³³¹ Vytvořil také několik kreseb, ve kterých se florální prvky rozprostírají po celém pozadí ve svislých pruzích a vyplňují tak



58. André Masson, *Antille*, 1943

celý prostor ve vertikálních pásech nebo



57. André Masson, *Krajina Martiniku*, 1941

zobrazuje krajinu, která je antropomorfizována a přeměňuje se v ležící těla.

Tyto podněty vlhkého klimatu a bohaté vegetace později přetavil do několika obrazů. Jeden z nich byl dokončen dva roky po jejich cestě, organický, explozivní obraz stejného jména jako jeho báseň *Antille* (1943). Jeho styl je velmi odlišný od děl, která následovala bezprostředně po cestě, jde o abstraktní zobrazení kosmických sil přítomných v přírodě. Tento krátký výlet měl dlouhodobý dopad na všechny návštěvníky. Odrazil se také v tvorbě Wifreda Lama po jeho návratu na Kubu, kde začal vytvářet obrazy hybridní formy božstva.³³²

Některé texty, na kterých Breton a Masson spolupracovali, a Massonovy kresby byly publikovány mnohem později v knize *Martinique, charmeuse de serpents*.³³³ Kniha začíná Massonovým textem *Antille* a pokračuje *Kreolským dialogem* a dalšími texty obecně vyjadřujícími obdiv k místní přírodě, k latentním silám sopky a nádherným stromům, které přirovnávají ke katedrálám. Zahrnuta byla také Bretonova chvála na Aimé Césaire *A Great Black Poet* napsaná v roce 1943.³³⁴ Breton Césaire obdivoval pro přímost a jasný jazyk, ale také pro „magické schopnosti“, zdůrazňoval jeho černou pleť, která mu v

³²⁸ André Breton, *A Great Black Poet*, In: André Breton, *Martinique. Snake Charmer*. Austin 2008, s. 90.

³²⁹ Césaire a jeho žena Suzanne Roussi začali vydávat časopis *Tropiques* (1941-1945), který se zabýval problémy rasismu a kolonialismu a podporoval spisovatele z Afriky a Karibiku. Breton tento časopis zmínil ve svém textu o Césaireovi z roku 1943 jako místo svého prvního setkání s básníkem. Ibidem, s. 86.

³³⁰ Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (Pozn. 173), s. 145.

³³¹ Masson píše o „vaginálním stínu“ a „spermatické lávě“. André Breton, *Martinique* (Pozn. 328), s. 41.

³³² Více o tom: Whitney Chadwick, *Surrealist Hybridity and Wilfredo Lam's Deity*, In: Dawn Ades (Pozn. 287), s. 201.

³³³ Knihu dokončili ve Spojených státech, ale vydali ji až v roce 1947, její název byl převzat z obrazu Henriho Rousseaua. Martica Sawin (Pozn. 158), s. 137.

³³⁴ Tento text vyšel nejprve v recenzi *Hemisphere* (č. 2, New York) a později jako předmluva Césaireovy básně *Cahier du retour au pays natal*, nakonec byl zařazen do *Martinik, charmeuse de serpents* spolu s dalšími texty Bretona a Massona. Viz: Rosemond, Franklin (ed.), *André Breton, What is Surrealism, Selected Writings*. New York 1978, s. 230.

Bretonových očích dodávala vyšší důstojnost.³³⁵ Takový pohled na umělce a umělkyně jiné než bílé pleti se v Bretonových kritikách objevuje i během jeho pobytu v USA, např. v případě Wifredo Lama. Césaire byl pro něj bojovníkem za osvobození, bojovníkem proti kolonialismu a neduhům západní civilizace, které se surrealismus pokoušel odhalovat. 16. května mohly všechny tři rodiny znovu vyrazit na cestu. Masson a Breton a jejich rodiny vyrazili do New Yorku a Lam s jeho ženou na Kubu.³³⁶

Prostor pro novou mytologii

Do New Yorku dorazili 29. května 1941 a nebyli vřele přijati americkými úředníky, kteří byli pohoršeni některými Massonovými kresbami. Na jedné z nich malá postava vstupovala do jeskyně, která byla také vagínou rozkročeného ženského těla. „Následovala debata, kdy se Masson snažil francouzsky vysvětlit mytologický obsah kresby. Nakonec byla složka s kresbami zabavena. ‘Nemáte žádnou mytologii’, řekl celníkům.”³³⁷ Brutální a erotické prvky

59. André Masson, Krajina, před 1941



jeho obrazů nebyly míněny jako pouhé zobrazení násilí a sexu, ale měly mýtický rozměr. Vyjadřovaly orgiastickou dionýskou povahu mýtů nebo brutalitu přítomnou ve výměnách mezi přírodou a člověkem. To, že je američtí představitelé považovali za obscénní, v Massonových očích zřejmě jen prokázalo, že pro jeho způsob myšlení nemají pochopení. Tento nářek „nemáte žádnou mytologii“ nebyl výhradně jen Massonův. Anaïs Nin si po cestě do Spojených států do svých deníků z roku 1940 zapsala: „Ptám se sama sebe, kde jsem teď? Na místě, které popírá mýty a vidí svět v plochých obyčejných barvách... bez povznesení, extáze nebo jakýchkoli osvícených vizionářských prvků.“³³⁸

Navzdory mnoha nepříjemnostem a nutnosti přizpůsobit se, které někteří z přistěhovalců zažili ve svém novém prostředí, je třeba říci, že surrealismu se v USA dařilo. Okamžitě jej přijalo mnoho galerií a přes některé kontroverze mělo hnutí ve své nové domovině mnoho zastánců.³³⁹ Výstavy surrealismu byly recenzovány ve velkých novinách a časopisech; nově založený časopis *View* vydal v říjnu 1941 speciální surrealistické vydání; progresivní škola New School for Social Research v New Yorku, která dříve hostila mnoho německých uprchlíků, pomáhala propagovat surrealismus prostřednictvím výstav a přednášek...³⁴⁰ Podmínky byly příznivé pro nové začátky a spolupráci. A i když někteří ze surrealistů

³³⁵ André Breton: A Great Black Poet, In: André Breton, Martinique (Pozn. 328), s. 87.

³³⁶ Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (Pozn. 173), s. 145.

³³⁷ Martica Sawin (Pozn. 158), s. 140. Není jasné, jaký konkrétní mýtus měl Masson na mysli, i když jeskyně jsou součástí řady starověkých mýtů. Je pravděpodobnější, že samotné metamorfózy (mezi ženou a krajinou) byly interpretovány jako mytologické. Breton zdůraznil tuto kvalitu v dříve zmíněném článku o Massonovi v *Minotaure* 1939 a spojil ji s mýtem. 9

³³⁸ Gunther Stuhlmann (ed.) *The Diary of Anaïs Nin*, Vol. 3, 1940, Harcourt, Brace & World, New York 1971, s. 77.

³³⁹ Surrealismus byl podle Dorothy Tanning v New Yorku vítán na počátku čtyřicátých let: „Pro některé to byla stimulace, vzrušení. Pro ostatní prostě úžasné. Pro další absurdní a kontroverzní.“ Dorothy Tanning, 1986, citována v: Isabelle Dervaux, *Surrealism USA*, New York 2004, s. 46.

³⁴⁰ Vydání *Decision* z listopadu a prosince obsahovalo články Sidney Janise „School of Paris Comes to U.S.“ zaměřené na Ernsta, Mattu, Mondriana a Légera, v prosinci 1941 se ve *Fortune* objevil článek s názvem „The Flight of Culture“ a byly zde recenze výstav a články věnované některým surrealistům...

nemluvili anglicky (např. André Breton, který se odmítl naučit nový jazyk), dokázali najít podporu, sdělit své myšlenky a představit své umění americké veřejnosti.

První americký časopis, který byl úzce spjat se surrealismem, ale také kritický a distancovaný od hnutí, byl *View*. Založil jej Charles Henri Ford, který jeho zaměření konzultoval s Kurtem Seligmannem. Jeho první číslo (září 1940) bylo zahájeno článkem Wallace Stevense, amerického básníka zajímajícího se o současnou malbu. Zde uvádí: „Základní chybou surrealismu je to, že vynalézá, aniž by objevoval. [...] Pozorování nevědomí, pokud jej lze pozorovat, by mělo odhalit věci, kterých jsme si předtím byli nevědomí, nikoli známé věci, kterých jsme si byli vědomi, plus představivost.“³⁴¹ Wallace vyčítal surrealismu nezáměr o realitu. Surrealismus, jak ho viděl, se více zabýval představivostí než pravdivým a upřímným vztahem k realitě. Byl jedním z mnoha kritiků hnutí v USA, kteří se postavili proti určitým aspektům surrealismu a přispěli k jeho evoluci v novém prostředí.

Breton po svém příjezdu do USA poskytl rozhovor pro časopis *View*. Když se ho Ford zeptal na současnou orientaci surrealismu, hovořil o současných krizích západní civilizace: „je to racionalismus, uzavřený racionalismus, který zabíjí svět, fyzické násilí je nevědomě akceptováno, ospravedlněno jako problém duševní pasivity...“ A dodává, že mnozí se ptají, „jestli spása člověka nevyžaduje jeho ‚dezintelektualizaci‘ pro přehodnocení jeho prvotních instinktů. [...] Víra, ideály, čest vyžadují, aby byly znovu založeny na nových základech...“³⁴² Breton věřil, že to je ideální čas pro surrealismus.

³⁴¹ Wallace Stevens, *Materia Poetica*, In: Charles Henri Ford (ed.) *View. Parade of the avant-garde. An anthology of View magazine (1940-1947)*, New York 1991, s. 7.

³⁴² Rozhovor Charlese Henri-Forda s André Bretonem (Interview with „View“ Magazine, *View*, No. 7-8, Surrealist Number, October-November 1941), In: Rosemond, Franklin (Pozn. 334), s. 205.

VIII. Měly Spojené státy mytologii?

I za cenu přílišného zobecnění je možné říct, že surrealisty přitahovala americká příroda a umění jejích původních obyvatel, ale kulturu Spojených států považovali většinou za pragmatickou, a dokonce nepřátelskou vůči poetické a mýtické obraznosti, kterou s sebou přinášeli.³⁴³ Tato představa se vyvíjela a měnila během jejich pobytu v USA. André Masson hned po příjezdu do New Yorku tvrdil, že Američané nemají žádnou mytologii a až po válce v rozhovoru z roku 1946 uvedl, že „americká mytologie je bohatá a čeká na využití“, nacházel ji především v americké přírodě prorůstající i velkými městy Spojených států.³⁴⁴ Obecně se zpočátku Spojené státy jevily nově příchozím jako vůči mýtu nehostinná země a zdejší kultura jako vzdálená evropské avantgardě. V tom se sice nemýlili, avšak umění USA třicátých let bylo rozmanité a mýtus hrál i zde důležitou roli v přemýšlení o budoucnosti, ačkoli byl vnímán jiným způsobem.

Jedním z hlavních uměleckých proudů byla „americká scénická malba“, která měla reprezentovat realitu amerického života jak ve městech (Edward Hopper), tak v odlehlejších částech USA (Thomas Hart Benton), tzv. „regionalismus“. Někteří z těchto umělců využívali prvky modernismu, ale základem jejich tvorby bylo srozumitelné zobrazení reality a běžným rysem bylo vědomé odmítání moderního evropského umění.³⁴⁵ Druhá část americké kulturní scény sdílela levicovou orientaci a kritický postoj k nacionalismu jak v Evropě, tak v USA. Mnoho z těchto umělců oceňovalo evropskou modernu. Stuart Davis, zakladatel a předseda Artists' Union,³⁴⁶ byl jedním z obránců abstrakce a kubismu, byl proti myšlence, že umění má sloužit národní reprezentaci a propagaci. Tvrdil však také, že všechny jeho obrazy „mají svůj původní zdroj v tom, jak na něj působí současné americké prostředí“. Davis viděl vývoj evropského umění jako ukončený a očekával, že umění budoucnosti budou utvářet američtí umělci.³⁴⁷

³⁴³ Roberto Matta se později zamýšlel nad tím, co v Americe obdivoval a co chtěl, aby američtí umělci více tematizovali: „Pro mě byla Amerika Indiáni, Mexiko, Peru – s tím jste se museli popasovat, ale společně s Einsteinem. Řekl bych tedy, že museli zahrnout novou matematiku, novou geometrii A indiány.“ Roberto Matta Echaurren: Rozhovor týkající se Gorkého, 29. května 1997, citováno: Matthew Spender (ed.) Arshile Gorky. The plow and the song. A life in letters and documents. Hauser & Wirth Publishers. New York 2018, s. 258.

³⁴⁴ Masson mluvil konkrétně o americké přírodě a její přítomnosti i ve městech a americkou mytologii nacházel právě v myšlence „divoké přírody“. André Masson, Výňatek z rozhovoru, The Museum of Modern Art Bulletin, sv. XIII, č. 4-5, 1946, přetištěno v: Matthew Spender (Pozn. 343), 295.

³⁴⁵ Edward Hopper, jeden z nejviditelnějších amerických umělců, odmítal přílišnou závislost na evropských vzorech i přes svou bezprostřední znalost evropského modernismu. Ve svém článku o Johnu Sloanovi pro „Arts“ v roce 1927 kritizoval napodobování moderních trendů a chválil nastupující umělce, „kteří se již nespokojili s tím, že jsou občany světa umění, ale věří, že nyní nebo v blízké budoucnosti by americké umění mělo být odstaveno od své francouzské matky.“ Edward Hopper: John Sloan and the Philadelphians, Arts, březen 1927, citováno v Michael Leja – John Davis (Pozn. 275), s. 314. Od modernismu se distancoval i Thomas Hart Benton, který také léta strávil v Evropě. V roce 1934 přinesl vlivný časopis „Time“ článek o regionalismu s Bentonovou fotografií na obálce s názvem „U.S. Scene“. Anonymní autor v článku vykreslil obraz hrdého amerického umění, které přímo reprezentuje realitu ve srovnání s evropským uměním charakterizovaným jako „crazy parade“ i „introspective abstraction“. „U.S. Scene“ Time, 24. prosince 1934, citováno v: Michael Leja – John Davis (Pozn. 275), s. 330.

³⁴⁶ Organizace založená umělci v roce 1933 v New Yorku, většinou na podporu umělců během období ekonomické krize.

³⁴⁷ Stuart Davis, The Cube Root, Art News, February 1-14, 1943, citováno v: Michael Leja – John Davis (Pozn. 275), s. 335-6.

Ani jedna z těchto větví amerického umění nemohla přijmout mýtus v podobě, v jaké jej vnímali a pracovali s ním surrealisté. Jejich podvratná, znepokojivá obraznost byla většině amerických umělců cizí. Ale začínal se zde objevovat základ pro jinou formu mýtu. Aby byl široce přijímán, musel být moderní a americký. A v některých ohledech musel asimilovat i evropské mýty. Pro pochopení tohoto základu je důležité znát specifika vývoje americké kultury na konci třicátých let dvacátého století.

New Deal a vzorce americké kultury

Ve Spojených státech byla kulturní oblast historicky organizována způsobem, který se výrazně lišil od evropské struktury uměleckých výstavních institucí, veletrhů a salonů.³⁴⁸ Před 1. světovou válkou existoval systém putovních výstav a malý počet vládních a filantropických organizací. V průběhu dvacátého století přibýly prezentace umění na světových veletrzích a od roku 1913 se zde konala i první mezinárodní výstava moderního umění Armory show. Zásadní změna však přišla s krachem akciového trhu v roce 1929. Ekonomická krize, která následovala, jen upozornila na některé již existující problémy americké kulturní sféry, které narůstaly během Velké hospodářské krize a motivovaly vládu k reakci. Byly tedy založeny dvě velké výstavní instituce, Museum of Modern Art (MoMA) v New Yorku v roce 1929 a National Gallery of Art ve Washingtonu, DC v roce 1942. Vznikaly také nové výukové a výstavní programy a byla zřízena umělecká centra. Tyto aktivity byly spravovány v rámci komplexního systému vládních projektů pod záštitou programu New Deal.³⁴⁹

V reakci na krizi americká vláda uzákonila několik programů na podporu umění, všechny pod správou Works Progress Administration (WPA).³⁵⁰ Nejdůležitější pro výtvarné umění byl Federal Art Project (FAP) z let 1935 až 1943. Od roku 1933 vznikaly skupiny sdružující umělce na dobrovolné bázi, jako např. Artists' Union, které jednotlivé umělce zastupovaly v jednání s úředníky FAP. V letech 1935 až 1943 byl ředitelem FAP kritik, kurátor a novinář, islandský přistěhovalec Holger Cahill, který „rozvinul masivní program, poskytující zaměstnání umělcům navrhujícím pomníky a nástěnné malby pro veřejné budovy, malířům a sochařům pracujícím v ateliérech a grafikům pracujícím v lokálních dílnách umožnil pracovat na zakázkách pro hromadnou distribuci.“³⁵¹ Cahill čerpal ze své předchozí role ředitele MoMA

³⁴⁸ Kathleen Berrin popisuje přístup americké vlády ke kultuře jako historicky ambivalentní či dokonce lhostejný až do přelomu 19. a 20. století. Federální vláda „považovala rozvoj umění a národního vkusu svých občanů spíše za soukromou nebo filantropickou povinnost než za federální odpovědnost“. Během progresivního období (1890-1920) získalo umění větší význam ve své roli „vzdělávat“ přistěhovalce a seznamovat je s americkou kulturou a se vzestupem hnutí Arts and crafts. Před první světovou válkou představil Theodor Roosevelt myšlenku putovních výstav, které by přivedly umění do regionů a v roce 1909 podpořil vznik Americké federace umění. AFA pokračovala v putovních výstavách na venkově, ale začala i s větší propagací amerického umění v zahraničí. Bylo zde také mnoho filantropických organizací (Ford Foundation, Rockefeller Foundation...) a jednotlivců, kteří podporovali umělce a objednávali umělecká díla. Více k tomu: Kathleen, Berrin, *Exhibiting the foreign on U.S. soil. American art museums and national diplomacy exhibitions before, during, and after World War II*. Rowman & Littlefield Publishers. eBook. 2021, citace s. 3.

³⁴⁹ V roce 1932 se prezidentem stal Franklin Delano Roosevelt a připravil program New Deal, který měl důležité důsledky nejen pro národní hospodářství, ale také pro kulturu.

³⁵⁰ Projekt Public Works of Art od roku 1933 do roku 1934, Sekce malířství a sochařství od roku 1934 do roku 1943, Umělecký projekt Relief Treasury od roku 1935 do roku 1943 a Federální umělecký projekt od roku 1935 do roku 1943.

³⁵¹ Michael Leja – John Davis (Pozn. 275), s. 323

v letech 1932-1933, kde realizoval významnou výstavu „Art of the Common Man in America“ zaměřenou na národní lidové umění. Uměleckou scénu vnímal jako provázaný komplexní systém a domníval se, že stát by měl umění a kulturu výrazně podporovat.³⁵² Ve všech formálních projevech, ať už Cahillových nebo jiných představitelů, byla role umění především sociální, jeho „demokratizace“, dostupnost pro běžné občany a nejrůznější druhy komunit byly důležitější než estetika či originalita.³⁵³ Jádrem těchto programů byla spíše nově zřízená komunitní umělecká centra než elitní galerie a muzea.³⁵⁴ Vládní angažovanost v organizaci kultury byla mimořádná (ve srovnání s jakýmkoli jiným demokratickým státem té doby nebo i s USA v minulosti). Rétorika projevů vyzdvihujících „umění pro lidi“ a obecně role státu v organizaci kultury byla některými kritiky přirovnávána k taktikám ovládnutí umělecké scény běžné v tehdejší SSSR, i když důležitým rozdílem byla otevřená veřejná diskuse, americké vládní projekty byly kritizovány a diskutovány v novinách a politických debatách.³⁵⁵ Projekty nediktovaly žádný zastřešující umělecký program, ale přesto podporovaly určité kvality, které mělo umění splňovat. Navíc, aby umělci požádali o podporu, museli podepsat formulář, že jsou „bez peněz“, a že nejsou spojeni s komunistickou stranou. Výslovné odmítnutí komunismu bylo nutnou podmínkou k zapojení, která byla pro mnoho umělců problematická.³⁵⁶

Zároveň byl étos FAP velmi rovnostářský a anti elitářský a orientovaný na „prosté lidi“. Ředitel projektu Holger Cahill byl propagátorem filozofie Johna Deweyho, který vnímal umění jako hluboce zakořeněné v každodenním životě a v přímém kontaktu s běžnými lidmi. Dewey tyto názory vyjádřil ve své vlivné knize nazvané „Art as Experience“ (Umění jako zkušenost) z roku 1934. Podle jeho příkladu si Cahill „vzal za vzor vztah mezi uměním, kulturou a obřady v primitivních společnostech“. Cahill přirovnal moderního umělce k tvůrcům z kmene Pueblo: „V těchto soudržných společnostech je umělecká tradice pevně zakořeněna v komunitní zkušenosti a je udržována při životě díky účasti celého lidu. [...] Zde nepochybně najdeme nejpůsobivější příklad komunitního vyjádření a komunitního sdílení v umění, které náš současný svět nabízí.“³⁵⁷ Dewey byl vlivným myslitelem i pro budoucí americkou generaci.

³⁵² Ve svém projevu v Metropolitním muzeu umění v roce 1937 tvrdil, že vláda USA je „největším mecenášem umění na světě“, ale ne ve smyslu podpory uměleckých elit, ale ve smyslu podpory celého kulturního ekosystému (řemeslníci, učitelé umění...) Cahill prohlásil, že „projekt byl veden s přesvědčením, že v demokracii, jako je ta naše, by umění mělo patřit všem“. Holger Cahill, přednáška, Metropolitan Museum of Art, 28. března 1937, Holger Cahill papers, Archives of American Art, citováno v: Michael Leja – John Davis (Pozn. 275), s. 326.

³⁵³ Například podle Edwarda B. Bruce, administrátora projektů New Deal Art, jejich cílem bylo přivést umělce „do mnohem bližšího kontaktu s jeho komunitou, a tím do bližšího kontaktu s americkým životem“. Projev Edwarda B. Bruce, správce programu podpory umění ministerstva financí, citováno v: Otto Karl Werckmeister, *The political confrontation of the arts in Europe from the Great Depression to the Second World War*. Heidelberg 2020, s. 396.

³⁵⁴ Podle Kathleen Berrin byla tato centra „zásadní pro ukotvení významu neelitních umění jako součásti nového sociálního hnutí v americké společnosti“. Kathleen, Berrin (Pozn. 348), s. 10. V těchto centrech samotní umělci vzdělávali místní obyvatele v umění a řemeslech.

³⁵⁵ Na některé z těchto kritických hlasů, které zpochybňují popularizaci umění, jež může vést k jeho vulgarizaci, reagoval sám Cahill: „Vím, že s tím mnoho lidí nesouhlasí. Obávají se, že umění pro všechny lidi, skutečně lidové umění, bude znamenat, že umění bude vulgarizováno. Existuje však nějaký dobrý důvod, proč by pokus o vytvoření umění pro lid měl vést k vulgarizaci?“ Holger Cahill, přednáška, Metropolitan Museum of Art, 28. března 1937, citováno v: Michael Leja – John Davis (Pozn. 275), s. 326.

³⁵⁶ Ibidem, s. 298.

³⁵⁷ Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. Cambridge, 1991, s. 5-6.

Mladý historik umění a umělec Robert Motherwell studoval Deweyho dílo na Harvardu.³⁵⁸ Hlavní myšlenkou, kterou převzal z „Art as Experience“, bylo vnímání umění mimo ideologické rámce.³⁵⁹ Později se pokusil implementovat takový přístup v časopisech, které spoluredigoval (*Possibilities* a *Modern artists in America*), vytvářel zde koláž příspěvků, spíše, než aby umění ideologicky rámoval. Motherwell také představil Deweyho filozofii Wolfgangu Paalenovi, což částečně vedlo k jeho změně směru a odklonu od surrealismu.

Cahillův zájem o lidové umění, inspirace evropskou avantgardou aplikovaná na americkou situaci (Cahill přemýšlel o vzniku amerického dadaistického hnutí) a znalost etnologie se spojily ve vizi nového amerického umění.³⁶⁰ Věřil, že umění 30. let má založit americký „nativní epos“ nebo nový „mýtus“ a vyjádřit tento mýtus v „kvalitativních jednotkách, které tvoří vzor americké kultury“.³⁶¹

Tento způsob uvažování o umění měl přímé důsledky pro typy projektů, které byly podporovány.³⁶² Jeden z nich spočíval ve vytvoření *Indexu amerického designu*, který měl reprezentovat „čistou americkou kulturu“. Umělecká díla vybraná z různých uměleckých sbírek byla kopírována pod dohledem umělců zaměstnaných vládou, aby byla vystavena jako reprezentace základu amerického umění („čistého amerického řemesla“, „spontánní americké kreativity“). Výběr nezahrnoval

60. Index of American Design, NYC 1938



díla původních obyvatel Ameriky, Afroameričanů nebo umění inspirované evropskými směry. Kathleen Berrin poukázala na problematický aspekt tohoto projektu, kterým byl omezený „homogenní pohled“ na americké lidové umění.³⁶³ Tento projekt byl zřejmě nejvýraznějším projevem zastřešujícího úsilí o destilaci ryze americké umělecké tradice a založení národního umění, které by mohlo reprezentovat USA v zahraničí a upevnit národní povědomí doma. Ale ideologie na pozadí Indexu byla přítomna i v jiných projektech. Nejznámější z nich byl program nástěnných maleb (mural program), který měl lidem přiblížit současné umění skrze malby ve veřejném prostoru a ve veřejných budovách.

³⁵⁸ Roberto Matta Echaurren, A conversation regarding Gorky, May 29, 1997, citováno v: Matthew Spender (Pozn. 343) s. 259, také: <https://dedalusfoundation.org/robert-motherwell/artist-timeline/early-life-and-education/>, vyhledáno 22. 12. 2024.

³⁵⁹ Ann Eden Gibson, *Issues in abstract expressionism. The artist-run periodicals*, Ann Arbor 1990, s. 34.

³⁶⁰ Jeho myšlenka na vytvoření nového dadaistického hnutí v USA, které nazval „Inje-Inje“, byla inspirována evropským dadaismem, ale název vzešel z jeho zájmu o indiánský kmen, jehož celý jazyk se údajně skládal z těchto dvou slov a gest. John Michael Vlach, Holger Cahill as Folklorist. *The Journal of American Folklore*, Vol. 98, No. 388, 1985, s. 148-162, <https://doi.org/10.2307/540437>, <https://www.jstor.org/stable/540437>, vyhledáno 22. 12. 2024.

³⁶¹ Holger Cahill, *American Resources in the Arts*, citováno v: Stephen Polcari (Pozn. 357), s. 6.

³⁶² Preferovanými tématy byly „lokální historie, domácí průmysl nebo regionální krajiny“, náměty měly být nekontroverzní a reprezentativní. Kathleen, Berrin (Pozn. 348), s. 12.

³⁶³ „Administrátoři Indexu ve 30. letech projekt energicky propagovali a vystavovali, čímž dále podporovali omezený, homogenní pohled na čistě americké lidové tradice. Hledání národní estetiky nepřineslo uspokojivé výsledky; Index amerického designu ukázal, že Spojené státy mají před sebou dlouhou cestu. Byla zde znatelná nevstřícnost vůči příspěvkům jiných ras a rozšiřování rozsahu americké estetiky.“ Kathleen, Berrin (Pozn. 348), s. 13-14.

Nový americký epos veřejných nástěnných maleb

Náměty nástěnných maleb třicátých let mohly být specifické pro určitý region (ty, které vznikaly mimo centra) nebo univerzalistické (v New Yorku a dalších velkých městech). Často zdobily veřejné budovy a měly vzdělávací charakter. Obrazy pokroku a evoluce lidstva hrály v mnoha z těchto děl klíčovou roli, často se v nich porovnávaly „primitivní“ a „moderní“ způsoby života.³⁶⁴ Hlavním tvůrcem tohoto „nového amerického eposu“ byl Thomas Hart Benton, jeden z nejslavnějších amerických malířů dvacátých a třicátých let. Benton mluvil o zaměření svých obrazů z americké historie na „lid“ spíše než na důležité postavy a myšlenky, historii viděl jako postup od „primitivismu k technologii“.³⁶⁵ V roce 1930 vytvořil sérii obrazů pro New School of Social Research s názvem *America Today*. Tyto obrazy jsou ve svých dynamických kompozicích inspirovány evropským modernismem. Geometrické art deco tvary protínající scény městského života spolu s opakujícími se vzory lidských póz vytvářejí atmosféru moderní metropole, která je místem střetávání protikladů, místem ostrých kontrastů a palety lidských typů a činů. I když styl, ve kterém pracoval, byl později novou generací amerických umělců zavržen, jako učitel Jacksona Pollocka zanechal důležitou stopu v umění budoucnosti.³⁶⁶



61. T. H. Benton, *America Today*, 1930-31

Myšlenky, které Holger Cahill v FPA propagoval, nebyly jednoduše vnucovány shora, ale byly vzřejmě lastní mnoha umělcům samotným.³⁶⁷ Jeden z malířů zaměstnaných WPA Mitchell Siporin, potomek polských emigrantů žijící v New Yorku, hovořil o tom, že se nástěnné malby stávají „epickým uměním jeho doby a místa“ ve své esejí „Mural Art and the Midwest Myth“ napsané pro WPA.³⁶⁸ Další muralista James M. Newell psal ve „Vývoji západní civilizace“ (v roce 1938 dokončil velkou vícepanelovou nástěnnou malbu stejného jména) o univerzálním významu těchto maleb... To platilo i pro slavné malíře nástěnných maleb z Mexika (další zdroj inspirace pro některé budoucí tvůrce amerického umění). Mexičtí muralisté myšlenku pokroku spojovali s náboženským nebo výrazně ideologickým námětem.

³⁶⁴ Polcari zmiňuje Primitive Music and Religious and Modern Music Seymoura Fogela nebo Growth of Medicine od Waltera Quita z Primitive Times. Uvádí příklad nástěnných maleb Johna Stuarta Curryho v Topece, které vyprávějí příběh „o pionýrských začátcích“, „konfliktech a boji“ a „obnovené síle a vitalitě“. A interpretuje je jako zástupce společného „lidového eposu původu, krize a obnovy a obnovy“. Stephen Polcari (Pozn. 357), s. 9.

³⁶⁵ Thomas Hart Benton: An American Art, citováno: Stephen Polcari (Pozn. 357), s. 9.

³⁶⁶ Benton učil své studenty analyzovat renesanční, manýristické a barokní malby, aby pochopili pravidla kompozice, spoléhal se také na ideály Johna Deweyho a jeho pojetí umění jako zkušenosti, což muselo na Pollocka zapůsobit. Ellen G. Landau, Jackson Pollock. Abrams, New York 1989, s. 26. Ellen G. Landau citovala poznámku Petera Busy, že Benton „seznámil Pollocka s ideály krásy, Mexičané ho naučili, že umění může být „ošklivé““. Ellen G. Landau, *Mexico and American modernism*. Yale University Press, New Haven 2013, s. 62.

³⁶⁷ Ve sdruženích tvořených umělci (Artist' Union a Artists' Congress) se diskutovalo také o „vhodnosti určitého stylu k určitému obsahu“ a také o roli umělce ve společnosti. Stephen Polcari (Pozn. 357), s. 5.

³⁶⁸ Mitchell Siporin: „Mural art and the Midwest Myth“, citováno: Stephen Polcari (Pozn. 357), s. 6.

Jedním z příkladů byl José Clement Orozco, jehož série nástěnných maleb na Dartmouth College v New Hampshire nesla název *Epos americké civilizace* (1932-1934) a byla věnována předkolumbovskému hrdinovi Quetzalcoatlovi. Cyklus končí hrdinovým „znovuzrozením jako Kristus, Stvořitel a Ničitel“. ³⁶⁹ Myšlenka pokroku dostává nový rozměr jako cesta hrdiny k vykoupení. Orozco napsal esej „Nový svět, nové rasy, nové umění“, který vyšel v uměleckém časopise *Creative Art*. Časopis, který pojednával také o Diegu Riverovi a dalších umělcích z Mexika, četli na začátku třicátých let Jackson Pollock. Orozcovo tvrzení, že moderní umělec by měl vytvořit „nové umění v novém duchovním a fyzickém médiu“ ³⁷⁰ spolu s jeho nástěnnými malbami, jako je *Prometheus*, muselo zapůsobit na mladé umělce stále hledající svůj vlastní styl a námět. ³⁷¹



62. José Clement Orozco, *Epos americké civilizace*, 1932-34

Poetické operace Arshila Gorkyho

Jedním z těchto umělců zaměstnaných FPA byl Arshile Gorky, malíř arménského původu, který se ve čtyřicátých letech přiblížil surrealismu, přátelil se s André Bretonem a po válce byl někdy řazen mezi „abstraktní expresionisty“. ³⁷² Od roku 1935 do roku 1937 pracoval pod FPA na nástěnných malbách pro letiště Newark v New Jersey. I když je jejich styl mnohem blíže evropskému modernismu než většina nástěnných maleb té doby (a malby proto nebyly dobře přijaty newarskými úředníky), ³⁷³ téma je v souladu s filozofií WPA. Jeho malby pro Newark také ztělesňují pokrok lidstva počínaje panelem „Rané letectví“ navozující „dojem zázraku“ prvních letů v balónu až po čtvrtý panel se „základním tvarem“ letadla. ³⁷⁴ Tento technologický pokrok jde ruku v ruce s pokrokem umění k abstraktnějším tvarům, čímž se Gorky vymyká běžné tvorbě muralistů a přibližuje se paradigmatu amerického umění později prosazovaného Clementem Greenbergem.

³⁶⁹ Stephen Polcari (Pozn. 357), s. 16.

³⁷⁰ Citováno v Ellen G. Landau, Jackson Pollock (Pozn. 366), s. 47.

³⁷¹ Mexičtí umělci přinášeli do prostředí Spojených států nová témata a postupy a podstatnou roli v jejich tvorbě hrál mýtus spojený se sociální utopií. Námět politické revoluce byl pojímán jako kosmická vize budoucnosti, jak psal o Orozcovi kritik Lawrence Alloway. Podle Ellen Landau byl hlavním inspirátorem Pollocka právě Orozco, k jehož *Prométheovi* se i mnohem později vracel. Ellen G. Landau, Mexico (Pozn. 366), s. 68-73.

³⁷² Gorkij byl někdy označován jako surrealista a také jako první abstraktní expresionista. (Kim S. Theriault, *Rethinking Arshile Gorky*, The Pennsylvania State University, Philadelphia 2009, s. 1) Sice nepatřil k jádru ani jedné z těchto skupin, občas je uváděn jako vliv na umělce Abstraktního expresionismu, ale ve skutečnosti byl jen o rok mladší než Mark Rothko a přibližně ve stejné době začal experimentovat s imaginativní malbou.

³⁷³ Stuart Davis psal o kontroverzi těchto nástěnných maleb ve svém článku o Gorkym z roku 1951 a Frederick Kiesler a další zmínili, že jejich moderní styl bylo hodně kritizováno. Davis konkrétně hovořil o místní newarské komisi, která nechtěla obrazy schválit, takže musela přijet delegace z New Yorku a „ukázat jim, kde je jejich místo“. („put the locals in their place“ Stuart Davis, *Arshile Gorky in the 1930s. A Personal Recollection*. Magazine of Art, In: Matthew Spender (Pozn. 343), s. 56)

³⁷⁴ Gorkyho slova z jeho textu pro WPA „Art of the Millions“ (antologii textů umělců a administrátorů WPA/FAP). Gorkyho esej nebyla zveřejněna (Arshile Gorky, *My Murals for the Newark Airport. An Interpretation*, In: Ruth Bowman (ed.), *Murals without walls. Arshile Gorky's aviation murals rediscovered*. Exhibition Catalogue. Newark 1978, s. 13-16.

Dalším ideálem WPA, kterého se Gorky držel bylo vzdělávání prostého lidu. Ve svém textu pro WPA napsal, že vzhledem k tomu, že lidé, kteří si nástěnné malby prohlížejí, nemohou navštěvovat muzea, „nástěnná malba by jim mohla otevřít nové pohledy na umění, kterému se věnuje příliš málo pozornosti“.³⁷⁵ Úkol pro americké umělce viděl v objevování nových obzorů a jejich otevírání „prostému lidu“.³⁷⁶ Umění by mělo přijít s novými symboly moderní reality. Svůj proces malování nástěnných maleb v Newarku popsal: „Rozložil

63. Arshile Gorky, studie pro Newark, 1936



jsem letadlo na jednotlivé části. Letadlo se skládá z různých tvarů a forem a já jsem použil takové elementární formy, jako je kormidlo, křídlo, kolo a světlomet, nejen abych vyčíslil jeho hodnotu, ale také abych vytvořil na vymezeném prostoru stěny plastický symbol letectví.“ Gorky vysvětlil, že tyto jednotlivé prvky nemaloval v jejich reálných proporcích, ale jejich rozměr umocnil, aby „naznačil divákovi zázračnou novou vizi naší doby“.³⁷⁷ Objekt rozebral a znovu zrekonstruoval, podobně jako to někdy činil kubismus. Jeho zájem však nebyl čistě formální, ale spíše mu šlo o vytváření symbolů pro novou dobu, což je blízké cílům umělců, kteří o pár let později usilují o nový mýtus moderního člověka.

Rok předtím, než začal s projektem nástěnných maleb, měl Gorky samostatnou výstavu v Mellon Galleries ve Filadelfii, pro kterou Frederick Kiesler (původem rakouský architekt surrealistických výstav ve třicátých a čtyřicátých letech, který se o Gorkyho nástěnných malbách také zmiňoval v časopise *Art Front*)³⁷⁸ napsal text do katalogu, do něhož přispěl také Holger Cahill. Kiesler vsadil Gorkého tvorbu do kontextu surrealismu a zároveň malíře představil jako smyslového a exotického cizince: „Gorky, duch Evropy v těle Kavkazu, čerpající nyní z americké půdy. Neochvějný kritický rozum hledá kvintesenci Picassa-Miroa, hltavě je absorbuje, aby je po takové hostině v hlubokém spánku znovu vyvrhl. Tento kavkazský cizinec, který právě uhasil svůj hlad a žízeň, je připraven otevřít dveře do své vlastní země – pro ty, kteří čekají na prahu.“³⁷⁹

Tento popis se může zdát paradoxní vzhledem k modernímu a progresivnímu étosu Gorkyho hlavního díla té doby. Ale Kieslerova slova s jeho sebereprezentací v mnoha ohledech rezonovala. Gorky byl přistěhovalec jako mnoho jiných amerických umělců, kteří později reprezentovali americkou kulturu,

³⁷⁵ Ibidem, s. 15.

³⁷⁶ V závěru své eseje cituje Rimbauda: „Básník by měl definovat množství neznámého, které se probouzí v jeho době, v univerzální duši...“ Ibidem, s. 15.

³⁷⁷ Ibidem, s. 13-15

³⁷⁸ Frederick Kiesler, Murals without walls, *Art Front*, December 1936, In: Ruth Bowman (Pozn. 374), s. 30-33.

³⁷⁹ Frederick Kiesler, Introduction to the 1934 exhibition at the Mellon Galleries in Philadelphia, citováno v: Kim S. Theriault (Pozn. 372), s. 163.

jeho předchozí život byl plný silných a dokonce traumatických zážitků.³⁸⁰ Ve třicátých letech s oblibou pouštěl ruskou nebo arménskou hudbu na večírcích, kde „obracel sako naruby, takže vypadalo jako selský oděv, a tančil arménské tance, které si pamatoval z dětství“.³⁸¹ Stuart Davis v článku z roku 1951 zmínil Gorkyho slovní projev, vybavoval si „efekt podobný zemětřesení rozvracející strukturu vět a zvrácené používání slov k tomu, aby vyjádřila něco, co ve skutečnosti neznamenal“. Davis také vyprávěl o tom, jak Gorkyho tance na společenských akcích „zabíraly hodně místa a doprovodné vokalizace přehlušily všechny konverzace, které s nimi nemohly soupeřit“.³⁸²

Pro některé surrealisty přijíždějící do USA se Gorky zdál být moderním malířem/šamanem, exotickým a „primitivním“ umělcem, ztělesněním „jiného“, což vysoce oceňovali v jakékoli době a místě. Roberto Matta potkal Gorkyho na začátku 40. let a viděl ho jako „téměř naivního“, „umělce lidu“, „jeho Achillovou patou bylo, řekněme, že byl velmi nábožensky založený člověk, mystik.“³⁸³ Gorky si po příchodu do USA změnil jméno a změnil svoji zemi původu na Rusko.³⁸⁴ Jeho arménské kořeny pro něj však byly důležité a jeho vzpomínky z dětství hrály roli v jeho sebeinterpretaci, v níž moderní umělec koexistoval s šamanem. Zároveň se však dobře orientoval v moderním evropském umění a filozofii a ve skutečnosti měl daleko k naivitě.³⁸⁵

Ve svém textu pro WPA vzpomínal na své dětství a jakési „nevině přímé pojetí prostoru a času“ reprezentované jednoduchou cibulí zavěšenou na provázku u stropu, která pomáhala uvědomovat si plynoucí čas. „Tato náhodná skrumáž se stala novodobým zázrakem,“ píše o improvizovaných hodinách a přirovnává „poetickou operaci“ označování neděle odstraněním pírků ze zavěšeného předmětu k egyptské praxi mumifikace, která zajišťovala věčnost. Moderní umění viděl jako bližší tomuto pojetí času než umění starých mistrů: „dnešní malíř operuje s daným prostorem plátna, rozbíjí povrch, dokud nedospěje k realizaci celku“.³⁸⁶ Ačkoli Gorky sám sebe jako tvůrce nových mýtů nevnímal, vnášel do

³⁸⁰ Gorky se narodil 15. dubna 1904 v Khorkomu v Arménii. Jeho otec odešel do Ameriky a jeho rodina byla v létě 1915 „donucena Turky k dlouhému „pochodu smrti“ do kavkazské Arménie.“ Ruth Bowman (Pozn. 374), s. 11. Jeho matka zemřela v roce 1919 a on zůstal se svou mladší sestrou Vartoosh. V únoru 1920 dorazili do Providence. Gorkij se přestěhoval do New Yorku v roce 1925 a pronajal si studio poblíž Washington Square. Ve 30. letech byl členem Abstraction-Création a vystavoval ve Filadelfii. V roce 1935 začal pracovat pro WPA Federal Art Project.

³⁸¹ Kim S. Theriault (Pozn. 372), s. 170.

³⁸² V té době byl jazz jedinou preferovanou hudbou mezi umělci v New Yorku a Gorkij si brzy uvědomil, že musí „svou rutinu omezit na jiné kruhy, kde byla oceňována“. Stuart Davis, *Arshile Gorky in the 1930s. A Personal Recollection*. Magazine of Art, 1951, In: Matthew Spender (Pozn. 343), s. 52-3.

³⁸³ Roberto Matta Echaurren: A conversation regarding Gorky, 29. května 1997, citováno v: Matthew Spender (Pozn. 343), s. 258.

³⁸⁴ Jeho původní jméno Arshak bylo arménské královské jméno, Gorkij znamená v ruštině hořkost, podivnost a je jménem slavného ruského spisovatele. Bylo to možná proto, že arménským přistěhovalcům byla odepřena naturalizace a byli vnímáni jako blízci „černochoům, Japoncům, hinduistům, Asiatům“ a tedy odlišní na rozdíl od „bílých lidí, lidí z Kavkazu“. (Kim S. Theriault (Pozn. 372), s. 169)

³⁸⁵ Gorky byl mnohými svými americkými kolegy vnímán jako intelektuál, který čte evropské časopisy, dostává dopisy z Evropy a ví o nových hnutích a myšlenkách dříve než ostatní. Počátkem 30. let znal surrealismus a autory později vnímané jako existencialisty (Kierkegaard, Heidegger, Sartre...). (Ann Eden Gibson (Pozn. 359), s. 45) Během třicátých let četl také „celou Levyho knihu o surrealismu“ v galerii Juliana Lévyho a tato inspirace je viditelná v jeho nástěnných malbách v Newarku, inspirovaných kubismem, ale také Miroem... surrealismus však pro něj byl jen jeden z mnoha zdrojů. Martica Sawin (Pozn. 158), s. 80.

³⁸⁶ Arshile Gorky, My Murals for the Newark Airport. An Interpretation, In: Ruth Bowman (Pozn. 374), s. 13–15.

amerického kontextu magické myšlení, které ho pojilo s vlastním dětstvím a sám sebe stavěl do role moderního mága, který operuje s uměleckými formami namísto přírodnin a rituálních předmětů.

Primitivismus a psychoanalýza v USA konce třicátých let

Gorkyho dobrý přítel v New Yorku, John Graham měl pravděpodobně ještě větší vliv na novou generaci amerických umělců. V roce 1937 napsal článek „Primitive art and Picasso“, publikovaný v *Magazine of Art*, který se zabýval tématem primitivismu v evropské moderně. Text koloval mezi umělci a Jacksona Pollocka natolik zaujal, že napsal Grahamovi, což iniciovalo jejich přátelství.³⁸⁷ Graham nepracoval s pojmem „primitivního“ umění příliš kriticky; tvrdil, že „primitivní rasy a primitivní génii mají snazší přístup ke své nevědomé mysli než takzvaní civilizovaní lidé“ a totéž podle něj platilo pro děti, lidi pod vlivem omamných látek a bláznů. Graham také tvrdil, že Picasso měl stejný přístup k nevědomí „plus vědomou inteligencí“. Nevědomí pro něj znamenalo „tvůrčí faktor a zdroj síly a všech znalostí, minulých i budoucích“, zatímco vědomá mysl „je pouze kritickým faktorem a filtračním mechanismem“.³⁸⁸ Graham pocházel z Ruska a velký respekt si získal v New Yorku, kde působil v Muzeu neobjektivního umění. Orientoval se v tématech „primitivního“ umění, okultismu a v evropském modernismu, zajímal se o Junga a byl důležitou „osobou v pozadí, která se nikdy zcela nevynořila do popředí“.³⁸⁹ Jako člen Federace moderních malířů a sochařů se setkal s mnoha umělci, kteří se stále snažili najít své místo na newyorské umělecké scéně. Byli mezi nimi Mark Rothko, Milton Avery, Adolph Gottlieb a další. Graham představil těmto umělcům myšlenky Carla Gustava Junga na konci třicátých let, čímž učinil další významný příspěvek k budoucímu americkému umění.³⁹⁰



64. Clyfford Still, Totemic phantasy, 1938

Jeden z umělců tohoto okruhu Clyfford Still se do hloubky zabýval indiánským uměním a s tématem totemismu pracoval v některých svých obrazech z let 1936 až 1938. Jeho *Totemic phantasy* spájí různé tvary působící jako zvířecí prvky, tvar kosti a obličej připomínající ptáka či plazu a vytváří tak kombinovanou postavu, nebo-li totem. Většina tvarů v kompozici je vertikální a byly proto vnímány jako falické symboly, které Jung interpretoval ve vztahu k tvůrčí síle a spojoval je s „mytologickým věštcem, umělcem a čarodějem“.³⁹¹ Psychoanalýza byla u mladé generace stejně důležitým tématem jako „primitivní“ umění a

³⁸⁷ Ellen G. Landau, Jackson Pollock (Pozn. 366), s. 63.

³⁸⁸ John D. Graham, Primitive Art and Picasso, In: Miriam Deutch – Jack Flam (ed.), *Primitivism and twentieth-century art. A documentary history*, Vol. 3, University of California Press, Davis 2003, s. 249.

³⁸⁹ Martica Sawin (Pozn. 158), s. 95.

³⁹⁰ Angela Miller, With Eyes Wide Open. The American Reception of Surrealism, In: Sabine Eckmann – Lutz Koepnick (Pozn. 277), s. 81.

³⁹¹ Carl Gustav Jung, *Psychology of the Unconscious*, 1916, citováno: Stephen Polcari (Pozn. 357), s. 99.

existovala mezi nimi úzká vazba. Jungova kniha *Modern Man in Search of a Soul* byla k dispozici v angličtině od roku 1933 a byla v rámci newyorské umělecké scény velmi oblíbená. Jung v této knize výslovně spojuje „primitiva“ s původem kreativity: „Průvodní zkušenost je zdrojem jeho kreativity, nelze ji pochopit, a proto vyžaduje mytologické obrazy, aby jí daly formu.“ Jung hovoří o obtížích a rozporech, s kterými se básník musí vypořádat ve formování své vize. Tvůrce „musí mít k dispozici obrovskou zásobu materiálů“. ³⁹² I když se tyto zájmy shodovaly se zájmy surrealistů, existovaly také důležité rozdíly. Freud byl ve Spojených státech přijímán spíše v terapeutickém smyslu, proti čemuž ostře vystupovali surrealisté, kteří se nezajímali o ovládnutí a zkrocení temnějších instinktů skrytých v nevědomí, ale spíše o jejich osvobození a uznání jako součást lidského bytí. Podle některých kritiků se v těchto temných stránkách surrealismus dokonce příliš vyžíval. Jejich přístup k freudovské psychoanalýze v Americe nebyl přijatelný. Angela Miller viděla rozdíl především v preferenci Junga v USA, a tedy v upřednostňování kolektivního před individuálním: „Američtí intelektuálové upřednostňovali myšlenku sdíleného, kolektivního jazyka mýtů a paměti před tím, co interpretovali jako surrealistický důraz na neovladatelné výstřednosti soukromé psýché.“ ³⁹³

Témata „primitivního“ umění, kolektivního nevědomí a role mýtů pro moderní dobu se na konci třicátých let stávala základem nového amerického umění, společně se sdílenou zkušeností ekonomické krize a zapojením do vládních programů s jejich ideály umění orientovaného na společnost a vycházejícího z prožité zkušenosti. Jedním z důležitých rysů této doby byla deprese a beznaděj, kterou mnozí z mladých umělců procházeli koncem třicátých let. ³⁹⁴

Jackson Pollock ve třicátých letech

Jackson Pollock začal pracovat pro WPA v srpnu 1935 a byl zde zaměstnán až do zániku projektu v roce 1942. ³⁹⁵ Do New Yorku dorazil na počátku třicátých let, kdy pochyboval o svých uměleckých

³⁹² C.G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul*. San Diego, 1933, s. 164.

³⁹³ Angela Miller, *With Eyes Wide Open. The American Reception of Surrealism*, In: Sabine Eckmann – Lutz Koepnick (Pozn. 277), s. 81. Tessel M. Bauduin tvrdil, že většina surrealistů „odmítla Junga jako reakčního a fašistického sympatizanta“ Tessel M. Bauduin (Pozn. 322), s. 143. Surrealisté upřednostňovali freudovský pohled na nevědomí zaměřený na sexualitu a individuální nevědomí. Výjimkou z tohoto hlavního proudu byla podle Bauduina pouze Leonora Carringtonová, která po přestěhování do Mexika přijala jungovský symbolismus. Je pravda, že Breton zůstal věrný Freudovi i po válce. V *Prolegomeně ke třetímu manifestu* píše o svém strachu ze zneužití Freudových myšlenek po jeho smrti, psal, že „hrozí, že se z příkladného nástroje osvobození stane nástroj útlaku“. André Breton, *Prolegomena to a third manifesto of surrealism or not*, VVV 1, June 1942, s. 18. Mladší generace surrealistů však začala upřednostňovat Junga velmi brzy.

³⁹⁴ Robert Motherwell, který byl akademik a vstoupil na uměleckou scénu koncem třicátých let, o této situaci reflektoval v pozdějším rozhovoru: „Většina umělců mé generace byla zaměstnaná WPA, za 25 dolarů na týden, nebo tak nějak. WPA byla orientovaná výrazně na sociální témata a těch pár umělců, které přitahovalo moderní umění nebo abstraktní umění, mělo těžké časy. Žádný neměl uznání. Většina z nich byla chudá, depresivní, se značnými pocity beznaděje, ale přesto odhodlaná pokračovat ve svých aspiracích.“ Rozhovor se Sidney Simonem, *Connecting the Beginnings of the New York School. 1939-1943*, 1967, In: Stephanie Terenzio, *The collected writings of Robert Motherwell*. Oxford University Press, New York 1992, s. 158.

³⁹⁵ Pollock začínal v divizi nástěnných maleb, která po něm vyžadovala dlouhé hodiny, ale brzy přešel do sekce maleb na plátně, která mu zajistila prostor pro práci a požadovala po něm pouze jeden obraz měsíčně. Ve svých dílech pro projekt ztvárňoval vyžadované náměty (většinou dělníky jako ve své velké nástěnné malbě *Sběrači bavlny*), ve své vlastní práci byl flexibilnější, ale stále zapadal do „regionalistického“ stylu. Jeho nejznámějším obrazem z tohoto období je *Going West* (1934-

schopnostech, ale po setkání s teosofií během svých středoškolských let v Kalifornii byl otevřen introspekci.³⁹⁶ Na Art Student League se stal žákem Thomase Harta Bentona, který svou výuku stavěl na ideálech Johna Deweyho a velmi podporoval své studenty ze Západu a Středozápadu.³⁹⁷ Kromě děl svého učitele a kompozic starých mistrů, které v rámci hodin studenti pod Bentonovým dohledem analyzovali, Pollocka přitahovalo také dílo Alberta Pinkhama Rydera. Tento americký malíř devatenáctého století hojně čerpal z romantických zdrojů (Coleridge, Wagner, Edgar Allan Poe, Shakespeare) a ve svých obrazech v tmavých barvách zpracovával často náměty z mytologie nebo biblické příběhy. Některé z těchto zdrojů zmínil Clement Greenberg ve svém článku z roku 1943 v *The Nation* jako důkaz Pollockovy „americkosti“.³⁹⁸ Pollock mluvil o Ryderovi jako o důležitém vlivu ještě mnohem později a tato inspirace se v jeho tvorbě ze třicátých let projevila.



65. Albert Pinkham Ryder, *Under a Cloud*, kolem 1900

Jeden z jeho nejčastěji reprodukovaných raných obrazů *Going West* (1934-38) by se dal označit jako „regionalistická malba“, ale jeho inspirace Ryderem je evidentní stejně jako evropské vlivy (především Van Gogh).³⁹⁹ Během této doby měl už Pollock problém s alkoholismem a temná atmosféra těchto krajin, podobně jako Ryderovy obrazy, může být vnímána jako vyjádření osobního zápasu autora.



66. Jackson Pollock, *Going West*, 1934-1935

Pollockovy obrazy však měly od počátku přesahovat osobní zkušenost. V jeho pozdější práci mýtus o cestě a americkém západě přerostl narativní rámec a absorboval nové impulsy z psychoanalýzy, evropského modernismu a předmětů původních kmenů. Svoji roli sehrálo i setkání se surrealisty přijíždějícími do USA. Již v této době se Pollock seznámil s jungiánskou psychoterapií a konceptem nevědomí prostřednictvím Johna Grahama a také svého

38). Jeho styl je stále blízký Bentonovi, ale je mnohem méně konkrétní a intenzivnější, emotivnější, není to „ani tak běžná krajina, ale spíše vnitřní krajina“. Ellen G. Landau, Jackson Pollock (Pozn. 366), s. 35.

³⁹⁶ Jeden z jeho učitelů z Manual Art High School v Los Angeles seznamoval své studenty s uměním Cézanna a Matisse a některé z nich vzal do tábora Ojai v Kalifornii, kde „jeho dobrý přítel Jiddu Krishnamurti mluvil o dosažení skutečného štěstí prostřednictvím sebeobjevování.“ Ellen G. Landau, Jackson Pollock (Pozn. 366), s. 24. Pollock zmínil Krishnamurtiho mnohokrát i mnohem později ve své kariéře.

³⁹⁷ Benton pocházel z Missouri a maloval scény ze Středozápadu a Západu, podporoval Pollocka a stal se v tomto období pro Pollocka přímo otcovskou figurou. Ibidem, s. 25.

³⁹⁸ „Je to první malíř, o kterém vím, že vykřesal něco pozitivního z bláznivé barvy, která tak hluboce charakterizuje velkou část americké malby. Je to ekvivalent, i když negativním, bezmocným způsobem, toho amerického šerosvitu, který ovládal Melville, Hawthorne, Poe a nejlépe jej převedli do obrazů Blakelock a Ryder.“ Clement Greenberg: Art Chronicle: Jackson Pollock, *The Nation*, 27. listopadu 1943. citováno: David Shapiro – Cecile Shapiro, *Abstract expressionism, a critical record*. Cambridge University Press, Cambridge 1990, s. 363.

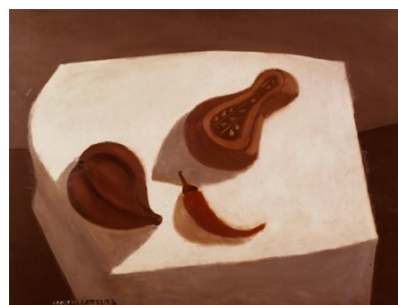
³⁹⁹ Ellen G. Landau, Jackson Pollock (Pozn. 366), s. 31–35.

analytika Dr. Hendersona. Ale o Jungovi měl pravděpodobně představu již na počátku třicátých let díky Thomasi Hartu Bentonovi.⁴⁰⁰

Mýtus a celistvost, Mark Rothko a Adolph Gottlieb

Dva američtí malíři, jejichž dílo mělo být zásadní pro budoucí vývoj amerického umění a reinterpretaci mýtů, Mark Rothko a Adolph Gottlieb, prošli v letech 1939 až 1941 obdobím intenzivního hledání a osamění. Znali se od 20. let, kdy Rothko studoval u Maxe Webera a Gottlieb u Johna Sloana a oba dříve pracovali pro WPA v divizi závěsných obrazů a vytvářeli díla pro federální budovy.⁴⁰¹ Oba také vystavovali v dříve aktivní umělecké skupině „The Ten“. Rothko si změnil jméno z Rothkowitz, zároveň přestal úplně malovat a věnoval se filozofickému studiu, psal knihu o malbě a dalších souvisejících tématech, která se k problému mýtu vracela v různých souvislostech.⁴⁰² Později tvrdil, že během této doby se mýtus stal základem jeho umění.⁴⁰³

Gottlieb byl v podobné situaci od konce třicátých let, rovněž přehodnocoval svoji práci a hledal smysluplnější námět pro období krize. Gottlieb odjel v září 1937 z New Yorku téměř na rok do Arizony kvůli zdravotnímu stavu své ženy. Prošel obdobím pochybností a hledání, jak později popsal: „Měl jsem takový pocit krize. Cítil jsem, že se musím ponořit do sebe, zjistit, co chci vlastně vyjádřit.“⁴⁰⁴ Tou dobou maloval zátiší a portréty, ale nebyl s těmito náměty spokojen.



67. Adolph Gottlieb, Arizona Still Life, 1938

Sdílený zájem o mýtus a touha utvářet nový druh umění spojily Gottlieba a Rothka v období mezi lety 1940 až 1941, kdy „diskutovali o potřebě nového amerického uměleckého směru“.⁴⁰⁵ Jejich představa byla, stejně jako pro mnoho jiných umělců té doby, spojena s pojmem „primitivního“ umění. Tato široká kategorie zahrnovala jak archaické, tak současné umění a předměty pocházející ze společností stále žijících s mýty, mimo paradigmatu moderního sekularismu, křesťanství a vědy. Kategorie primitivního zahrnovala jakoukoli tvorbu, která byla neškolená, inspirovaná imaginací a neuchopitelnými prožitky

⁴⁰⁰ Během této doby se Pollock léčil s alkoholickou depresí a setkával se s jungiánským terapeutem, Dr. Josephem L. Hendersonem, se kterým měl od roku 1939 pravidelná sezení. Ellen G. Landau, Jackson Pollock (Pozn. 366), s. 43. Více k tomu také: Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*. New Haven 1993 (Chapter 3, Jackson Pollock and the Unconscious, s. 121-202).

⁴⁰¹ Dorothy Seckler, *Oral history. interview with Adolph Gottlieb*, 1967 Oct. 25, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-adolph-gottlieb-12369>, vyhledáno 22. 12. 2024.

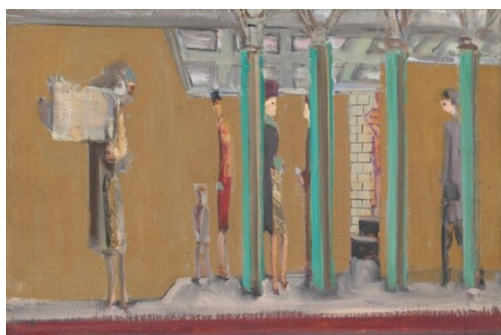
⁴⁰² Tyto texty byly publikovány posmrtně Rothkovým synem Christopherem Rothkem ve velmi upravené podobě jako *Artist's reality. Philosophies of Art* v roce 2004. Přinesly nové pohledy na Rothkův vývoj v tomto klíčovém období. Většina z nich byla pravděpodobně napsána v letech 1940 až 1941.

⁴⁰³ Rothko o této době napsal ve stručné biografické poznámce k výstavě v roce 1945: „Přestal jsem malovat a strávil jsem téměř rok studiem a psaním, rozvíjením svých myšlenek o mýtech a anekdotách, které jsou základem mé současné práce. Mark Rothko, *Brief biography*, 1945, In: Mark Rothko, *Writings on art*. New Haven 2006, s. 42.

⁴⁰⁴ Dorothy Seckler (Pozn. 401)

⁴⁰⁵ Martica Sawin (Pozn. 158), s. 98.

(dokonce i umění dětí, o kterém Rothko psal a teoretizoval jako učitel ve třicátých letech).⁴⁰⁶ V „primitivním“ umění nalézali příslib jednoty. Rothko viděl jako hlavní úkol moderních umělců „obnovit kompletní syntézu, jako je ta primitivní, samozřejmě založenou na soudobých úvahách a vnímání“.⁴⁰⁷ Další důležitou inspirací byl Friedrich Nietzsche a zejména *Zrození tragédie z ducha hudby*.⁴⁰⁸ Rothko Nietzscheho několikrát zmínil jako interpreta řecké tragédie a umění obecně.⁴⁰⁹ Často je považován za původce myšlenek, které Rothko, Gottlieb a mnozí další přijali koncem třicátých let.⁴¹⁰ Ale všechny důležité myšlenky, které z něj přejali, lze nalézt také v dřívějších spisech německých romantiků a v prvním pojetí nové mytologie. Základní koncept umělce jako tvůrce mýtu, který by byl smysluplný v moderní společnosti a dokázal jej transformovat, uvědomění si, že se ztrátou mýtu přišla i ztráta jednoty, kterou je třeba znovu nastolit, myšlenka, že umělec by měl oživit „esenci mýtu“ z nehlubších hloubek svého ducha, v níž se jednotlivec setkává s kolektivními symboly a vynáší je znovu na světlo, aby přinesl nový začátek, to vše vychází z romantického volání po nové mytologii. Tyto podněty byly zpřístupněné prostřednictvím Nietzscheho a kombinované s dalšími zdroji, jako je jungovská psychoanalýza a americký přístup k umění jako prožitku, který je pro společnost přínosem.



68. Mark Rothko, Subway, 1937

V jednom ze svých esejů zařazených do *Artists reality* Rothko tvrdil, že umění po renesanci nebylo schopno „vynalézt mýtus“. Umělec tedy mohl znázornit pouze emocionalitu jedné postavy nebo namalovat skupinu postav, „jejichž tragédie byla implikována nedostatkem interakce“, shromážděných kvůli nějaké povrchní zámince. Když se umělec snaží znázornit skutečnou interakci, musí se „vrátit k nostalgii starých mýtů“. Ilustruje to na Rembrandtově příkladu, jeho *Noční hlídka* je seskupení postav „odůvodněné prostou funkčností“ a jeho další obrazy nacházejí svůj námět v Bibli nebo v mytologii. Rothkovo vlastní umění té doby tyto možnosti odráží. Jeho díla z konce třicátých let zobrazují postavy v newyorském metru, které nejsou

⁴⁰⁶ Rothko psal o těchto principech ve své „Scribble book“ a dalších poznámkách, například ve svém zápisníku z roku 1934 tvrdí: „Od samého počátku je tvorba našich dětí uměním, protože živě vyjadřuje osobnost našich dětí. Mark Rothko (Pozn. 403), s. 14–15. Rothko často citoval Franze Cižka, litoměřického rodáka, výtvarníka a výtvarného pedagoga, který kolem roku 1900 založil ve Vídni vlastní uměleckou školu.

⁴⁰⁷ Mark Rothko. *The Artist's Reality, Philosophies of Art*, Yale University Press, New Haven 2004., s. 37.

⁴⁰⁸ „Bylo to před mnoha lety, co jsem se setkal s... Nietzscheho Zrozením tragédie. Zanechalo to nesmazatelný dojem v mé mysli a navždy zabarvilo mé vlastní úvahy v otázce umění.“ (Rothko, z nepublikovaného textu napsaného kolem roku 1954, citováno: Bradford R. Collins, *Mark Rothko. The decisive decade, 1940-1950*. New York 2012, s. 47) Rothko pravděpodobně četl Nietzscheho ve 30. letech, ale jedním z jeho primárních zdrojů se stal ve 40. letech.

⁴⁰⁹ „Nietzsche zjistil, že život by byl pro Řeky nesnesitelný – stejně jako pro kohokoli – pokud do utrpení nebylo prostřednictvím umění zahrnuto hrdinství. Pro něj je ve skutečnosti celá funkce umění vytvářet srozumitelný základ pro snesitelnost lidské nejistoty.“ Mark Rothko. *The Artist's Reality* (Pozn. 407), 84.

⁴¹⁰ Bradford Collins hovořil o Rothkově pokusu jednat na základě Nietzscheho výzvy k mýtu a znovuzrození univerzálního umění a také o jejich sdíleném pohledu na renesanci jako období, které zničilo mýtus, víru a jednotu. Bradford Collins, *Beyond Pessimism. Rothko's Nietzschean Quest*, In: Bradford R. Collins (Pozn. 408), s. 48. S těmito myšlenkami přišel Friedrich Schlegel v roce 1800 ve své kritice pozdně renesančního umění Raffaela Santiho a manýrismu, a tím přispěl k obratu ke středověku a zájmu o „prerafaelské“ umění v 19. století.

schopny komunikovat a navázat spojení. Nejsou shromážděny na základě sdílené komunity, ale pouze kvůli povrchním okolnostem.

Počátkem čtyřicátých let začíná do svých obrazů zapojovat antické mýty a křesťanská témata. Jeho texty z této velmi rané fáze naznačují jeho vlastní vývoj. Jeho hlavním úkolem se stává nalezení mýtu, který by umožnil vyjádřit tragickou a skutečnou lidskou interakci současné reality. Jeho hledání vyjadřuje „touhu ponořit se do náruče všezahrnující jednoty“. Tato jednota je v jeho textech vždy spojena s působením prostoru a světla, prvků, ke kterým dospěl po válce. Své teoretizování zakončuje v přítomném okamžiku: "Toto hledání pokračuje tady v tuto chvíli."⁴¹¹

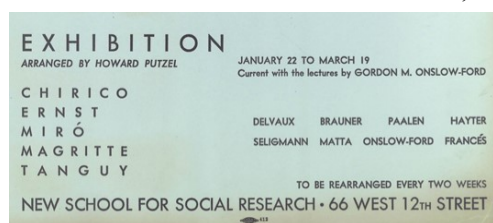
⁴¹¹ Mark Rothko. *The Artist's Reality* (Pozn. 407), s. 84–85.

IX. Neviditelné na rubu vědomí

V době, kdy Mark Rothko a Adolph Gottlieb začali zkoumat starověké mýty a debatovat o budoucím směřování svého umění, surrealismus dorazil do New Yorku. Hlavními tématy mladé generace surrealistů, která nejvíce ovlivnila americké umělce, bylo nevědomí a jeho zkoumání pomocí různých automatických technik. Podstatné bylo také poznávání americké krajiny a domorodého umění, válečná situace a sociální napětí, které někteří z nově příchozích zažili v Novém světě. Surrealistická umělecká díla často nabývala podoby imaginativních antropomorfizovaných krajin plodících nové fantastické bytosti nebo abstraktních kompozic odrážejících myšlenku mnoha vesmírů skrytých v lidské mysli. V roce 1941 došlo k navázání nových spojení, společnému experimentování a výměně myšlenek.

Krajina nevědomí

Nejvýznamnější platformou pro přenos aktuálních proudů surrealismu do amerického prostředí byla série přednášek Gordona Onslow-Forda, která se konala na New School for Social Research v únoru 1941.⁴¹² Přednášky byly oficiálním důvodem jeho pozvání do USA, jejich tématem byly psychologické aspekty surrealismu. Navštěvovali je jak surrealisté, kteří imigrovali do USA a jejich spolupracovníci (Roberto Matta, Yves Tanguy, Nicolas Calas, Friedrich Kiesler), tak američtí umělci zajímající se o surrealismus (William Bazotes, Gerome Kamrowski, Robert Motherwell, pravděpodobně i Arshile Gorky, který také vyučoval na New School a v této době navštívil Onslow-Forda). Tato škola byla prostředím s významnými osobnostmi, pestrá škála přednášek zaměřených také na téma psychoanalýzy a bohatým kulturním programem.⁴¹³ Souběžně s přednáškami zde byla vystavena surrealistická umělecká díla z MoMA, Rockefellerovy sbírky, z Julien Levy Gallery a Pierre Matisse



69. Oznámení k výstavě „Surrealist Painting: An Adventure into Human Consciousness“, 1941.

Gallery.

Názvy těchto výstav (de Chiricova výstava nesla název „Dítě snů“, Ernstova „Tvůrčí síly zla“, Miróova „Primitivní v podčlověku“ (Primitive in Subhuman), Tanguyho „Vnitřní krajina“ a Magrittova „Poezie objektu“) naznačovaly témata surrealismu, i když jejich instalace byly spíše provizorní.⁴¹⁴

⁴¹² Škola byla založena v roce 1919 na 5th Avenue v New Yorku skupinou myslitelů a pedagogů, jedním z nichž byl také John Dewey, vlivný filozof americké teorie umění, který chtěl vytvořit nové modely vzdělávání. Brzy škola navázala kontakty s kolegy z Německa a během třicátých let do školy přicházelo mnoho německých uprchlíků, kteří zde začali učit. A když začali přicházet francouzští imigranti, začala škola podporovat surrealismus.

⁴¹³ Ve stejné době, kdy Onslow-Ford pořádal přednášky, zde vyučoval Erich Fromm kurzy „The Interpretation of Dreams“ a „Society and Psychoanalysis“, které zpochybňovaly Freudův přístup zdůrazněním role společnosti a kultury. Julia Drost et al., *Networking Surrealism in the USA, Agents, Artists, and the Market*. German Center for Art History, Paris 2019, s. 162.

⁴¹⁴ Většina z těchto uměleckých děl nebyla předtím prezentována americké veřejnosti. Výstavy pomáhal zorganizovat obchodník s uměním spolupracující s Peggy Guggenheim Howard Putzel. Jelikož se konaly v kanceláři ředitele správní rady, působily poměrně provizorně a neprofesionálně. Julia Drost (Pozn. 413), s. 166.

Jména Chirica, Ernsta, Miróa, Magritta a Tanguyho byla uvedena velkými písmeny, zatímco jména druhé generace byla uvedena drobným písmem. Jak poznamenala Caterina Caputo, pozvánka takto zvýrazňovala první generaci surrealistů.⁴¹⁵ Jejich díla byla prezentována na kolektivní výstavě v závěru celého cyklu s názvem „Dobrodružství v surrealistickém malířství posledních čtyř let“, která se konala 5. března.

Navzdory této generační hierarchii se mluvčím surrealismu v USA stal mladý britský malíř a víme, že jeho přednášky zde velmi rezonovaly.⁴¹⁶ Onslow-Ford řekl posluchačům, aby „jeden po druhém strhli závoje, které skrývají realitu našeho vlastního nepochopitelného univerza“. Hovořil o civilizaci v krizi a nabízel naději v budoucí kulturu, v níž „jedinec bude mít odvahu osvobodit latentní síly své mysli a zasadit své konání do fungování vesmíru“. Tvrdil, že surrealisté byli schopni „navodit komunikaci mezi vnitřním a vnějším světem“ a nabádal posluchače, aby se obrátili k „cykloptickému oku uprostřed čela, aby se podívali dovnitř sebe na svou vnitřní krajinu“.⁴¹⁷ Ve své poslední přednášce vysvětlil rozdíl mezi první a druhou generací surrealistů, staršími a novějšími tendencemi: „Mladá generace dnes vyjadřuje touhu kolektivního nevědomí po nových způsobech pohledu na svět.“⁴¹⁸ Pouto se starší surrealistickou generací bylo stále silné, ale k některým podstatným konceptům přistupoval Onslow-Ford novým způsobem.⁴¹⁹ To bylo důležité také pro novou americkou generaci, pro mnoho z těchto umělců byly zde prezentované myšlenky a umělecká díla mladé generace surrealistů atraktivní.

Během jedné z těchto přednášek Onslow-Ford působivě mluvil o obraze *Invaze noci* (1941) Roberta



Obrázek 70. Roberto Matta, *Invasion of the Night*, 1941

Matty: „Představte si, že hledíme dovnitř sebe, do své psychické krajiny a vidíme, jak se noc spojila dohromady a vytvořila pás žluté země... nejprve nejsou na scéně žádné předměty, všechny leží pohřbené v nevědomí pod povrchem modrých a žlutých pásů. Najednou dojde k probuzení. Tyto pásy začnou bublat jako voda těsně před varem. Modrá noční obloha začíná pronikat do žluté země dne, vylévá se v úderech tepu a vytváří narůstající horu,

⁴¹⁵ Caterina Caputo, *Toward a new „human consciousness“*, In: Julia Drost (Pozn. 413), s. 165.

⁴¹⁶ William Baziotes o nich nadšeně referoval Geromu Kamrowskému (Martica Sawin (Pozn. 158), s. 155-157) a řady posluchačů se postupně rozšiřovaly. Robert Motherwell o jedné z přednášek zaměřených převážně na automatismus řekl, že "přednáška byla velmi dobrá, inteligentní, jasná a plná nadšení, které působilo tak, že se Onslow-Ford chystá k odhalení něčeho podstatného. Automatismus předvedl na tabuli velmi nečekaným způsobem ... Onslow-Ford začal rychle kreslit nahodile rozmístěné tahy a v určitém kritickém okamžiku, s přidáním několika dalších čar, se k mému překvapení před mýma očima objevil typický klasický de Chirico." Stephanie Terenzio (Pozn. 394), s. 290.

⁴¹⁷ Myšlenka cykloptického oka nebyla cizí ostatním surrealistům, ale byla zvláště důležitá pro Onslow-Forda, který dokončil malbu s názvem *Cycloptomania* těsně předtím, než opustil Anglii a přijel do USA. Prvek třetího oka lze nalézt v Pollockově díle ze 40. let 20. století a s postavou Kyklopa později pracoval Baziotes...

⁴¹⁸ Všechny citace jsou převzaty z ručně psaných poznámek k přednáškám O.-F., které dovolil Martice Sawin číst a kopírovat, a byly citovány v: Martica Sawin (Pozn. 158), s. 158-160.

⁴¹⁹ Tyto přednášky se konaly těsně před Bretonovým příjezdem, o němž Onslow-Ford mluvil s nadšením, když hovořil o budoucí roli surrealismu: „doutáme, že zásadním způsobem přispějeme k transformaci světa.“ Citováno v: Martica Sawin (Pozn. 158) s., 166.

kteřá zvedá část země k obloze. Nějaký neviditelný podzemní tlak způsobí, že hora dále roste, až přestane překonávat napětí a její vrchol se otevře v sopce a vymrští mimo rám obrazu proud ohně a kouře a předmětů, které byly dlouho pohřbeny v nevědomí. Ty vytvoří neviditelné mraky a souhvězdí, která vrhají své stíny na modrou oblohu noci a žlutou zem dne...“⁴²⁰

Evokace mocných podzemních proudů, které začnou pronikat dnem, symbolicky spojuje krajinu s lidskou myslí. Podle Onslow-Forda je to umělec, kdo zviditelňuje nevědomí prostřednictvím „vulkanického“ procesu malby.⁴²¹ Mattovy krajiny připomínají mnohé rysy maleb Yvese Tanguyho, jak tvrdil Breton ve svém článku v *Minotaure* i řada současných kunsthistoriků.⁴²² Tanguy však většinou pracuje s rozdělením krajiny na zemi, horizont a nebe a jeho postavy/objekty zasazené do



71. Roberto Matta, *Earth is a Man*, 1941-42

tohoto prostředí působí nostalgicky, neživě, nekomunikují mezi sebou navzájem. Spíš, než jako živé bytosti působí jako památky nebo pozůstatky nějaké záhadné civilizace. Mattovy krajiny jsou živé a neustále se měnící a plné bytostí, které interagují v nepřetržitém pohybu. Další slavné dílo Matty z tohoto období, *Earth is a Man* (1941-42), také ztělesňuje antropomorfizovanou krajinu, v níž vytváří propojenou jednotu objektů, tvorů a přírodních forem. William Rubin charakterizoval námět tohoto obrazu jako „začátek i konec vesmíru“.⁴²³ Matta se stal významnou inspirací pro některé začínající americké umělce, kteří s ním později pracovali bok po boku. Některé rysy jeho obrazů lze nalézt v dílech amerických umělců Williama Baziotese a Roberta Motherwella.⁴²⁴

Robert Motherwell byl jedním z účastníků přednášek Onslow-Forda; v té době sám začínal malovat a chtěl se dozvědět více o surrealismu. Ve třicátých letech studoval filozofii na Harvardu, kde se věnoval romantismu a psal článek o Eugènu Delacroixovi, který ho zavedl do Paříže v roce 1938. Když se vrátil do USA, rozhodl se přestěhovat do New Yorku a stát se malířem, neměl však kontakty na mladou americkou scénu. Prostřednictvím Meyera Schapiroa, který se stal jeho učitelem na Kolumbijské univerzitě, se seznámil s Kurtem Seligmannem. Motherwell se zpočátku o surrealismus nezajímal, protože ho spojoval s Dalím, který pro něj byl příliš literární. Schapiro, zasvěcený kritik surrealismu,⁴²⁵

⁴²⁰ Citace z poznámek k přednáškám G. Onslow-Forda, Martica Sawin (Pozn. 158), s. 161.

⁴²¹ Onslow-Ford dříve psal o Mattově umění do *London Bulletin*, kde podporoval svého přítele v jeho experimentech s tím, co Matta nazval „psychologickou morfologií“, jejímž cílem bylo vytvořit „fúzi psychického a fyzického, která odkazuje k myšlence vnitřní krajiny.“ Řada Mattových obrazů z let 1938-39 byla nazvána „inscapes“, protože měly zobrazovat vnitřní krajinu, neviditelnou stránku reality. Elizabeth A.T. Smith et al. (Pozn. 307), s. 13.

⁴²² Daniel Zamani, *Hidden Dimensions, In Search of the Surreal*, In: Gražina Subelyté – Daniel Zamani (Pozn. 149), s. 102.

⁴²³ William Rubin, *Matta*, exhibition catalogue, New York 1951, s. 4.

⁴²⁴ Například *The Butterflies of Leonardo da Vinci* od Williama Baziotese se zdají být inspirováni Mattovým obrazem z tohoto období, více k tomu: Elizabeth A.T. Smith et al. (Pozn. 307), s. 34-35.

⁴²⁵ Texty Meyera Schapiroa pro *The Nation*, např. "Surrealist Field Day," *The Nation* 145 (1937), nebo „Blue like an Ornage“, *The Nation*, 25 (September, 1937).

mu však údajně poradil: „Ať se vám jejich malba líbí nebo ne, jsou tou nejživější skupinou umělců.“⁴²⁶ Motherwell začal navštěvovat Seligmannovo studio a brzy na to, na jaře 1941, potkal Roberta Mattu, podle něj „nejenergičtějšího, nejnadšenějšího, okouzujícího a brilantního mladého umělce“.⁴²⁷ A byl to Matta, kdo ho seznámil s mladými surrealisty, a dokonce i s některými mladými americkými umělci, třeba s Williamem Bazioesem.

Mexické sopky a společenské napětí

V létě roku 1941 Matta a Motherwell společně odcestovali do Mexika, kde navštívili Onslow-Forda a strávili dlouhé hodiny debatami o umění a filozofii. Motherwell později řekl, že mu Matta během tří měsíců toho léta poskytl „desetileté vzdělání v surrealismu“.⁴²⁸ Cestovali také do Mexico City, aby navštívili Wolfganga Paalena, který začal vydávat *Dyn*, časopis zaměřený na moderní i domorodé umění a vztah mezi uměním a vědou.

Návštěva Matty a Motherwella u Paalena v Mexiku byla pro všechny tři důležitá. Kromě výměny nápadů spolu také společně vnímali mexickou krajinu, během léta, které spolu strávili, viděli skutečnou erupci sopky.⁴²⁹ Téma vulkanismu najdeme v jejich umění a myšlení i mnohem později.⁴³⁰ Matta se vrátil do New Yorku a Motherwell zůstal v blízkosti Paalena ještě několik měsíců a přeložil jeho hlavní programový text pro první číslo *Dyn*, „The New Image“ z francouzštiny. Motherwell tehdy vytvořil sérii „Rorsachových kreseb tuší“ („mexické skicáře“), které posunuly jeho styl od více iluzionistického (inspirovaného Mattou) k abstraktnějšímu a spontánnějšímu. Paalen a Motherwell zůstali v kontaktu po Vánocích, kdy se Motherwell vrátil do New Yorku, a během 40. let se vzájemně inspirovali a navštěvovali.⁴³¹

⁴²⁶ Motherwell o tom hovořil ve svém rozhovoru se Sidneyem Simonem. Popsal svou situaci mladého malíře, který se snažil dostat z akademické sféry na uměleckou scénu. Žil shodou okolností poblíž Shapiroa a ukázal mu své obrazy. Shapiro navrhl, že by se měl setkat s dalšími umělci a představil ho Seligmannovi. Motherwell vzpomínal, že se v Seligmannově studiu setkal s mnoha evropskými umělci a dokonce s ním šel navštívit jejich studia v New Yorku. Motherwell mohl nově příchozím poskytnout cenné rady ohledně amerického života, od drobných rad, jako jaký olej použít, když v USA nemohou sehnat olivový olej, až po vážnější témata. (Rozhovor se Sidney Simonem, „Connecting the Beginnings of the New York School: 1939-1943“, leden 1967, In: Stephanie Terenzio (Pozn. 394), s. 157.

⁴²⁷ Seznámil se s ním buď přes Seligmanna nebo Onslow-Forda. Rozhovor se Sidney Simonem, Connecting the Beginnings of the New York School. 1939-1943, leden 1967, In: Stephanie Terenzio (Pozn. 394), s. 158.

⁴²⁸ Rozhovor se Sidney Simonem, „Connecting the Beginnings of the New York School: 1939-1943“, January 1967, In: Stephanie Terenzio (Pozn. 394), s. 159.

⁴²⁹ Elizabeth A.T. Smith et al. (Pozn. 307), s. 16-17.

⁴³⁰ Například Paalen píše o erupci sopky v *Dyn* 4-5, Amerindian number z roku 1943 věnovaném původní mexické kultuře a umění.

⁴³¹ Motherwell později přeložil další text „Surprise and Inspiration“ pro druhé číslo *Dyn* a jedno z jeho děl z roku 1944 mělo stejný název jako tato esej. Paalenův text byl formativní v Motherwellově uvažování o jeho vlastním umění a stal se jakýmsi mostem mezi Paalenem a mladými umělci v New Yorku. Motherwell se v roce 1943 dvakrát vrátil do Mexika, aby navštívil Paalena, který zase navštěvoval Motherwella v Easthamptonu, kdykoli v letech 1947 a 1949 navštívil se svou ženou New York. Amy H. Winter (Pozn. 285), s. 109.

Matta, jehož dílo již bylo přirovnáváno k eruptivním silám, se posunul ještě dále tímto směrem ve svých dílech z let 1941 a 1942 s názvy jako *Here, Sir Fire, Eat!* Později tvrdil: „Krajina je v klidu, kdykoli nedochází k žádné viditelné katastrofě, a přesto je ekologicky násilná a požírající.“⁴³²

Tato představa o mocných silách skrytých v přírodě pod povrchem se přenesla do jeho obrazů, které byly zamýšleny jako sondy do „emocionálního bojiště“. Matta chtěl vyjádřit napětí, které pozoroval v Mexiku mezi různými společenskými vrstvami, a celkový pocit světa uprostřed války. To je zřejmé z Mattova vlastního výroku o jeho obraze *Years of Fear* (1941): „Evropa už rok hořela. V Mexiku jsem se setkal se značným třídním násilím. Ticho mezi cizinci, Španělem a Indiánem bylo docela děsivé, s tasenými dýkami. Kdo používá své mikro, milimikro nebo infra vidění, je vnímavý k takovému neklidu. [...] Jak si představit bojiště, ne to fyzické, ale to v nás: strach z odvahy, kritiky a nenávisti, podezírání či důvěra? Vnitřní bombardování.“⁴³³



72. Roberto Matta, *Years of Fear*, 1941

Zatímco malba *Invasion of the Night* zobrazovala stále krajinu, zkoumaje vztah mezi nevědomou a vědomou realitou, *Years of Fear* žánru krajinomalby uniká. Nenajdeme zde jeden úhel pohledu, ale více různých realit, různé vesmíry, které se navzájem ovlivňují a kříží. Vulkanická obraznost se prolíná se strukturovanými oblastmi evokujícími vesmírné satelity, nebo nějaký jiný typ racionálních objektů, prolíná se v nich věda a příroda, objektivní a subjektivní realita. I zde lze aplikovat první

řádky Onslow-Fordovy interpretace *Invasion of the Night*: „Představte si, že se díváme do sebe do psychické krajiny“. Avšak psychická krajina druhého obrazu má mnohem více vrstev, nekonečně se překrývajících a tvořících komplexní vnitřní vesmír moderní mysli uprostřed války a sociálního napětí.

Průlomy do nevědomí

Myšlenka války byla neustále přítomná a často se odrážela v umění a textech přistěhovalců a představa mnoha propojených vesmírů nebyla výlučná pro Paalena. Katalog první velkolepé výstavy surrealismu ve Spojených státech „First papers of Surrealism“ obsahoval esej „Explorers of the Pluriverse“ od Roberta Allertona Parkera.⁴³⁴ Věnoval se umělcům, kteří „hledají svou vlastní cestu džunglí subjektivity“, kterým „vnější svět neposkytuje nic víc než symboly a abecedu komunikace a „pole“, do kterého mohou promítat své vize.“ Parker jmenoval americké excentriky (Poa, Melvilla i ty méně

⁴³² Citováno: Elizabeth A.T. Smith (Pozn. 307), s. 17.

⁴³³ Germana Ferrari, *Entretiens Morphologiques*, Notebook No. 1, 1936-1944, citováno: Elizabeth A.T. Smith (Pozn. 307), s. 17.

⁴³⁴ Americký novinář, redaktor a kritik, který psal i texty pro surrealistický časopis *VVV*.

známé) s „obsedantní vizí neviditelného“ a zkoumal zde historii myšlenky pluriverza.⁴³⁵ Zmínil také Alberta Rydera, inspirátora Jacksona Pollocka, který byl zapomenut a nepochopen. Parker viděl mnohotvárnost různých subjektivit excentriků jako důležitý inspirační vzor a povzbuzoval své současníky, aby takové postavy hledali.

Výstava surrealistů, kteří přišli do USA „First papers of Surrealism“ byla zahájena 14. října 1942 ve Whitelaw Reid Mansion v New Yorku. Ačkoli měla prezentovat surrealistickou skupinu a tvorbu jejích členů, podnítila také kvaziheretické hnutí. Přestože se pozornost soustředila na umění imigrantů, jak název napovídá, byla zde také díla amerických malířů Williama Baziotesa a Roberta Motherwella. Nesoudržnost surrealistické skupiny a přítomnost amerických umělců, kteří byli na scéně ještě relativně noví, vedly Roberta Mattu k pokusu „vytvořit alternativní odštěpenou skupinu“.⁴³⁶ Chtěl začít nové hnutí a distancovat se od surrealismu. Robert Motherwell mluvil o Mattově „oidipském vztahu k surrealistům“, což naznačuje tehdejší citlivost vztahů v rámci skupiny.⁴³⁷ Matta svedl dohromady některé mladé americké umělce, mnozí z nich v té době žili poblíž Greenwich Village. William Baziotes pomáhal Gordonu Onslow-Fordovi přestavět jeho studio v blízkosti bytu Roberta Matty.⁴³⁸ Tito tři se stali přáteli velmi brzy.



73. Gerome Kamrowski, Collaborative Painting, 1940

William Baziotes znal mnoho mladých Američanů ze svých let práce pro WPA. S Geromem Kamrowským se setkali v roce 1938, sdíleli zájem o surrealismus, automatismus a četli časopis *Minotaure* ještě před příchodem jeho představitelů do USA.⁴³⁹ V zimě 1940-41 přivedl Baziotes Jacksona Pollocka k Geromu Kamrowskému do ateliéru a pracovali společně s rychleschnoucí lakovou barvou. Položili plátna na podlahu a vytvořili několik „společných spontánních děl“.⁴⁴⁰ Matta se zeptal Baziotesa, jestli

zná nějaké „lidi z WPA, kteří se zajímají o moderní umění, a ne o všechny ty nesmysly sociálního

⁴³⁵ Parker zmiňuje zapomenutého amerického básníka 19. a počátku 20. století Benamina Paula Blooda (1832-1919), který je známý svými dopisy novinám a svými vizionářskými básněmi. Jeho „Pluriverse, An Essay in the Philosophy of Plurality“ vyšel posmrtně v roce 1920 jako návrh mnoha vzájemně propojených světů a otevřených možností bloudící mysli. Blood měl údajně mystické zážitky vyvolané anestetickými účinky oxidu dusného během stomatologické operace, což ho přivedlo k přehodnocení podstaty reality. Byl důležitou inspirací pro slavného amerického básníka Williama Jamese.

⁴³⁶ Isabelle Dervaux (Pozn. 339), s. 57.

⁴³⁷ Motherwell navrhl, že tento ambivalentní vztah byl oboustranný. Mohl být způsoben věkovým rozdílem, Mattovi bylo přes třicet let a známější členové skupiny byli o dekádu starší. Motherwell soudil, že jelikož věkový rozdíl byl podobný jako v případě Dalího, chovali se k němu starší členové hnutí podezřívavě. Rozhovor se Sidneym Simonem, „Connecting the Beginnings of the New York School: 1939-1943“, leden 1967, In: Stephanie Terenzio (Pozn. 394), s. 160.

⁴³⁸ Martica Sawin (Pozn. 158), s. 167.

⁴³⁹ Ibidem, s. 86.

⁴⁴⁰ Ibidem, s. 168.

realismu“.⁴⁴¹ Baziotes jmenoval Pollocka, de Kooninga, Kamrowského a Petra Busu. Matta představil tyto Američany Robertu Motherwellovi, který se právě vrátil z Mexika.⁴⁴²

Neformální skupina ve složení Matta, Baziotes, Motherwell, Pollock a Busa se začala scházet a vzájemně analyzovat svou tvorbu, hovořili o problémech technického i duchovního charakteru. Busa vzpomínal: „Matta se díval na naši práci a vyjadřoval se k tomu, jaký rozměr jsme díly reflektovali. Měl také zájem o organické procesy a zajímalo ho, zda odrážíme rytmus, který byl spojen s vodou nebo s ohněm nebo se skalními útvary...“⁴⁴³ Matta vyzval každého z nich, aby si „uchovával záznam svých myšlenek, aby zjistili, zda spolu sdílí společné nevědomí.“⁴⁴⁴ Pracovali na rozvoji spolupráce, která by mohla vést k novému manifestu a společné výstavě, ale většina těchto setkání se neúčastnili všichni najednou a skupina nikdy nebyla soudržná a měla krátké trvání.⁴⁴⁵

Hlavním sdíleným tématem, které zkoumali, byl koncept kolektivního nevědomí, k němuž přistupovali se specifickým využitím automatismu. Robert Motherwell poukázal na to, že Američané „pracovali průměry a násilněji, a také v mnohem větším měřítku, než surrealisté“.⁴⁴⁶ Dříve se setkal s automatismem, když viděl Maxe Ernsta experimentovat se štetci zavěšenými na stropě, které se nahodile pohybovaly a vytvářely „jakýsi labyrint na plátně“, ale ve srovnání s tím, co začal Pollock dělat se svými malbami později, se mu tyto experimenty zdály velmi omezené. Motherwell také připomněl, že si všichni byli v té době velmi dobře vědomi tvorby André Massona a konkrétně jeho automatických děl.⁴⁴⁷ Automatismus, který jejich skupina praktikovala, nazval „plastickým automatismem“ a viděl v něm „klíčový generativní koncept, který umožnil Američanům odklonit se od surrealismu a rozvíjet nezávislé styly, které byly později seskupeny pod hlavičkou abstraktní expresionismus“.⁴⁴⁸ Tento přístup kladl mnohem větší důraz na médium a jeho tvůrčí potenciál. Zatímco surrealisté považovali sami sebe za primární nástroj v odhalování nevědomí, jejich nový přístup omezil roli jednotlivce a vzal v úvahu médium malby na mnohem hlubší úrovni. Matta popsal svůj pohled na přístup k nevědomí po mnoha letech poetickým způsobem: „Automatismus znamená, že iracionální a racionální běží paralelně a mohou do sebe vysílat jiskry a osvětlovat společnou cestu.“⁴⁴⁹

Tato potřeba pozvednout nevědomí na úroveň vědomí vycházela z Jungových textů a představovala „jednu ze skrytých modifikací, kterými prošel surrealismus, když byl přenesen do Nového světa“.⁴⁵⁰ Isabelle Dervaux psala o tom, že nevědomí bylo pro Američany amorfni říší nebo mocí nejasného

⁴⁴¹ Rozhovor se Sidney Simonem, „Connecting the Beginnings of the New York School: 1939-1943“, leden 1967, In: Stephanie Terenzio (Pozn. 394), s. 160.

⁴⁴² Motherwell později vyprávěl příběh o setkání s manželkou Baziotes se shodou okolností v metru, což vedlo ke společné večeři u Matty. Ibidem, s. 159.

⁴⁴³ Martica Sawin (Pozn. 158), s. 239-41.

⁴⁴⁴ Isabelle Dervaux (Pozn. 339) s. 57.

⁴⁴⁵ Jackson Pollock opustil skupinu jako první a brzy přestala existovat. Matta se pak vrátil k Bretonovi a dalším surrealistům a pomáhal s časopisem VVV. Někteří Američané v této skupině však navázali pevné vztahy, které vydržely mnohem déle.

⁴⁴⁶ Rozhovor se Sidney Simonem, „Connecting the Beginnings of the New York School: 1939-1943“, leden 1967, In: Stephanie Terenzio (Pozn. 394), s. 163.

⁴⁴⁷ Ibidem, s. 163-165.

⁴⁴⁸ Isabelle Dervaux (Pozn. 339), s. 58.

⁴⁴⁹ Roberto Matta paintings and Drawings 1937-1959, výstavní katalog, 1997, citováno: Isabelle Dervaux (Pozn. 339) s. 59.

⁴⁵⁰ Dore Ashton (Pozn. 309), s. 124.

původu. Při popisu této síly se „[budoucí] abstraktní expresionisté obraceli k řadě metafor, včetně odkazů na nejednoznačné prostorové hloubky, narážky na jeskynní malby a podzemní říše, přirovnávali nevědomí k mýtům, tragédiím, kmenovým uměleckým dílům, jednobuněčnému životu a energii.“⁴⁵¹

Mark Rothko a Adolf Gottlieb se s touto skupinou nesetkávali, ale k nevědomí přistupovali podobným způsobem. Gottlieb odkazoval na Melpomene (tragickou múzu), když mluvil o „vykopávání“ nevědomí: „Vyjmul jsem některé relikt z tajné krypty Melpomene, abych je sjednotil pomocí piktogramu, který má svou vnitřní logiku...“⁴⁵² Podle jeho názoru se umělecký obsah nevytváří, ale objevuje podobně jako antické relikvie.

Totemické krajiny, Wolfgang Paalen a Dyn

Wolfgang Paalen, i když v té době pobýval v Mexiku, byl stejného názoru jako Matta a mladí Američané. Přehodnocoval tehdy surrealistickou preferenci Freudových teorií a nevědomí začínal vnímat skrze Jungovu teorii. Kritizoval surrealistické zaujetí „individuální touhou“ a podporoval snahu odhalit „jiné“ v „hlubinách ega“.⁴⁵³ Jeho názory se formovaly v kontaktu s americkými zdroji, jedním z nichž byla filozofie Johna Deweyho, která mu pomohla v odklonu od surrealismu.⁴⁵⁴ Podle Onslow-Forda dokázal Paalen „vytvořit spojení mezi romantismem německy mluvících zemí a americkým pragmatickým myšlením a moderní vědou“.⁴⁵⁵ Paalen psal o tom, že automatismus je jen začátek, „nic než surový materiál“, který je třeba zpracovat, a vysvětlil, že umělec by měl s tímto surovým materiálem pracovat vědomě a nechat své „ego“ přeměnit jej v umělecké dílo.⁴⁵⁶ Tento proces lze ilustrovat na jeho technice „fumage“, vytvářející umělecká díla „tak, že si plátno připraví mokrou barvou světlého tónu a podrží ho lícem dolů nad zapálenou svíčkou. Plátno se přemisťuje směrem k plameni a nad plamenem, takže žár a kouř zanechávají v mokré barvě stopy sazí. [...] Fumage



74. Wolfgang Paalen Taches Solaires, 1938

⁴⁵¹ Isabelle Dervaux (Pozn. 339), s. 60.

⁴⁵² Sidney Janis: Abstract and Surrealist art in America, New York, 1944, str. 119, citováno: Isabelle Dervaux (Pozn. 339), s. 60.

⁴⁵³ „Sen egoisticky zaujatý uspokojením individuální touhy obvykle zůstává bez kolektivní relevance i když využívá univerzálních symbolů – zatímco umělecká tvorba, využívající symboly osobně, nabývá kolektivního významu, když dokáže zformulovat to, co inspirace odhaluje v hlubinách ega – tam, kde 'Já je někdo jiný.'“ (W. Paalen, Form and Sense, New York: Wittenborn and Schultz, 1945, citováno: Dore Ashton (Pozn. 309), s. 125.

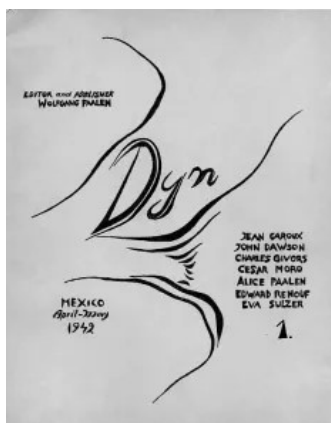
⁴⁵⁴ Paalen zmiňuje Deweyho ve svých textech pro *Dyn* (New Image, Dyn 1, Surprise and Inspiration, Dyn 2). Více k tomuto tématu: Dore Ashton (Pozn. 309), s. 125.

⁴⁵⁵ Gordon Onslow Ford: Paalen and Dyn, In: Christina Kloyber (Pozn. 273), s. 13.

⁴⁵⁶ Paalen se tomuto tématu věnoval ve svém prvním programovém článku „New Image“, ve kterém tvrdí, že „skutečně automatické“ obrazy by neměly být pouhým překladem snu nebo jiného existujícího předmětu či zážitku (jak tomu bylo v Dalího obrazech), ale měly by „projektovat nové skutečnosti“, předznamenávat nový řád. (Wolfgang Paalen: The New Image, Dyn 1, duben-květen 1942, In: Christina Kloyber (Pozn. 273), s. 8-15.

pak byla umělcem dotvořena a malíř interpretoval drama, zanechané kouřem.⁴⁵⁷ Technika fumage byla inspirována německým romantickým spisovatelem, kterého Paalen obdivoval, Georgem-Christopherem Lichtenbergem, který prohlásil: „Člověk má rád společnost, i když je to jen společnost jeho vlastní zapálené svíčky.“⁴⁵⁸

Paalenův rozchod se surrealismem byl trvalejší. Robert Motherwell ve svých pozdějších úvahách surrealismus oceňoval, uznal jeho roli při formování nového amerického malířství.⁴⁵⁹ Roberto Matta později během války spolupracoval s Bretonem a jeho snaha o odloučení byla spíš krátkou epizodou. Paalen oproti tomu svůj rozchod s hnutím zveřejnil v časopise, který založil v Mexiku v roce 1942. V textu „Farewell au Surrealisme“ (Sbohem surrealismu) hodnotil surrealismus z pozice někoho, kdo už ke skupině nepatří, a má odstup. Jeho hlavní kritika směřovala ke společenským a filozofickým aspektům surrealismu, který podle něj nedokázal nabídnout nový úhel pohledu a byl závislý na zjednodušeném vysvětlení Hegela a Marxe. Jeho cílem bylo porozumět postavení člověka ve vesmíru a umělce ve světě a věřil, že by to měl být umělec sám, kdo bude formulovat svou vlastní filozofii, spíše než se spoléhat na již vytvořené doktríny. Základ této filozofie měl spočívat v oživující funkci umění, imaginaci.



75. obálka časopisu *Dyn*, 1, 1942

Jeho nový mexický časopis byl pojmenován „*Dyn*“ z řeckého *tó dynaton* (možné), název naznačoval touhu vytvořit „Nový obraz“ (název jednoho z jeho prvních článků) paralelní k objevům „nové fyziky“ (kvantové teorie, která poukázala na limity pozitivismu). Témata surrealistů byla v *Dyn* stále přítomná, ale byla pojímána jiným způsobem.⁴⁶⁰ Páteř časopisu tvořily Paalenovy články. V průběhu let zde publikoval svůj cyklus textů „*Paysages Totémiques*“ (Totemické krajiny), kvazi autobiografické básně v próze, navazující názvem na jeho předchozí obrazy a hlavní esej „Totem art“.

„Totemismus“ byl pojem široce používaný v oblasti etnologie (pracovali s ním Sir James George Frazer, Émile Durkheim, Franz Boas) a psychoanalýzy (Freudova kniha „Totem a tabu“) a aplikovaný na moderní umění od dvacátých let. Carl Einstein charakterizoval umění Andrého Massona spojující lidské

⁴⁵⁷ Gordon Onslow Ford, Paalen and Dyn, In: Christina Kloyber (Pozn. 273), s. 9.

⁴⁵⁸ Paalen přispěl ilustrovaným překladem Lichtenbergových aforismů z roku 1798 do posledního čísla *Minotaure* (č. 12-13, 1939), ve kterém vytvořil obraz fumage vycházející z hořící svíčky, Amy H. Winter (Pozn. 285), s. 55.

⁴⁵⁹ V roce 1957 v textu katalogu pro výstavu ve Whitney Museu dokonce prohlásil: „Osobně jsem dobře znal jen dvě malířská prostředí. Pařížské surrealisty, s nimiž jsem začal vážně malovat v New Yorku v roce 1940, a původní hnutí, které se rozvinulo v New Yorku a které vešlo ve známost jako „abstraktní expresionismus“, ale které by se mělo správně nazývat „abstraktní surrealismus“. (Motherwell in John H. Baur (ed.) Bradley Walker Tomlin, exh. cat., New York, 1957, str. 11-12, citováno v: Charles Darwent (Pozn. 313), s. 7.)

⁴⁶⁰ Například Paalen se zajímal o domorodé kultury způsobem, který byl odlišný od předchozí avantgardy. Studoval sociální organizaci kmenů a snažil se spojit „západní a nezápadní tradice do nového modelu interkulturních, globálních, a dokonce i kosmických dimenzí“. (WAH.WP, 26). Na druhou stranu, Onslow-Ford viděl časopis jako velmi důležitý pro pokrok surrealismu a jeho poslání. Zpětně o tom napsal: „Nyní vidím Dyn jako médium mezi doménou surrealismu a hledáním vnitřních světů nevědomí.“ (Gordon Onslow Ford: Paalen a Dyn, In: Christina Kloyber (Pozn. 273), s. 9.)

a zvířecí prvky jako formu „totemismu“ již v roce 1929 ve svém článku „André Masson, Étude ethnologique“ publikovaném v *Documents* č. 2. Paalen, který vlastnil všechna vydání tohoto časopisu pravděpodobně článek četl a byl také obeznámen s etnologickými studiemi o totemismu. Svůj cyklus obrazů *Paysages Totémiques* začal Paalen v roce 1937 po letní cestě na své rodinné sídlo v Saganu (historický region Slezska, nyní Polsko), která v něm probudila vzpomínky na dětství.

Právě v této době vyvinul svou techniku fumage. Vytvářel krajiny a „totemické“ objekty / postavy, tvořící jednu emocionální entitu, barvy a tvary postav a krajiny se vzájemně odrážejí. „Totem je několik



76. Wolfgang Paalen, *Paysages Totémiques*, 1937

bytostí, které drží pohromadě silou mnoha generací. Vyrůstají do prázdného nebe; pak najednou jedna z nich natáhne kostnatou ruku, jako by chtěla obsáhnout pramen své ještě rašící síly.“⁴⁶¹ Tyto krajiny byly spjaté s rodným územím Paalena, které bylo právě v té době obsazeno Hitlerem. Právě z toho zřejmě pramení jejich tísnivý pocit. Breton komentoval tyto obrazy rok po jejich vzniku, hovořil o prostoru „ovládaném totemy“, „ponurém pohádkovém světě“.⁴⁶²

Ve svých textech pro *Dyn* Paalen použil stejný název (*Paysages Totémiques*), ale své krajiny propojil s koncepty, které znal ze studií a ze svých cestovatelských zážitků z Britské Kolumbie a Aljašky. Jeho pozdější článek „Totem art“ publikovaný v „Amerindian number“ časopisu *Dyn* v roce 1943 zkoumá umění severozápadního pobřeží do hloubky, ale stále do určité míry západní perspektivou zakořeněnou v surrealismu. Totemismus se svou „afektivní identifikací“ (subjektivní s objektivním, člověk se zvířetem) umožňuje usmířit protiklady a nastolit syntézu, o kterou surrealisté usilovali.⁴⁶³ V případě totemických krajin dochází k identifikaci mezi totemickými postavami a jejich okolím, společně tvoří dynamickou jednotu.

Cyklonické krajiny Kurta Seligmanna

Ve stejné době, kdy skupina mladých Američanů v čele s Mattou experimentovala s automatismem a debatovala o kolektivním nevědomí, se i Kurt Seligmann začal více přiklánět k abstrakci a využíval automatického procesu k vytváření figurativních krajin. Jeho zájem o totemismus nevypřchal, ale v jeho obrazech nebyl tak přítomný jako v případě Paalena. Přesto jejich díla sdílí některé podstatné rysy.

⁴⁶¹ Gustav Regler, Wolfgang Paalen, 1946, citováno: Amy H. Winter (Pozn. 285), s. 54.

⁴⁶² André Breton, Preface, Exposition Wolfgang Paalen, citováno: Amy H. Winter (Pozn. 285), s. 58.

⁴⁶³ Na to upozornila Marie Mauzé, která se věnovala problematickým aspektům tohoto přístupu. Paalen revidoval surrealistický pohled na totemismus, který ho chápal skrze západní dualismus, ale „stále nevnímal totemismus jako výraz specifického vztahu mezi člověkem a přírodou, který slouží jako klasifikační schéma, a vnímal tak totemismus v kontextu evolucionistického rámce, zavedeného předchozími vědci, kteří spojovali totemismus a magické myšlení.“ Marie Mauzé (Pozn. 279), s. 12.

Na své druhé výstavě v galerii Karla Nierendorfa (jaro 1941) Seligmann představil cyklus pěti obrazů s názvem *Wrapped and cyclonic landscapes* s novým prvkem, cyklonickým rotujícím tvarem. Vyvinul jej „kvazi automatistickým procesem“, který popsal Meyer Schapiro. Seligmann „promítl rozbité sklo přes diaprojektor a sledoval obrysy takto získaného obrazu“. Jediný obraz, na kterém skutečně používá tuto techniku na skle, je *Environs of the Au Château d'Argol*, název pochází z románu Julien Gracqa.⁴⁶⁴ Později přenášel takto vzniklé formy na plátno. Tuto techniku se naučil v Paříži v roce 1930 od svého kolegy, švýcarského malíře Hanse Rudolfa Schiesse.⁴⁶⁵



77. Kurt Seligmann,
Návrh pro hru Zlaté rouno

Seligmann o nich řekl: „Jsou to krajiny, ale nejsou statické. Říkám jim cyklonické krajiny.“⁴⁶⁶ Jak je patrné z recenze v *Art Digest*, Seligmann na výstavě v galerii Karla Nierendorfa 1941 ukázal své cyklonické krajiny spolu se svými kostýmy pro hru Hany Holm „Zlaté rouno“, jejíž téma propojovalo mytologii s alchymii (jeden kostým představoval Sulfur, další Merkur, Vnitřní oko a Kosmickou troubu alchymistů). Seligmann k baletu napsal krátký text, ve kterém vysvětlil vztah mezi starověkým mýtem o Jásonovi a zlatém rounu a alchymii.⁴⁶⁷ Anonymní recenzent vnímal krajiny jako „divoce poskládané postavy“ a figuríny v kostýmech jako „postavy z Alenky v říši divů, které se zbláznily“. Celkově na něj výstava působila magicky: „Důraz je kladen na temnotu, kde sídlí horda nekontrolovatelných minotaurů. Seligmannův svět je labyrintový...“⁴⁶⁸

Jeho reakce naznačuje, že cyklonické krajiny byly vnímány spíše jako postavy. Podobně jako Paalenovy Totemické krajiny byly syntézou postavy a jejího okolí. Seligmann je viděl jako „interpretaci jihozápadní americké krajiny s antropomorfními prvky; zdá se, že se živé bytosti oddělují od klikatých geologických útvarů. Svět ve formaci – nikoli hrdinské krajiny pravěku, spíše krajiny poezie.“⁴⁶⁹ Některé z těchto útvarů připomínají jeho cestu do Kanady, Grand Canyonu a dalších míst, která navštívil v USA. Tyto vlnící se útvary byly jeho vlastní formou „vulkanismu“ nebo „totemismu“ přítomného v dílech Matty a



78. Kurt Seligmann, *Memnon and the Butterflies*, 1942

⁴⁶⁴ Tohoto autora surrealisté oceňovali, zmiňuje se o něm např. André Breton v katalogu *First Papers of Surrealism*.

⁴⁶⁵ Timothy Baum et al. (Pozn. 283), s. 58.

⁴⁶⁶ Kurt Seligmann pro výstavu *European Artists Teaching in America, 1941*, Addison Gallery of American Art, Andover, citováno: Timothy Baum et al. (Pozn. 283), s. 60.

⁴⁶⁷ „Jason byl pro alchymisty jedním z nich a jeho putování symbolizovalo různé fáze výroby zlata.“ Seligmann spojil tuto myšlenku s Nicolasem Flamelem, který znázornil sedm fází výroby zlata podle prorocké vize, a Hermesem Trismegistem (Paracelsem), který hlásal, že člověk odráží fungování vesmíru. Svůj záměr s představením popsal v doprovodném textu: „Zlaté rouno se svými sedmi stupni je imaginativní interpretací prorockého snu Nicolase Flamel.“ Kurt Seligmann papers, Yale University archive.

⁴⁶⁸ Anonymní kritik: *Labyrinthian*, *Art Digest*, May 1st, 1941, In: Kurt Seligmann's Papers, Yale University archive. (Pozn. 467)

⁴⁶⁹ Kurt Seligmann pro ředitele galerie Durlacher, jako popis *Memnon and the Butterflies*, citováno: Timothy Baum et al. (Pozn. 283), s. 60.

Paalena, všechny sdílely zájem hraničící s posedlostí Novým světem, jeho přírodou a původními tradicemi a tyto inspirace transformovaly automatickými procesy do nových forem. Názvy Seligmannových krajin často vycházejí z mytologie a navozují dojem příběhu na pozadí nebo specifické atmosféry. *Memnon and the Butterflies* (1942) je pojmenován po řeckém hrdinovi a etiopském králi, synu trojského prince Tithona a Eos, bohyně úsvitu. Memnon je také jméno velkého motýla pocházejícího z Asie. Další dílo (koláž) s cyklonickou krajinou bylo pojmenováno *Cave of the Echoes* (1941-43), stejně jako kniha Heleny P. Blavatské. Jedna kresba ze stejné doby s cyklonickými formami byla pojmenována *Aurora*. Tvary cyklonických krajin byly použity pro pozvánku na „Magický večer“, který se konal v jeho newyorském studiu 1942. Jejich tvary obklopují prázdný prostor, do kterého Seligmann napsal: „Kým je. Vládce Propasti. Sny se vznášejí nízko. V tomto cyklonickém světě. Prázdná bez lidských bytostí. Šum.“⁴⁷⁰ Magie byla jedním z hlavních zájmů Seligmanna během války, kdy sbíral materiály a psal své opus magnum *Mirror of Magic* (1947), knihu o historii magie.



79. Kurt Seligmann, pozvánka na „Magický večer“, 1942

Vrchol cyklonických krajin nastal v roce 1943, kdy byla jedna z nich použita pro obálku časopisu *View*, v němž byly publikovány Seligmannovy texty o magii a alchymii, které také vycházely v časopise *WV*. Cyklonické krajiny byly ve větším množství vystaveny v roce 1943 v galerii Durlacher a byly přijaty velmi kladně.⁴⁷¹ Robert M. Coates chválil *Melusine and the Great Transparents*, nové dílo z roku 1943. Tato malba je jednou z jeho nejčistších a nejkompexnějších cyklonických krajin (bez prvků koláže, písma nebo více figurálních prvků).



80. Kurt Seligmann, *Melusine and the Great Transparents*, 1943

Cyklonické formy v pozadí jsou průhledné a blíže jeho práci se sklem, formy v popředí jsou barevné a rozvíjejí se do krajiny, ve které nepůsobí gravitační síla. V pravém rohu je neznámá bytost odlišná od cyklonických forem vznášející se nad nimi. Mírně připomíná postavu z jeho obrazu *Rendezvous of the Elements* z roku 1942, kde má zřetelněji ženské rysy (poprsí, vlající vlasy, vlnící se drapérie, postava drží štít, díky kterému vypadá jako heraldická figura). Tento obraz byl inspirován Seligmannovým dětským snem, ve kterém jeho matku, která se plavila po moři s jinou ženou na voru, překvapila podivná bytost vynořující se z vody a „varovný hlas“ volal Seligmanna, dokud se neprobudil. Kirku Askewovi, řediteli galerie

⁴⁷⁰ Timothy Baum et al. (Pozn. 283), s. 61.

⁴⁷¹ „Kurt Seligmann v Durlacheru má řadu nových olejů, které zcela přesahují vše, co kdy předtím ukázal. Dlouho se věnoval malbě na sklo, nyní se obrátil k plátnu a výsledkem bylo nezměrné umocnění a prohloubení jeho díla.“ Robert M. Coates, 17. dubna 1943, výstřižek z *New Yorker*, Kurt Seligmann papers. Yale University archive. (Pozn. 467)

Durlacher, Seligmann vysvětlil, že chtěl vyjádřit formy země, vody a vzduchu, „které jsou nepřátelské a drží pohromadě pouze prostřednictvím imaginárních linií, křivek a úhlů, které tvoří schéma kompozice“.⁴⁷² Tato interpretace se hodí i pro *Melusine and the Great Transparents*. Jeho kompozice je podobná, v levém dolním rohu je kus země nebo vor, který ukotvuje ruch jinak levitujících bytostí. Křivka kompozice je také podobná. Postava Meluzíny se zdá být přítomná na nebi *Rendezvous of the*



81. Kurt Seligmann, *Rendezvous of the Elements*, 1940

Elements a v abstraktnější podobě i na druhém obraze.

Seligmannův sen pro něj byl velmi důležitý, jak je zřejmé z jeho vlastního prohlášení a ze dvou různých verzí *Rendezvous of the Elements*. Myšlenka nezkrotných přírodních sil možná našla vyjádření v abstraktní kompozici pozdější malby. To by umožnilo interpretovat bytosti na tomto obraze jako symboly přírodních sil a vidět vývoj Seligmannova myšlení.

Ale *Melusine and the Great Transparents* má blízko také k jinému vyobrazení, které použil Seligman ve své knize *Mirror of Magic* pod názvem *The Chaos of the Elements*. Objevuje se v kapitole o alchymii a procesu výroby kamene mudrců. Seligmann píše o čtyřech esencích ve vesmíru (ohně, voda, země a vzduch) a tvrdí, že existuje pátá esence, která prostupuje vším. "Je to světová duše-duch, který oživuje všechna těla."⁴⁷³ Tato pátá esence je neviditelná a sídlí v hmotě, a kdo ji osvobodí, může pojmout veškerý tvůrčí potenciál Boha.



82. *The Chaos of the Elements*

Seligmannovo pojetí přírody viděné prostřednictvím snů, vzpomínek a aktuálních zážitků, jeho vztah k myšlence nevědomí prostřednictvím automatických procesů a jeho studium alchymie a magie se v této době shodovaly s tématy Andrého Bretona. I když exkomunikoval Seligmanna ze surrealistické skupiny, zdálo se, že v letech 1942-1944 sledovali podobné zájmy, když Breton přišel s myšlenkou „Great Transparents“ nebo-li „Velkých průsvitných“ a začal psát příběh o Meluzíně.⁴⁷⁴ Tato témata jsou často interpretována jako dva hlavní mýty, které Breton vytvořil v Novém světě. Byla však také velmi přítomná v malbě a textech mladší generace surrealistů.

⁴⁷² Kurt Seligmann, text pro Kirka Askewa citován: Martica Sawin (Pozn. 158), s. 311.

⁴⁷³ Kurt Seligmann, *The Mirror of Magic*, Pantheon Books, New York, 1948, s. 142.

⁴⁷⁴ Kurt Seligmann byl Bretonem vyloučen ze surrealistické skupiny „pro neshodu ve výkladu tarotových karet.“ Vyloučen ze skupiny byl také André Masson. Timothy Baum (Pozn. 283), s. 63.

X. Velcí průsvitní a mýty surrealismu za války

Wolfgang Paalen a skupina umělců zformovaná kolem Roberta Matty věřili, že mohou proniknout do skrytých oblastí lidské psychiky pomocí automatických technik. Mattovo zobrazení sopečné země bylo také reprezentací moderní mysli uprostřed společenského napětí. Nové typy krajin byly někdy nazývány „inscapes“, vnitřní krajiny moderní mysli.⁴⁷⁵ Z těchto prostorů se vynořovaly nové druhy bytostí. Totemické a cyklonické krajiny plodily tajemná stvoření, která měla přesahovat běžné lidské vnímání. Byli mýtickými předchůdci člověka nebo personifikacemi elementárních sil přírody. „Great Transparents“ na Seligmannově obraze z roku 1943 byly velmi pravděpodobně inspirovány textem Andrého Bretona z prvního čísla časopisu *VVV* (červen 1942), v němž poprvé představil svůj koncept Velkých Průsvitných. Ten byl někdy ztotožňován s mýtem, o jehož vytvoření Breton od poloviny třicátých let mluvil. Tato kapitola si klade za cíl prozkoumat kontext těchto bytostí pocházejících z období kolem roku 1942 napříč surrealistickými malbami a zasadit koncept „Great Transparents“ do širší soustavy surrealistických mýtů, které se formovaly během války.

Bretonovo hledání mýtu v časopise VVV

VVV (nazývaný „Triple V“) byl hlavním časopisem surrealistického hnutí v americkém exilu.⁴⁷⁶ Vycházel v letech 1942 až 1944 s podtitulem „poezie, výtvarné umění, antropologie, sociologie, psychologie“. Sledoval tedy podobné zájmy jako předválečné časopisy *Documents* a *Minotaure*, jen se zde pozornost soustředila spíše na artefakty amerických původních obyvatel než na ty z Afriky nebo Polynésie. Oficiálně byl redaktorem časopisu americký umělec David Hare a jeho poradci byli André Breton a Max Ernst.⁴⁷⁷ První číslo *VVV* vydané v červnu 1942 obsahovalo mnoho důležitých textů surrealistů a přátel skupiny v USA (například Clauda Lévi-Strausse, Roberta Motherwella a dalších, kteří k surrealistické skupině nepatřili). Obsahoval také programový text *Prolegomena ke třetímu manifestu surrealismu aneb jinak* od André Bretona.

Tento text byl napsán jako návrh nového surrealistického manifestu, který nebyl nikdy dokončen. Jedná se spíše o kompilát kratších textů než souvislý esej. Jeho hlavním tématem je hledání nového mýtu a vize utopické budoucnosti. Breton zmiňuje Georgese Bataille, Rogera Cailloise, Andrého Massona, Maxe Ernsta, Leonoru Carrington, Kurta Seligmanna a další, kteří podle něj přispěli ke zkoumání nového

⁴⁷⁵ Byl to také název Mattova obrazu z roku 1943 „Inscape“ a Pollock toto slovo také použil, když mluvil o svých obrazech ve třicátých letech. Ellen G. Landau, Jackson Pollock (Pozn. 366), s. 35.

⁴⁷⁶ Trojitě „V“ (Vow, Victory, View) znamenalo příslib „energie k návratu do obyvatelného a přijatelného světa“, vítězství „nad silami regrese“ a pohledu, „oka obrácené k vnějšímu světu“ a „pohledu dovnitř nás“. Souhra mezi těmito V, jejich spojení, „rozšíření pole vědomí směrem k celkovému pohledu“ bylo zamýšleno jako hlavní téma časopisu. (Z prohlášení otištěného na prvních stránkách prvního čísla časopisu *VVV*, červen 1942.)

⁴⁷⁷ Hare uznal, že fungoval jako „tvář“ časopisu, protože byl občanem USA, ale byl to Breton, kdo rozhodoval o většině jeho obsahu. Lewis Kachur, *Displaying the marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and surrealist exhibition installations*, Massachusetts Institute of Technology, Boston 2001, s. 173.

mýtu.⁴⁷⁸ K těmto hlasům se sám připojuje, když mluví o výpravě za Zlatým rounem s odkazem na jeho a Seligmannův společný zájem o alchymický proces přeměny hmoty.⁴⁷⁹

Právě v Prolegomeně poprvé vyslovil hypotézu o Velkých Průsvitných.⁴⁸⁰ Tyto bytosti mohou podle Bretona zcela uniknout našemu „uzavřenému referenčnímu rámci“, který „má tendenci redukovat člověka jako interpreta vesmíru“. „Skrytě se nám zjevují ve strachu a v pocitu náhody“. Breton podporuje jejich existenci citacemi z Novalise⁴⁸¹ a Williama Jamese o existenci větších bytostí, které nevnímáme, a tvrdí, že „samotní vědci tomuto názoru zcela neodporují“. Breton sám chce navázat na „všechny filozofické spekulace o možnosti existence určitých bytostí, pro které by lidstvo bylo parazitem“. Velcí Průsvitní byli jeho pokusem uniknout normativnímu antropomorfismu, v němž člověk představuje střed vesmíru. Touto myšlenkou se dříve zabývali surrealisté ve své praxi slučování lidského se zvířecím, rostlinným, a dokonce i neživým světem (antropomorfizovaný nábytek Seligmanna, Massona, Carrington). Breton se rozhodl obrátit opačným směrem, protože jeho bytosti jsou větší a možná i vyvinutější než člověk. Nebo se zdají být přírodní silou, když mluví o „perturbacích, v podobě cyklonu, kterým je tvář v tvář člověk bezmocný“ nebo nečekanou hrozbou jakou je válka.⁴⁸² Tím, že nechává jejich podobu otevřenou, umožňuje, aby je reprezentovaly různé představy. Mohou to být totemické postavy nebo cyklonické krajiny nebo něco úplně jiného.

Průhledné postavy surrealistických maleb



83. Roberto Matta, Los Grandes Transparentes, 1942

Představu Velkých Průsvitných sice poprvé formuloval Breton, ale předcházely jim obrazy Roberta Matty. *Prolegomena* je ilustrována Mattovým uměleckým dílem s názvem *Los Grandes Transparentes* s jemně kreslenými postavami pohybujícími se neurčitým prostorem. Mezi nimi a Mattovými malbami té doby existuje úzká spřízněnost. Matta s těmito figurami začal již koncem třicátých let, jeho dílo *Personages Transparents* z let 1939-1942 zachycuje podobné bytosti pohybující se v neurčitém prostoru. Jejich průhlednost je výraznější, protože každá z nich má vrstvu jemné kresby působící jako konstrukce a tmavší rozmazané tahy, které tuto kostru zahalují. V jeho obraze z roku 1939 s názvem *Prescience* (Předtucha či Jasnozřivost) vidíme

⁴⁷⁸ Minds very different from one another, but among the boldest and most lucid of our time - Bataille, Callois, Duthuit, Masson, Leonora Carrington, Ernst, Etienne, Péret, Calas, Seligmann, Hénein - have all been irresistibly led to searching for a prompt answer to the question: can a society exist without a social myth? - he reacts to this need - "To what extent can we choose or adopt and impose a social myth which we judge desirable?" André Breton, *Prolegomena* (Pozn. 393), s. 22.

⁴⁷⁹ Seligmannova účast ve hře *Zlaté rouno* byla zmíněna již v předchozí kapitole.

⁴⁸⁰ *Les Grand Transparentes* ve francouzštině a v anglickém překladu *The Great Invisibles*.

⁴⁸¹ Novalis se zdá být v tomto textu stále důležitým inspiračním zdrojem. V pasáži nazvané „Malá prorocká mezihra“ (Little prophetic interlude) Breton představuje vizi velké svobody vedoucí ke „květu života“, pravděpodobně odkazující na modrý květ Novalise. André Breton, *Prolegomena* (Pozn. 393), s. 21.

⁴⁸² Ibidem, s. 26.

podobný princip postupného zviditelňování a zakrývání, postavy vynořující se z jiné vrstvy reality. *Polypsychologie* z roku 1939 je dalším předchůdcem Velkých Průsvitných. Název dílo spojuje s *Psychologickými morfologiemi*, cyklem maleb z let 1938 a 1939, který reprezentoval „vizuální ekvivalence pro různé stavy vědomí“.⁴⁸³ Mattovy průhledné bytosti jsou spojeny s lidskou psychikou způsobem, který se zdá být v rozporu s Bretonovým konceptem Velkých Průsvitných, kteří měli přesáhnout lidskou říši. Avšak posun ke kolektivnímu nevědomí otevřel představivost nevědomým obrazům odrážejícím různé dimenze reality, která jednotlivce přesahovala.



84. Roberto Matta, *Psychological Morphology*, 1939

85. Gerom Kamrowsky,
The Great Invisibles, 1945



Martica Sawin vnímala transparentnost a zahalování jako podstatné principy surrealismu v USA.⁴⁸⁴ Zmínila Mattovo studium knihy *Tertium Organum* Petera Ouspenského, v níž se spolu s Gordonem Onslow-Fordem dozvídali o průsvitnosti reality. Sawin dokonce uvádí, že „podle většiny údajů to byl Matta, kdo představil Bretonovi pojem Velkých Průsvitných, který se stal jádrem jeho nového mýtu“.⁴⁸⁵ Toto tvrzení nepodkládá žádnými důkazy, ale je jisté, že obrazotvornost mladšího umělce hrála v Bretonově pojetí důležitou roli.⁴⁸⁶ Text *Prolegomena* inspiroval některé další umělce v průběhu čtyřicátých let. Sawin zmiňuje obrazy Geroma Kamrowského (*Part I, The Great Invisibles: Script for an Impossible Documentary*, 1945) a Kurta Seligmanna.

Ale ve formování a šíření konceptu sehrál roli i Wolfgang Paalen, který vytvořil svou vlastní verzi bytostí podobných Velkým Průsvitným v roce 1944.⁴⁸⁷ Nazval je *Cosmogones*, charakterizované Onslow-Fordem jako „trojice, tři těla v jednom, která sdílejí jediné srdce a stávají se viditelnými tím, že ožívují prostor, kterým cestují. Cosmogones se na tebe a skrze tebe dívají parabolovitými očima.“⁴⁸⁸

⁴⁸³ Elizabeth A.T. Smith (Pozn. 307), 12

⁴⁸⁴ Jedna z kapitol její hlavní knihy o surrealismu v exilu nese název „Závoje a průhledy“ a zmiňuje důležitý bod spojení mezi tímto pojmem v surrealismu a dílem Marka Rothka. Sawin se zmiňuje o Bretonově příspěvku do časopisu *View* „What Tanguy Veils and Reveals“ a poznamenává, že „Bretonovo použití slova „veils“ ve vztahu k Tanguymu naznačuje, že skrývat může ve skutečnosti znamenat odhalovat, což je představa, kterou Rothko měl učinit základním kamenem své práce o pár let později.“ Martica Sawin (Pozn. 158), s. 212.

⁴⁸⁵ Ibidem, s. 199.

⁴⁸⁶ Jejich spolupráce na *Great Transparents* je také zmíněna v BS.EE, str. 177, v Elizabeth A.T. Smith (Pozn. 307), s. 21 a dalších zdrojích.

⁴⁸⁷ Gordon Onslow-Ford navrhl tuto interpretaci: „Možná, že Cosmogones byli projevem Velkých Průsvitných, existujících v prostoru, který obýváme, ale pro nás neviditelných, o čemž André Breton tehdy spekoval v New Yorku.“ Gordon Onslow-Ford, Paalen a Dyn, In: Christina Kloyber (Pozn. 273), s. 15.

⁴⁸⁸ Ibidem

Tyto bytosti byly také přítomné v divadelní hře *The beam of balance* (Papřsek rovnováhy), kterou Paalen vytvořil v této době. Představovaly touhu prozkoumat neznámo a překonat hranice lidskosti. Paalen pracoval s představou podobných bytostí už dříve. Na svém triptychu *Les premières spaciales* začal pracovat v roce 1941 a obrazy dokončil v roce 1944. Má mnoho formálních podobností s pozdějšími *Cosmogones*. Ústředním motivem je kruh nebo elipsa pokrytá paprsky vycházejícími ze středu. V *Les premières spaciales* jsou plné barev, v *Cosmogones* jsou průhledné. Kompozice těchto obrazů je také podobná, je plná organických forem, vzájemně se



86. Wolfgang Paalen, *Cosmogones*, 1944

překrývajících a evokujících více vrstev reality v neustálém toku. *Les premières spaciales* udělali dojem na Roberta Motherwella, který pravděpodobně viděl první obrazy již v roce 1941 a později na Jacksona Pollocka.⁴⁸⁹ Paalen tyto obrazy spojil v jednom ze svých dobových textů: „V cyklu *Cosmogones* je rytmicky vyjádřena interaktivita diváka a vesmíru. Již zde není žádné svévolné inkrustování antropomorfních fragmentů nebo jakýkoli nefigurativní puritanismus. Zářivé křivky se koordinují do velkých „osobností“, které jsou novými protagonisty věčné hry Prométhea... Tento nový koncept, pro který už neexistují krajiny, ale struktury Slunce a planet, již žádná perspektiva, ale koncept



87. Wolfgang Paalen, *Les premières spaciales*, 1941-44

multidimenzionálního prostoru, nachází svůj první hlavní výraz v triptychu „*Les premières spaciales*“.⁴⁹⁰ Jeho fantastické bytosti jsou přímo spojeny s jeho pojetím pluriverza. Přirovnáním k Prométheovi je spojuje jak s bohy, tak s lidmi.

Velcí Prastaří z oblasti Pulp Fiction

Ve vydání časopisu *VVV* z března 1943 byly dva texty Roberta Allertona Parkera, který rovněž přispěl do katalogu *First papers of surrealism*. Jeden z nich s názvem „Such Pulp as Dreams are Made of“ se zaměřil na literaturu tzv. pulp fiction, konkrétně na tu, která se věnuje „superrealistickým jevům – všemu podivnému, děsivému, pseudovědeckému a vzkříšení starověkých mýtů a folklóru.“⁴⁹¹ Parker v těchto textech objevil představu nadpřirozených bytostí žijících ve více dimenzích a vzdorujících vesmírným zákonům. Zaměřil se na Howarda Phillipse Lovecrafta a jeho fantastické bytosti, od „prvotních tvorů

⁴⁸⁹ Amy H. Winter (Pozn. 285), s. 110.

⁴⁹⁰ Gustav Regler, Wolfgang Paalen, 1946, citováno: Amy H. Winter (Pozn. 285), s. 111.

⁴⁹¹ Robert Allerton Parker, Such Pulp as Dreams are Made of, In: *VVV*, March 1943, str. 62

manichejského zla přežívajících z prehistorie“ po „superkosmické Titány“, „Velké prastaré“. Parker spojuje tyto bytosti s bohy, monstry a mýtickými tvory.

Zájem o Lovecrafta patrně souvisel s hledáním „důkazů o surrealismu“

88. Ilustrace z VVV 1943

v Novém světě, které započalo po příchodu surrealistů do New Yorku.

Franklin Rosemont tvrdil, že díla Lovecrafta a jeho okruhu se zdála být odpovědí na toto hledání, protože „sahají za pouhou „literaturu“ do prchavých stínů nové mytologie.“⁴⁹² V několika obrazech od Matty,



jako jsou Atyarth Insolent a Rghuin Monstrous Triumphs, našel stopy lovecraftovského „smyslu pro zlo“. Zájem mohl být oboustranný, i když Lovecraft zemřel těsně předtím, než do USA začali přicházet surrealisté. Rosemont citoval pasáž z Lovecraftova posledního dopisu

z roku 1937, který byl nalezen neposlaný v jeho pozůstalosti a věnoval se surrealismu. Zajímavé je, že byl Lovecraft skeptický přesně k tomu, o čem se živě diskutovalo po příchodu surrealistů do Ameriky:

„Myslím, že praktikanti této školy dávají dojmům svého nevědomí automaticky příliš velký prostor.“⁴⁹³

Spřízněnost mezi lovecraftovskými „Velkými prastarými“ (Great Old Ones) a konceptem Velkých Průsvitných (Great Transparents) je poměrně nápadná, i když Breton mezi svými zdroji Lovecrafta nezmiňuje. Sdílejí však alespoň jednu důležitou inspiraci, Victora Huga. Breton byl podle svých současníků inspirován knihou *Les Travailleurs de la mer* (1866), v níž hlavní hrdina uvažuje o myšlence průhledných bytostí ve vzduchu. Hugo říká: „Vzduch obývaný průhlednými živými tvory může být začátkem neznáma; ale za tím se otevírá mocný výhled na to, co je možné.“⁴⁹⁴ Lovecraft ve svém dopise tvrdil, že pokud by fiktivní umělci z jeho příběhů existovali, byli by zastoupeni na poslední surrealistické výstavě v Muzeu moderního umění.

First Papers of Surrealism

Tématu více vesmírů se Parker také věnoval v katalogu výstavy „First Papers of Surrealism“. V té době se sblížil s hlavními členy surrealistické skupiny v New Yorku a byl také prvním hostitelem Marcela Duchampa, který přijel z Marseille v červnu 1942. Duchampova přítomnost posloužila jako katalyzátor akce. Ihned po příjezdu začal s André Bretonem připravovat kolektivní výstavu. „Nový mýtus“ najdeme v textech Bretona a Sidneyho Janise, nebyl však zřejmě tolik přítomný ve výstavě samotné. Výraznější byla témata nevědomých a automatických procesů, války, skrývání a průhlednosti. Všechna však byla nepřímou spojena s problematikou nového mýtu, jak jej chápal Breton.

⁴⁹² Franklin Rosemont, Lovecraft, Surrealism and Revolution, in: Cultural Correspondence, Podzim 1979, s. 17.

⁴⁹³ H. P. Lovecraft, dopis z března roku 1937, citováno: Franklin Rosemont (Pozn. 492), s. 17.

⁴⁹⁴ Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, citováno: Victoria Clouston (Pozn. 325), s. 82.

Mezi zde vystavenými díly byl obraz *Surrealism and Painting* Maxe Ernsta, který ilustruje proces dokončování automatické malby, se kterou Ernst v této době experimentoval. I když se dotkl tématu velmi aktuálního, stále tak činil prostřednictvím fantastického iluzivního surrealismu, který nebyl mezi mladou generací příliš oblíbený. Zajímavé je, že byl obraz v časopise *Time* nazván „obrovskou freudovskou noční můrou“, což jej spojovalo s předválečným surrealistickým přístupem k psychoanalýze, který byl většinou zaměřen na

89. Max Ernst, *Surrealism and painting*, 1942



individuální nevědomí.⁴⁹⁵ Ernst svůj styl v USA výrazně nezměnil a do svých obrazů nadále zařazoval své alter ego, obřího ptáka Loplopa. Ve zvláštním vydání časopisu *View* věnovaném Ernstovi (duben 1942) sám sebe charakterizoval jako „mladého muže, který touží stát se kouzelníkem a najít mýtus své doby“.⁴⁹⁶ A byl také spojován s novou mytologií v textech Andrého Bretona ve *IVV*. Zdá se však, že Ernst mladou americkou generaci obecně nepřitahoval a zásadním způsobem neovlivňoval její tvorbu.



90. André Masson, *Meditation on an Oak Leaf*, 1942

Na výstavě však byla také díla, která více odpovídala novému směru poloautomatické, poloabstraktní malby s tématy souvisejícími s kolektivním nevědomím a archetypy. Obraz *Earth is a Man* od Matty byl zmíněn výše jako dílo velkého významu. Dalším podstatným obrazem na výstavě byl *Meditation on an Oakleaf* od Andrého Massona. Toto dílo zaujalo mladší umělce, jeho forma se zdála nová a odvážná. Téma bylo jiné než náměty, které Masson zpracovával v předválečném období. Nebylo vysloveně mytologické a nesoustředilo se na souboje a destrukci, ale spíše na regeneraci a začátek nového života. To, co se může jevit jako abstraktní kompozice organických tvarů, je ve skutečnosti částečně figurálním obrazem s komplexním námětem.

V dolní části obrazu sedí žena schoulená nad bílým tvarem, který možná představuje nový život rostoucí v jejím lůně. Svět kolem ní je temný a prodchnutý tajemstvím. Prostor nad ní je zaplněn atmosférickými jevy, plameny stoupají vzhůru a mění se v mraky a déšť. Tato část kompozice zřejmě zobrazuje transformační sílu přírody. „Divoká kočka“ ve střední horní části obrazu naznačuje, že se scéna odehrává v divokém lese. Tvar dubového listu je v kompozici přítomen v různých podobách a polohách a je klíčem k interpretaci. Symbolika dubu je spletitá, byl spojován s mocnými bohy předkřesťanské éry (řecký

⁴⁹⁵ „Speciálně pro výstavu byla surrealistou Ernstem namalována obrovská freudovská noční můra. V malbě *Surrealism and Painting* zobrazil pestrobarevné prsnaté ptáků s polo lidskou paží, vynořující se, aby namalovala pojetí vesmíru svého tvůrce.“ Recenze v časopise *Time* citováno Martica Sawin (Pozn. 158), s. 229.

⁴⁹⁶ Max Ernst (Pozn. 160), s. 28-30.

Zeus, římský Jupiter, keltský Dagda, germánský Thor) a často se mu přezdívalo „strom blesku“. Jeho symbolika byla nejvýraznější v keltské tradici, slovo druid pochází ze sanskrtu, z Duir (dub) a indoevropského kořene wid- (poznat). Duby představovaly dárce výživy a síly nejen v keltských, ale i indiánských tradicích a spojení s duchovním světem a moudrostí. Dub byl Římany považován za androgynní, měl mužské i ženské vlastnosti, což mohlo Massona přitahovat.⁴⁹⁷

Tento přístup k mýtům, který akcentuje ženské aspekty a propojenost mezi člověkem a přírodou spolu se zapojením symbolů, které jsou společné různým tradicím, byl něčím novým. Vyplynul z Massonovy přímé zkušenosti s americkou přírodou a z jeho dlouhodobého zájmu o mytologii.⁴⁹⁸

Gordon Onslow-Ford vystavil obraz *First Five Horizons*, který také tematizoval spojení přírody či krajiny s ženským tělem, plodností a novým životem, ale také kontrast ženských a mužských prvků a odrazil se v něm také zážitek z ultramoderního New Yorku.⁴⁹⁹ Tato umělecká díla měla velký dopad a přilákala také mnoho mladých Američanů.⁵⁰⁰ Kromě surrealistických obrazů zde byla i díla Picassa a Pieta Mondriana, artefakty původních obyvatel Ameriky a obrazy „naivních umělců“, výstava tedy zřejmě působila poměrně eklektickým dojmem. Prostor navíc nebyl nejvhodnější pro avantgardní přehlídku, byl to bohatě zdobený interiér v historizujícím stylu. Tato situace mohla být podnětem pro vytvoření Duchampovy instalace „Mile of String“ (Míle provázků), která prostor sjednotila a navodila dojem tajemna. Také lehce překryla samotná vystavená díla.⁵⁰¹



91. Marcel Duchamp, Mile of String, 1942

Výsledek vypadal jako obří pavučina křižující celou výstavu. Sloužil jako částečná kamufláž, možná v narážce na válečnou situaci. Kurt Seligmann a Arshile Gorky vyučovali na začátku 40. let kurzy kamufláže.⁵⁰² Toto slovo se objevuje také v Bretonově textu *Prolegomena*, když uvádí, že Velcí Průsvitní „mohou využít určitý druh kamufláže“ a přirovnává je k „mimetickým zvířatům“.⁵⁰³ Toto slovo

⁴⁹⁷ Michel Cazenave (ed.), *Encyclopédie des Symboles*, Paris 1996, s. 128.

⁴⁹⁸ Masson později o obraze řekl: „V Nové Anglii jsou duby třikrát větší než u nás, listy také. Plevel je třikrát větší než u nás a hmyz gigantický, je tu úžasná fauna a zůstává velmi divoká 250 kilometrů od New Yorku... tak jsem do obrazu zahrnul divokou kočku.“ André Masson, *Entretiens avec Georges Charpentier*, 1958, citováno: Martica Sawin (Pozn. 158), s. 227.

⁴⁹⁹ Onslow-Ford popsal toto dílo mnohem později: „Země je primordiální a je tvořena většinou jednoduchými křivkami, které vycházejí z tečkovaných čar, naznačující horizonty. V krajině leží ženská postava, která si hraje s míčem plným semen vychrleným ze sopky a zdá se, že je těhotná. Vertikální mužská postava je jiné povahy než tento svět, je to návštěvník, který se potřebuje začlenit do ducha krajiny... Jsou tu černé osvobozené stíny a na pravé straně vysoká šachovnice (vliv NYC) s otvory hledícími do závrtných hloubek. Mnoho citlivých bodů se vzájemně dotýká – raná fáze ekologie, ve které je vše v kontaktu se vším.“ Dopis Onslow-Forda Martice Sawin, červen 1992, in: Martica Sawin (Pozn. 158), s. 230

⁵⁰⁰ Peter Busa tvrdil, že výstava „byla ústředním bodem pro mladé umělce, kteří se setkávali s evropskými surrealisty.“ Z rozhovoru s Jackem Taylorem, Busa papers, Provincetown, citováno: Martica Sawin (Pozn. 158), s. 230.

⁵⁰¹ Výstava se konala ve Whitelaw Reid mansion a organizovala ji Coordinating Council of French Relief Societies, takže prostor nebyl galerií. Byla otevřena 14. října 1940 s přibližně 104 vystavenými díly. Více k tomu: Lewis Kachur (Pozn. 477), s. 171-173.

⁵⁰² Gorkij založil v roce 1942 výukový program zaměřený na kamufláž ve spolupráci s Grand Central School of Art. Ve svém textu k programu vyzdvihuje „vizuální inteligenci“ moderních umělců. (Matthew Spender (Pozn. 343), s. 248) Seligmann vedl v roce 1942 kurz kamufláže na New York University, College of Engineering.

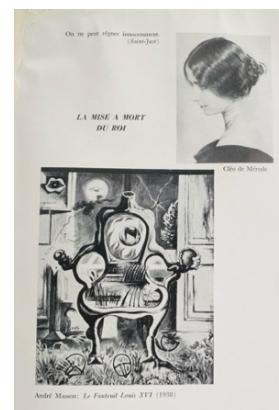
⁵⁰³ André Breton, *Prolegomena* (Pozn. 393), s. 26.

naznačuje potřebu něco ukrýt před zraky nepřátel, stejně důležité byly však také postupy odkrývání či vydolování skrytého na povrch. Umělecká díla byla za vrstvami provázku stále vidět, návštěvník musel jen přijít blíž, aby se vynořila, podobně jako se „postavy“ Mattových obrazů měly vynořit z nevědomé vrstvy reality a zhmotnit se před divákem.⁵⁰⁴ Duchamp se mohl inspirovat svým vlastním dílem *Velkým sklem* a prasklinami, které vznikly náhodou a on je pečlivě zachoval.⁵⁰⁵

Instalace byla také často interpretována jako labyrint, psali o ní tak i organizátoři v tiskové zprávě.⁵⁰⁶ Toto spojení dodalo výstavě mytologický rozměr a předznamenalo tak vyznění pařížské surrealistické výstavy z roku 1947, která využívala v instalaci motiv Ariadny nitě. Labyrint překrývající díla byl v recenzích vnímán jako jednotící prvek.⁵⁰⁷ Tento dojem však narušil sám Duchamp, který se vyhýbal jakýmkoli vážným interpretacím.⁵⁰⁸ Chtěl si hrát s návštěvníky a zapojit do výstavy rušivé prvky.⁵⁰⁹

Katalog přežívajících mýtů

Katalog výstavy *First Papers of Surrealism* byl útlou malou publikací s několika texty a černobílými reprodukcemi. Jeho velikost však nijak nesnižovala jeho význam, který byl alespoň podle názoru André Bretona značný.⁵¹⁰ Jeho obal navrhl Duchamp a nesl válečné odkazy, protože sestával z fotografie několika výstřelů. Sidney Janis napsal předmluvu, ve které tvrdil, že surrealismus dává „formu anatomii nehmotné reality – zrnku moderních snů, totemů, mýtů a bájí, intimní povaze věcí a povaze intimních vztahů věcí“.⁵¹¹ Tento závěr připravil půdu pro část katalogu navrženou Bretonem jako slovník současných mýtů.⁵¹² Každá z jeho patnácti stránek byla věnována konkrétnímu „mýtu“, z nichž některé byly antické (jako Orfeus, Ikaros), některé biblické (prvotní hřích), alchymistické (kámen mudrců, Androgyna),



92. Stránka z katalogu výstavy *First Papers of Surrealism*, 1942

⁵⁰⁴ Ale pravděpodobně to byl Matta, kdo se inspiroval Duchampem, protože obdivoval jeho *Velké sklo* a po výstavě zakomponoval do svých obrazů bílé linie evokující provázky. Viz: Lewis Kachur (Pozn. 477), s. 186.

⁵⁰⁵ Martica Sawin (Pozn. 158), s. 227.

⁵⁰⁶ Oficiální orgán Koordinační rady v tiskové zprávě uvedl: „Labyrint utkaný ze šestnácti mil obyčejného bílého provázku, který Marcel Duchamp vymyslel jako scénu v kontrastu se ztlacenými panely a křišťálovými lustry bývalého salonu, ve kterém se výstava konala, vzbudil stejně tak velký zájem jako samotná výstava.“ Lewis Kachur (Pozn. 477), s. 185.

⁵⁰⁷ Duchampova instalace „poskytla tu správnou labyrintovou atmosféru a sloužila jak k sjednocení expozice, tak k ohromení návštěvníka.“ („Miles of String“, Art Digest 17, 1. listopadu 1942, s. 7, citováno: Lewis Kachur (Pozn. 477), s. 191.

⁵⁰⁸ Duchamp dokonce odmítl popsat instalaci jako „labyrinty“ a opravil označení svého tazatele na „struny“. Ibidem, s. 193.

⁵⁰⁹ Duchamp instruoval Carrolla Janise (jedenáctiletého syna sběratele Sidneyho Janise), aby pozval své přátele a přišli si na zahájení výstavy hrát. Měli ignorovat jakékoli poznámky dospělých a v případě potřeby se odkázat na Duchampa. Otevření se však sám nezúčastnil. Celá situace byla do jisté míry trapná, jak na něj vzpomínala dcera Milтона Averyho, která se zúčastnila, ale celkově to vypadalo na úspěch a někteří návštěvníci se dokonce přidali k dětem. Ibidem, s. 196.

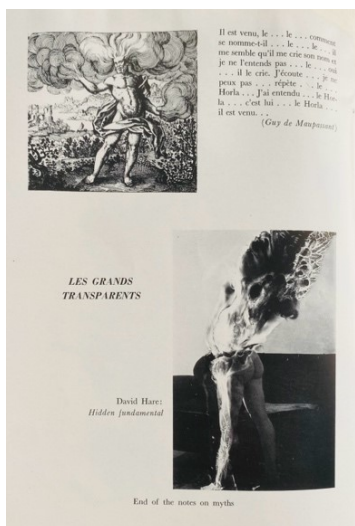
⁵¹⁰ Na konci léta 1942 Breton napsal Gordonu Onslow-Fordovi, že už na katalogu pracuje a je přesvědčen, že to „bude něco nového“. Citováno: Martica Sawin (Pozn. 158), s. 225.

⁵¹¹ Sidney Janis, Předmluva, In: André Breton (ed.), *First Papers of Surrealism*, Catalogue of the exhibition First Papers of Surrealism, Coordinating Council of French Relief Societies, Inc., New York 1942, nepag.

⁵¹² Nesl název: „De la survival de sures mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en creation“ (O přežívání určitých mýtů a některých dalších mýtech v růstu nebo formování)

jiné vycházely z romantismu a revoluce. (Mýtus o Rimbaudovi, Zabití krále), jeden nietzscheovský / americký (Surhomme / Superman) a další moderní (Umělý muž, Triumf vědy). Breton kombinoval reprodukce surrealistických a jiných uměleckých děl s fotografiemi a citáty z Lautréamonta, Apollinaire, Hegela, Julien Gracq, Fausta, Nerval, Balzac, Jarryho, Sada...

Jednotlivé „mýty“ sledují chronologické pořadí. Katalog začíná L'Age d'Or (Zlatým věkem) a Orfeem, které představují utopický stav před pádem člověka. Poté následuje Prvotní hřích a pád reprezentovaný Ikaréem (doprovázený textem: „Düsseldorf byl bombardován po padesáté.“) Jak Kámen mudrců, tak Svátý grál dávají novou naději na dosažení nesmrtelnosti prostřednictvím zázračných předmětů, po kterých následují mýty moderní vědy, sociální revoluce, volné lásky a utopické budoucnosti lidstva (Umělý člověk, Meziplanetární komunikace, Mesiáš, Zabití krále, Androgyn, Triumf vědy, Superman, Rimbaud). Poslední stránka je věnována Velkým Průsvitným, tedy novému mýtu objevenému surrealismem.



93. Stránka z katalogu výstavy First Papers of Surrealism, 1942

Tato poslední stránka ukazuje fotografii Davida Harea „Hidden Fundamental“ z figurální série, kterou vytvořil v roce 1942. Hare použil automatickou techniku nazvanou „heatage“ (zahřívání), při které roztavil fotografický negativ, aby naznačil výbušné procesy. Jeden z nich, *Marine Fire*, byl publikován v lednu 1942 v časopise *View*, jako ilustrace článku o válce a fašistických útocích na surrealismus.⁵¹³ Dílo, které bylo vybráno do katalogu, mělo jiné konotace. Postava působí ve vzpřímeném postoji vítězně, svobodně a rozhodně, jako by plameny požírající její horní část těla nezpůsobovaly žádnou bolest. Tělo se stává průhledným a transformovaným. Breton spojil tento obrázek s rytinou znázorňující Borease, severní vítr z alchymistické knihy *Atalanta Fugiens* od Michaela Maiera s ilustracemi Matthiase Meriana. V

původním kontextu obraz doprovází nápis: „Portavit eum ventus in ventre suo“ (vítr ho nesl v žaludku) a krátký text o zárodku ukrytém v Boreasově břiše, který slibuje jeho hrdinský vzestup. Maier odkazoval ve svém komentáři k obrazu na Paracelsa, který interpretoval embryo jako syna Slunce a Měsíce, chemicky síru (nebo Dionýsia, jak později dodává), fyzicky je to plod, který se narodí na svět, aritmeticky je to kořen krychle, astronomicky je to střed planet Saturn, Jupiter a Mars.⁵¹⁴ Obraz představuje výchozí bod nového života a naděje na věčný život, protože symbolizuje první fáze výroby kamene mudrců. Maier jej spojuje s Jasonovou výpravou za Zlatým rounem, což bylo v této době jedním z ústředních témat Kurta Seligmanna a Breton ho také zmínil v *Prolegomeně*. Seligmann také reprodukoval stejnou rytinu ve své knize *Mirror of Magic*, na které pracoval ve čtyřicátých letech.⁵¹⁵

⁵¹³ Gregory Gilbert, View Magazine and the Mass Visual Culture of World War II, *Arts*, vol. 9, 26 March 2020, s. 14.

⁵¹⁴ Michael Maier, Emblema I, Discursus I, in: Idem, *Atalanta Fugiens*, 1618, s. 13-15, dohledatelné přes: <https://digital.sciencehistory.org/works/pc289j53n/viewer/sb397919t>

⁵¹⁵ Kurt Seligmann, *The Mirror* (Pozn. 473), s. 129 (kapitola: Hermes Trismegistus v sekci o alchymii)

K těmto dvěma obrázkům Breton přidává citát z hororového příběhu Guye de Maupassanta „Le Horla“, ve kterém mluví o příchodu Horly. Slovo „horla“ je spojením slov hors (venku) a là (tam), což znamená to, co je tam venku, neznámo, mimo naši realitu. Příběh byl citován jako inspirace i pro Lovecraftovo „Call of Cthulhu.“⁵¹⁶ Navazuje na myšlenku Velkých Průsvitných a dodává jim pocit něčeho tajemného, strachu z neznáma.

Z jeho zahrnutí do katalogu je zřejmé, že Velcí Průsvitní nebyli tím jediným a konkrétním mýtem, který se Breton snažil vytvořit (jak je často interpretován),⁵¹⁷ ale spíše pozvánkou k prozkoumání možností mýtů, které přetrvávají nebo se právě formují. To je důležité, protože charakter mýtu, o kterém Breton mluvil ve třicátých a čtyřicátých letech, musel zůstat otevřený, mnohokrát mluvil o tom, že mýtem se může stát cokoliv nebo že mýtus již existuje a úkolem surrealistů je zviditelnit jej.

Fašismus a surrealistický mýtus

O zvýšené důležitosti mýtu v tomto bodě hovořilo mnoho badatelů zabývajících se surrealismem ve čtyřicátých letech dvacátého. století. Často byla vnímána jako reakce na válku a hrozbu fašismu. Gražina Subelytė o *First Papers* napsala: „Vůdčí nití výstavy byla mytologie, jelikož bylo potřeba ukázat, že když zuřila válka, hledání osvobozujícího mýtu bylo primárním zájmem surrealistů, kteří se snažili působit proti současnému fašistickému vytváření mýtů pozitivními protimýty.“⁵¹⁸ Angela Miller napsala podobné prohlášení o Bretonově *Prolegomeně*: „Je jasné, že se obával fašistického zneužití mýtu, jeho strategií bylo zaútočit na fašismus jeho vlastními nástroji prostřednictvím kolektivního protimýtu.“⁵¹⁹

Harold Rosenberg, levicový americký kritik, který později s Robertem Motherwellem založil časopis *Possibilities*, reagoval na *Prolegomena* v květnu 1942 ve vydání *View*. V článku nazvaném „Breton: A Dialogue“ spojuje tři imaginární intelektuály diskutující o volání po novém mýtu. Jeden z nich stojí za Bretonem hájícím důležitost „mocné vize“ pro vedení lidí, druhý je vědcem s čistě racionálním pohledem na společnost a třetí, který je svým způsobem prostředníkem, zastupuje samotného Rosenberga. Mýty jsou pro něj „obrazy, které sjednocují společnosti jen proto, aby se lidstvo rozdělilo

⁵¹⁶ S. T. Joshi – David E. Schultz, Call of Cthulhu, The, In: Ibidem, *An H. P. Lovecraft Encyclopedia*, Londýn 2001, s. 28.

⁵¹⁷ Martica Sawin píše o „návrhu nového mýtu, mýtu Great Transparents“ (Martica Sawin (Pozn. 158), s. 215) a často rámuje GT jako mýtus, po kterém Breton volal. Tento výklad je v literatuře poměrně častý. Ellen Adams ve své komplexní disertační práci o pozdním surrealismu píše: „Období od roku 1940 do roku 1944 není výjimkou, se zkoumáním přístupů ke „kolektivnímu“ nebo „sociálnímu“ mýtu nebo mýtu, který utvářel sociální vztahy, pokračující od předválečného období a také s představením nové mytologie „Velkých průhledných“ v „Prolegomena“. (Ellen E. Adams, *After the rain. Surrealism and the post-World War II avant-garde, 1940–1950*. New York University, Institute of Fine Arts. 2007, s. 67) Pro Great Transparents používá termín „nová mytologie“, jako by to byl konečný cíl, o který Breton usiloval. V nejnovějším katalogu výstavy *Surrealism and Magic*, kde se o tématu ve své komplexnosti nedisktuje, jsou však Great Transparents správněji popsáni jako „součást jeho projektu vymýšlení nových mýtů“ Gražina Subelytė, Alchymie malířství, Kurt Seligmann, In: Gražina Subelytė – Daniel Zamani (Pozn. 149), s. 194.

⁵¹⁸ Gražina Subelytė, Kurt Seligmann, *Surrealism and the Occult*, in: Tessel M. Bauduin (ed.), *Surrealism, Occultism and Politics in Search of Marvelous*, New York / London, 2018. s. 157.

⁵¹⁹ Angela Miller, *With Eyes Wide Open. The American Reception of Surrealism*, In: Sabine Eckmann – Lutz Koepnick (Pozn. 277), s. 77.

na válčící kultury“ a varuje před zneužíváním mýtů v totalitních ideologiích.⁵²⁰ Uvědomění si síly mýtů ve společnosti bylo silně spojeno s válečnou situací, bylo pozoruhodné, že se toto vědomí stalo argumentem pro i proti používání mýtů surrealisty.

Bretonovi se tento okamžik jevil jako správný pro zkoumání mýtů a jejich politické role. Tomuto tématu se věnoval ve svém projevu ke studentům francouzštiny na Yaleově univerzitě proneseném 10. prosince 1942, krátce po zahájení výstavy *First Papers*.⁵²¹ Hovořil o boji proti zlu a poukázal na to, že nacismus a fašismus nejsou příčinami zla, ale jeho příznaky, produkty. "Je tu Hitler a s ním, jako základ nejnevysvětlitelnějších rasových perzekucí, oživení určitých mýtů germánského původu, které se zdají být neslučitelné s harmonickým vývojem lidstva."⁵²² Obviňoval racionalismus, který selhal v době války, a připomněl hlavní bod surrealistického prvního manifestu, osvobození jednotlivce. Mluvil také o „nesmírné a temné oblasti sebe sama, kde se šíří mýty a zároveň se rozdmýchávají války.“⁵²³ Surrealismus může v takové době pomoci svými nástroji: automatismem, dialektikou (Hegela, Eckhardta, Hérakleita) vedoucí k vyřešení antinomií, uznáním objektivní náhody a černého humoru, který může pomoci k „zásahu do mýtického života“.⁵²⁴ Tato fráze a některá další tvrzení v přednášce naznačují, že Breton vnímal, že mytologická sféra již existuje a fašismus je schopen mýty využít ve svůj prospěch. Věřil, že surrealismus může také proniknout do této sféry a s mýty pracovat.

Jak víme z dopisu Patricka Waldberga, Breton diskutoval o možnostech nového mýtu v tomto období s otevřeností, která kontrastovala s přístupem Georgese Bataille a okruhu Acéphale z konce třicátých let. Waldberg, který byl kdysi členem této skupiny, odmítl nietzscheovské postoje a symboliku odvozenou z textů německého filozofa. Viděl je v současné situaci jako problematické.⁵²⁵ Waldberg stále považoval projekt vytvoření nového mýtu za důležitý, ale rozhodl se obrátit na Bretona spíše než na Bataille. Vzpomínal na setkání, během kterého jim Breton představil „enterprise d'ordre religieux“ – „Il s'agissait de tenter de créer un mythe“ (náboženský projekt, byl to pokus vytvořit mýtus).⁵²⁶ Breton nespecifikoval povahu mýtu, dokonce řekl, že se jím může stát cokoli, držíc v ruce popelník a ukazující na něj. Měl v

⁵²⁰ Harold Rosenberg, Breton: A Dialogue, *View 2* (May 1942) citováno: Martica Sawin (Pozn. 158), s. 219.

⁵²¹ Projev připomněl útok na Pearl Harbor, bylo to roční výročí. Padl na úrodnou půdu, protože mnoho studentů přítomných v publiku brzy samo mířilo do války. (Oliver Shell – Oliver Tostmann (Pozn. 227), s. 9.) Text byl později otištěn v časopise VVV (č. 2-3, 1943) s názvem *Situation surrealism mezi dvěma válkami a přetištěn v La Clé des champs*.

⁵²² V originále: „Il y a Hitler et par lui, sous-tendant les persécutions raciales les plus inexpiables, la reviviscence de certains mythes d'origine il semble bien germanique incompatibles avec le développement harmonieux de l'humanité.“ André Breton, *Situation du Surréalisme entre les deux guerres*, VVV, No. 2-3, 1943, s. 45.

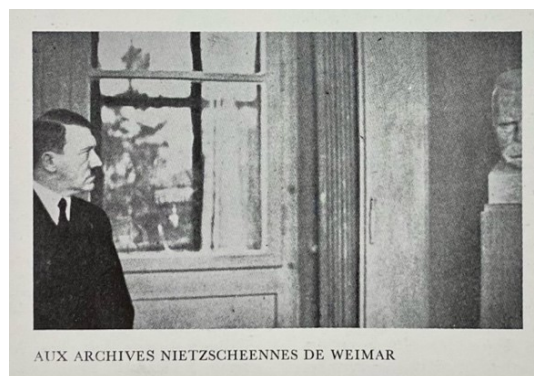
⁵²³ V originále: „cette immense et sombre région du soi ou s'enflent démesurément les mythes en même temps que se fomentent les guerres.“ Ibidem, s. 51.

⁵²⁴ V originále: „intervention Sur la vie mythique“ Ibidem, s. 53.

⁵²⁵ Waldberg to výslovně neříká, ale pravděpodobně má na mysli využití Nietzscheho myšlenek nacistickou ideologií. Kritizuje Bataillovu nejnovější knihu „L'Expérience Intérieure“, ale také poznamenává, že knihu napsal za německé okupace. Zájem o Nietzscheho vidí jako problematický: „On a eu tort de s'engager sans plus de réserves dans le nietzschéisme de Bataille.“ (Mýlili jsme se, když jsme se bez dalších výhrad zavázali k Bataillovu nietzscheanismu). Mluví o tom, jak dříve vnímali texty Nietzscheho, které kolovaly v rámci skupiny, a přiznává, že je mu z toho v současné chvíli špatně a že udělali chybu, přecenili Nietzscheho, a nyní vidí jeho hodnotu jako falešnou. Konkrétně mluví o „Vůli k moci“, připouští, že zneužili jeho „règles de vie“. Patrick Waldberg, *Vers Un Nouveau Mythe?*, *Dopis Isabelle Waldbergové*, VVV, 4, únor 1944, s. 41.

⁵²⁶ Ibidem, s. 42.

úmyslu nechat mýtus přirozeně se vyvíjet, což Waldberg viděl jako plodnější než přístup Bataille. Waldbergův dopis byl otištěn ve vydání *VVV* z roku 1943 a byl doprovázen reakcemi francouzských historiků umění a spolupracovníků surrealistů Roberta Lebel a Georgese Duthuita. Lebel byl skeptický a prohlásil, že: „Pokoušet se vytvořit nový mýtus se rovná přání založit „mýtus lidí bez mýtu“, „klan bez klanu“, protože jedinci, které navrhujeme seskupit, jsou ti, kteří neshledali žádné veřejné formy sbližování vhodnými“. ⁵²⁷ Lebel se odvolává na kanibalské rituály kmenů Kwakiutlů, ve kterých je to, co je strašné, vypuštěno, aby přivolalo ducha starých mýtů, a tvrdí, že jejich význam modernímu člověku uniká. Navrhuje založit komunitu (pokud je to žádoucí) na nějakém střízlivějším základě. Duthuit, který měl také blízko k Bataillovu okruhu v Paříži, se připojuje k Waldbergovi ve své kritice Batailleova okruhu a jeho inspirace Nietzsche, která byla vysoce selektivní. A mluví o temných aspektech podniku, který přivedl Bataille blíže k jeho nepřátelům, i když chtěl zkušenost, o níž psal Nietzsche, praktikovat spíše na sobě než na ostatních. Duthuit tvrdí, že Nietzsche zabil Boha, ale také vytvořil jiného boha „řeckého jména silně zabarveného wagnerismem“, Dionýsa. ⁵²⁸ Duthuit si klade otázku, jak je možné vymyslet nový kult, když veřejnost surrealistickým výstavám a tvrzením nerozumí. Vyzývá ke kolektivnímu snění, místo přejímání nějakého již existujícího rituálu, a žádá Bretona, aby ho vedl k novým obzorům.



94. Z Nietzscheho archivu ve Výmaru, *VVV*, 1943

Tato korespondence publikovaná ve *VVV* podporuje Bretonovu pozici při hledání nového mýtu, ale také ukazuje určitou skepsi. Nietzsche je vnímán jako problematický a je nutné najít novou cestu nebo projekt zcela opustit. Breton byl v této fázi rozhodnutý v hledání či vytváření nového mýtu pokračovat.

⁵²⁷ Robert Lebel à Patrick Waldberg, New York, 29 October 1943, *VVV*, 4, February 1944, s. 43.

⁵²⁸ Georges Duthuit à André Breton, New York, 18 November 1943, *VVV*, 4, February 1944, s. 47.

XI. Rozdělená a znovu spojená těla

Zatímco André Breton se zabýval tvorbou nových mýtů, v New Yorku se podobnému projektu věnovalo několik amerických umělců. „Malá skupina tvůrců mýtů“, jak sami sebe později označili, vystavila své obrazy s mytologickými náměty poprvé v roce 1943. Jejich zájem o mýty však začal o několik let dříve. Mark Rothko a Adolph Gottlieb se po období osamělých studií opět vrátili k obrazům a díla, která vytvořili, se nijak nepodobala jejich předchozí tvorbě. Postavy, které byly kdysi seskupeny v nahodilých situacích ve svém moderním prostředí, byly nahrazeny tvory nového druhu. Fragmenty lidského těla splývaly se zvířecími a rostlinnými prvky v různých konstelacích, obrazy pokryté piktogramy využívaly částí těl jako komunikačního prostředku, názvy děl odkazovaly k antickým a jiným mýtům a křesťanským tématům. V jejich tvorbě ze začátku čtyřicátých let najdeme podobnosti s dobovým surrealistickým uměním, a dokonce i přiznané inspirace, ale také důležité rozdíly.

Zasazení do struktur, nové uspořádání tělesných prvků

Rothko začal kolem roku 1940 zasazovat tělesné fragmenty do struktury skládající se z více vrstev.⁵²⁹ Někdy splývaly v jednu postavu s více hlavami a končetinami, jindy byl výsledek spíše architektonický než figurální. Prvním z jeho mytologických obrazů (kterému možná předcházely akvarely) je pravděpodobně *Antigone*.⁵³⁰ Horní řadu malby tvoří čtyři nebo pět spojených hlav, které se otáčejí opačným směrem. Tváře nalevo se zdají být více mužské s vousy a přísným výrazem, ty napravo se zdají jemnější a zranitelnější, možná ženské, což je viditelnější na jednom z Rothkových akvarelů. Nižší úroveň kompozice jsou méně specifické. Některé tvary naznačují části těla, sexuální, organické, falické symboly nebo nahá torza. Jsou kombinovány s ornamentálními sekcemi, které možná kontrastují tělo s racionálním abstraktním systémem. Nejnížší část podpírající celek se skládá ze zvířecích chodidel a glóbu.



95. Rothko, *Antigone*, cca 1941

Složený charakter tohoto tvora / stavby připomíná totemické postavy Clyfforda Stilla z konce třicátých let. Prolínání lidských a zvířecích prvků bylo běžné i v díle Andrého Massona a souviselo s myšlenkou metamorfózy a s konceptem totemismu. Končetiny podpírající konstrukci připomínají zvířecí nebo

⁵²⁹ K posunu Rothkova stylu a námětu došlo pravděpodobně v roce 1940, i když náznaky změny byly patrné již na konci třicátých let. Není vždy jasné, zda Rothko své obrazy datoval správně, ale mnoho jeho přátel svědčilo o tom, že jeho styl se v roce 1940 změnil spolu se změnou jeho jména. Dore Ashton (ed.), *Mark Rothko. Works on Paper*. American Federation of Arts and Mark Rothko Foundation, Hudson Hill Press, New York, 1984, s. 47.

⁵³⁰ Obraz je datován mezi roky 1939 a 1940 a dokončen byl pravděpodobně v roce 1940. Rothko v této době vytvořil i díla na papíře, která spojují postavy v podobných kompozicích, ale nejsou přesně datována.

lidské nohy nábytku vyrobeného Kurtem Seligmannem nebo toho v obrazech Massona a Leonory Carrington. Rothko mohl některá z těchto děl vidět v reprodukcích, ale je také možné, že mísení prvků jednoduše pramenilo z jeho zájmu o mýtus, v němž k těmto výměnám mezi lidským a zvířecím často dochází. Jeho malba je abstraktnější a symboličtější než většina surrealistických děl. Struktura sama o sobě úzce souvisí s tématem obrazu.



96. Rothko, Bez názvu, studie pro Antigone, počátek 40. let

Antigona je postava komplikovaného původu; byla dcerou a nevlastní sestrou Oidipa. Narodila se následkem incestního vztahu, který je ve většině společností vnímán jako tabu.⁵³¹ Antigona si svůj původ vybrat nemohla, byla produktem strašného osudu. Struktura Rothkova obrazu evokuje mnoho skrytých vrstev, které osudově předcházejí lidskému životu. Tento pocit podporuje i způsob malby (tenké vrstvy odhalují kresbu vespod). Horní část kompozice jako by reflektovala hlavní příběh Antigony a jejího dospělého rozhodnutí pohřbít svého bratra Polyneica (gesto ruky směřující k zemi), kterého zabil jeho vlastní bratr Eteocles. Král Kreón jí zakáže bratra pohřbít, což Antigona nerespektuje, a je proto odsouzena k smrti. Potom co si vezme život, spáchá sebevraždu také Kreonův syn, který je jejím snoubencem.

Tragickým událostem předchází hřích incestu. Rothko symbolizuje pravidla společnosti gesty rukou a hříšnou minulost organickým splynutím těl. Strukturu lze číst jako symbolické zobrazení Antigonina osudu, ale lze ji aplikovat i na lidstvo jako celek. Rothko odhaluje skryté vrstvy, v nichž se monstrózní, smyslné a racionální snoubí do komplexní struktury. Jako by říkal, že v každém z nás je mytologický základ, který ovlivňuje moderní život a naše interakce se společností. Rothko vyjadřuje Jungovo tvrzení, že „domy stavíme od základů“,⁵³² což znamená, že i ty „nejzářivější věci“ mají svůj původ v „pochmurné špíně“. Jung v této souvislosti zmiňuje téma incestu, když odkazuje na řecká božstva a zdůrazňuje důležitost uznání této temnější vrstvy lidstva. Tvrdí také, že „civilizovaný člověk“ je stále „archaickým člověkem na hlubších úrovních své psychiky“.⁵³³

Piktogramy Adolpha Gottlieba

Gottliebův přístup k lidské postavě se výrazně lišil, ale sdílel potřebu rozdělit tělo a rekonstituovat jeho prvky novým způsobem. Kolem roku 1941 vnesl do svých obrazů řád geometrické mřížky, která rozdělovala povrch jeho obrazů. Jednotlivá pole vyplňovaly symbolické tvary. Gottlieb označil tyto své obrazy jako *Piktogramy*, evokoval tím archaickou formu komunikace. Mřížka je kreslená hrubě spíše

⁵³¹ Tento motiv z mýtu o Antigone byl akcentován v interpretaci v Bonnie Clearwater (Bonnie Clearwater, *The Rothko Book*. London 2006, s. 44).

⁵³² C.G. Jung (Pozn. 392), s. 41.

⁵³³ Ibidem, s. 126.

než přesně narysovaná, uvnitř je eklektická směs jednoduchých znaků, tvarů očí, nosů, zubů, gest dlaní a architektonických prvků spolu se specifickými symboly koruny a opony či závoje.



97. Adolph Gottlieb, *Oedipus*, 1941

Gottlieb sbíral tzv. „primitivní umění“ již v roce 1935,⁵³⁴ pravděpodobně po kontaktu s Johnem Grahamem, který ho také seznámil s Freudovou i Jungovou psychoanalýzou.⁵³⁵ Jeho díla neodrážela tento zájem do roku 1941, kdy Gottlieb navštívil výstavu *American Indian Art* v MoMA. Tématu piktogramů byla věnována část její instalace i katalogu. Byla zde vystavena reprodukce piktogramu z pískovcových stěn Barrier Canyon v Utahu v plné velikosti (3,7 x 18,3 m) vytvořená Utah Federal Art Project. Návštěvníci k malbě přicházeli skrze „temné obřadní komnaty“, „které z ní učinily zjevení po temném průchodu“.⁵³⁶ Toto setkání mělo pro Gottlieba velký význam, byl však minimálně stejnou měrou inspirován vývojem moderního umění. Důležitost Picassa, Mondriana a dalších, i mnohem méně známých současníků, zdůrazňoval sám umělec, významné byly také literární inspirace Ezrou Poundem, T. S. Eliotem, Jamesem Joycem a autory 19. století. Gottlieb tvrdil, že ho tolik nezajímalo „primitivní“ umění, ale spíše vytváření obrazů se symboly, které pro něj byly důležité a na základě Jungovy teorie kolektivního nevědomí chtěl přicházet s vlastními symboly.⁵³⁷ Gottlieb také tvrdil, že jeho metoda malování piktogramů byla „podobná automatickému psaní v surrealismu“.⁵³⁸ Jak poznamenala Mary Davis MacNaughton, jeho malby neměly vlastnosti malířského automatismu, Gottlieb organizoval jejich tvary do racionální mřížky, která



98. Adolph Gottlieb v ateliéru

⁵³⁴ „V roce 1935 jsme s manželkou podnikli výlet do Evropy a strávili jsme hodně času v Paříži. Měl jsem tam nějaké spojení s lidmi, kteří obchodovali s primitivním uměním. Tak jsem trochu nakoupil, koupil jsem pár kousků. [...] O africké umění jsem se však zajímal už dávno předtím, můj zájem vzbudila práce kubistů s africkým uměním a v New Yorku byly velmi slavné sbírky těchto předmětů. Můj přítel, John Graham, měl úžasnou sbírku. Sbíral věci pro Franka Crowninshielda. [...] Od té doby sem tam tyto předměty nakupuji. Mám nyní velmi pěknou malou sbírku, ale můj zájem o africké umění nemá nic společného s mými obrazy - stejně jako ostatní sběratelé, které znám, mají také sbírky afrického umění nebo předkolumbovského umění. In: Dorothy Seckler (Pozn. 401), nepag.

⁵³⁵ Více k tomu: Adolph Gottlieb, *A Retrospective*. Exhibition Catalogue, Arts Publisher, in association with the Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York 1981, s. 20, 30-33.

⁵³⁶ Martica Sawin (Pozn. 158), s. 169.

⁵³⁷ "Vzpomínám si, že to byl Jung, kdo přišel s myšlenkou kolektivního nevědomí. V té době jsem měl zájem čist Junga a ta myšlenka mě zaujala. Pak se to prostě objevilo; Chci říct, že to jen potvrdilo moje přesvědčení, že jsem se vlastně nezajímal o primitivní umění, že když jsem se rozhodl použít ve své malbě určité symboly, například tvar vejce, nešlo o symbolickou referenci. Proč bych nemohl přijít s nápadem vejce jako symbolu plodnosti stejně jako někteří domorodci v Austrálii. Víme, že se tyto symboly spontánně vyvinuly v Africe, Austrálii a Americe mezi všemi druhy primitivních národů. Protože víme, že spolu neměli žádný kontakt, je zřejmé, že jde o symboly, které jsou univerzální, lidstvo k nim dospělo paralelně." In: Dorothy Seckler (Pozn. 401), nepag.

⁵³⁸ John Jones, Interview with Adolph Gottlieb, 1965, citováno: Adolph Gottlieb (Pozn. 535), s. 31.

se zdá být neslučitelná s automatismem.⁵³⁹ Gottlieb se pravděpodobně inspiroval spíše v automatickém psaní než malbě, nechal volně plynout proud asociací a ty potom malířsky vyjádřil.⁵⁴⁰

I když Rothko a Gottlieb pracovali každý svým vlastním stylem, sdíleli více než jen mytologická témata v názvech obrazů. Oba zahájili toto nové období figurami, které byly rozloženy, deformovány a poté přeorganizovány do nových konstelací. To byl pravděpodobně nejnápadnější aspekt jejich náhlé změny směru. Individuální lidská postava zmizela, aby se stala součástí většího organismu nebo systému. Postavy vstoupily do symbolického prostoru, který jim dal nový význam.

Obrazy s námětem Oidipa



99. Mark Rothko, Oedipus, 1940

Gottlieb později tvrdil, že se s Rothkem „shodovali v otázce námětu“, a že se kolem roku 1942 „pustili do série obrazů, v nichž využili mytologické náměty, převážně z řecké mytologie“.⁵⁴¹ Zatímco Rothko pracoval s mytologií již kolem roku 1940, Gottlieb se k němu přidal později, když se zaměřil na téma Oidipa. Příběh o Oidipovi zpracoval řecký dramatik Sofokles stejně jako tragédii Antigony, oba příběhy se odehrávají ve městě Théby. Tyto dvě postavy spojuje incestní pouto, které na ně uvalil krutý osud. Rothkův *Oidipus* (1940) se skládá z několika lidských těl srostlých násilným způsobem, takže z postavy vyčnívají žebra. Zdá se, že vytvářejí zvláštní božstvo s mnoha končetinami a tvářemi, podobně jako obrazy vytvořené ve stejné době

Wifredem Lamem. Rothkova postava je však viscerálnější a brutálnější. Tato monstózní kvalita je charakteristická pro další Rothkovy obrazy z roku 1940, jako je jeho *Leda* nebo bezejmenné obrazy s architektonickými strukturami podobné *Antigoně*. Téma Oidipa dalo název také několika dílům Adolpha Gottlieba. Vizuálně jej reprezentovaly symboly koruny, hlavy, rukou a očí. Jednotlivé prvky se často objevují v názvech, jako v obraze *Eyes of Oedipus* (1941) nebo *Hands of Oedipus* (1943). Symboly oka a ruky interpretovala Mary Davis MacNaughton jako znaky umělce, ostatní symboly měla tendenci



100. Adolph Gottlieb, Eyes of Oedipus, 1941

⁵³⁹ Mary Davis MacNaughton, Part II. The Pictographs, 1941-1953, In: Adolph Gottlieb (Pozn. 535), s. 31.

⁵⁴⁰ „Tak jsem napnul své plátno a pravouhle jej rozdělil čarami vedoucími čtyřmi směry, tedy vertikálně i horizontálně. Vedoucí přímo k okrajům plátna. A potom jsem mohl svobodně asociovat a vkládat cokoli mě napadlo, velmi volně do takto vzniklých trojúhelníků. Objeví se třeba oválný tvar, který by mohl být okem nebo vejcem. Pokud se objeví kulatý tvar, mohlo by to být slunce nebo cokoli jiného. Pokud křivka, mohl by to být had – cokoliv, co jsem měl chuť dělat. Pak následuje jen velmi málo úprav nebo revizí. Cokoli přišlo, tak to víceméně bylo. Nešlo o to, že bych obrazy skládal jako text. Považoval jsem se za malíře.“ In: Dorothy Seckler (Pozn. 401), nepag.

⁵⁴¹ David Sylvester, Interview with Adolph Gottlieb. (původně jako vysílání BBC v roce 1960, v tisku vyšel rozhovor v *Living Arts*, červen 1963) In: David Shapiro – Cecile Shapiro (Pozn. 398), s. 267.

interpretovat v souladu s touto myšlenkou. Koruna pro ni představuje „symbol královské moci“ patřící umělci, který má „zvláštní moc tvořit“.⁵⁴² Zřetelnější čtení by identifikovalo korunu jako symbol krále Oidipa, oči jako symbol jeho slepoty. Interpretace MacNaughton přidává další vrstvu významu, který postavě Oidipa přikrme o pár let později Barnett Newman, když tvrdí že moderní umělec se ujímá role právě tohoto tragického hrdiny.

Gottliebův zájem o psychoanalýzu jej vedl k vnímání mytologických postav jako archetypů relevantních pro moderního člověka. „Mark se rozhodl zpracovat některá témata z Aischylových her a já jsem si pohrával s mýtem o Oidipovi, což bylo jak klasické, tak freudovské téma,“⁵⁴³ řekl Gottlieb, který také četl Junga v době, kdy začínal s *Piktogramy* a byl si vědom konceptu kolektivního nevědomí.⁵⁴⁴ Jung hovořil o relevanci určitých mytologických postav pro současnost. „Pokud dokážeme rozlišovat mezi objektivním poznáním a emocionálním hodnotovým soudem, pak se propast, která odděluje náš věk od starověku, překlene a my si s úžasem uvědomíme, že Oidipus je pro nás stále naživu.“⁵⁴⁵ Podobně jako Theseus nebo Minotaurus ve třicátých letech dvacátého století se Oidipus stal významnou hrdinskou postavou čtyřicátých let.

Téma Ukřižování



101. Mark Rothko, *Crucifix*, 1941-42

Zatímco Gottliebovy náměty byly inspirovány antickou mytologií a uměním domorodých Američanů, Rothko na počátku čtyřicátých let zpracovával také křesťanská témata. Jeho *Crucifix* z let 1941/1942 opakuje motiv spojených hlav v horní řadě *Antigony*. V tomto obraze je struktura racionálnější, téměř blízká Gottliebovým piktogramům, ale Rothko zachovává plasticitu částí těla, které vyčnívají z mřížky. Zdá se, že při práci s tématem Ukřižování zkoušel různé varianty uspořádání prvků, vytvořil tři podobné obrazy, z nichž dva jsou bez názvu. Všechny opakují motiv

rukou se stigmaty, nohy visící ve shlucích shora a splývající hlavy. Ty lze interpretovat jako dav odsuzující Krista nebo zmnoženou Kristovu hlavu (různé verze naznačují různá čtení). Vytvořil také kresbu, která kombinuje prvky maleb *Crucifix* a *Antigone*, takže splývající hlavy jsou nahoře, podepřeny horizontálním obdélníkem pokrytým rukama



102. Mark Rothko, *bez názvu*, poč. 40. let

⁵⁴² Mary Davis MacNaughton, Part II. The Pictographs, 1941-1953, In: Adolph Gottlieb (Pozn. 535), s. 37.

⁵⁴³ Gottlieb zmiňuje Aischyla, i když první mýty, kterými se Rothko zabýval, byly převzaty ze Sofoklových her, Rothko začal pracovat s Oresteiu od Aischyla v roce 1942. (citace z rozhovoru mezi Gottliebem a Andrew Hudsonem, 1968. Adolph Gottlieb (Pozn. 535), s. 35.

⁵⁴⁴ Dorothy Seckler (Pozn. 401), nepag.

⁵⁴⁵ Carl G. Jung: Symbols of transformation, původně vydáno jako Psychology of the Unconscious, 1916, citováno: Adolph Gottlieb (Pozn. 535), s. 36

se stigmaty. Nohy visící ze střední části jsou kombinovány s trupy. Hlavy se zde zdají být obětmi s plačícíma očima a beznadějným výrazem, jejich těla rozřezaná a následně znovu násilně složená dohromady.

Řecká tragédie a válka



103. Adolph Gottlieb, *Pictograph-Symbol*, 1942

Gottliebův *Pictograph-Symbol* z roku 1942 byl prvním „mytologickým“ obrazem Rothka a Gottlieba, který byl vystaven na druhé výroční výstavě Federace moderních malířů a sochařů (jejímž byl Gottlieb ředitelem) ve Wildenstein Galleries v New Yorku. A porozuměl mu alespoň jeden z kritiků. Carlyle Burrows z New York Herald Tribune napsal, že byl „nejvíce inovativní ve vynalézání symbolů, odkazujíc na kulturu amerických Indiánů“.⁵⁴⁶ Inspirace v indiánském umění je v obrazech z této doby rozpoznatelná, i když Gottlieb později tvrdil, že se „primitivním uměním“ pro svoji tvorbu neinspiroval.⁵⁴⁷ Avšak když porovnáme jeho obrazy s fotografiemi z výstavy z roku 1941, můžeme postřehnout podobnosti. Spojení jednoduchých symbolů zubů / trásní,

dlaní, rohů a dalších prvků, které jsou záramované ve tvaru nádoby, vyvýšené na jednoduchých podstavcích, vrstvené v různých konstelacích, se podobá Gottliebovým kompozicím. I když některé jejich obrazy mohou působit jako příklady primitivismu a Rothko a Gottlieb se zabývali starověkými mýty, nesnažili se uniknout současné válečné situaci. Naopak, reagovali na děsivé zprávy přicházející z Evropy. Gottlieb tak činil prostřednictvím drsnosti a brutality svých obrazů. Symboly zubů, rozřezané části těla, temná prázdná místa a zlověstné oči byly kombinovány s někdy groteskními zvířecími postavami. Jako by se snažil zachytit pocity bez estetického obalu.



104. Z výstavy *Indian Art of the United States*, MoMA, 1941

Rothkův přístup byl podobný, ale v jeho obrazech bylo méně primitivismu a více mytologie. V roce 1942 začal pracovat s náměty z *Oresteie*, tragické Aischylovy trilogie. Tento zájem vyústil ve dva důležité mytologické obrazy. *Omen of the Eagle* kombinuje některé prvky *Antigony*, ale jeho architektura je složitější, naznačuje hloubku a labyrintovou strukturu ve spodní části.

⁵⁴⁶ Carlyle Burrows, „Review“, New York Herald Tribune, May 31, 1942, citováno: Adolph Gottlieb (Pozn. 535), s. 40.

⁵⁴⁷ Řekl to ve výše citovaném rozhovoru z roku 1967, ale je to v rozporu s některými jeho dalšími tvrzeními (zajímal se o formy afrického umění, pravděpodobně kvůli kubismu, sbíral africké umění a navštívil výstavu v roce 1941). Možná tím myslel, že chce vytvořit symboly, které jsou pro něj osobní, ne převzaté z „primitivního“ umění.



105. Mark Rothko, *The Omen of the Eagle*, 1942

I když název není příliš konkrétní, Rothko řekl, že se inspiroval „Agamemnonovou trilogií Aischyla“.⁵⁴⁸ V první hře vidí král Agamemnon na cestě do Tróje dva orly hodující na březím zajíci. Tato událost má složitou symboliku, která odkazuje na různé události v příběhu a podle některých interpretů dokonce obsahuje všechny základní prvky mýtu v jeho „zárodku“.⁵⁴⁹ Základním smyslem je ale varování před válkou a obětováním nevinných. Dva orli také reprezentovali dvě země bojující na opačných stranách ve druhé světové válce, orel byl národním symbolem jak Spojených států, tak nacistického Německa. Kromě tohoto specifického významu je možný také obecnější výklad, ve kterém hraje klíčovou roli hybridita. Rothko sám tuto malbu krátce interpretoval: „Obraz se nezabývá konkrétní anekdotou, ale spíše

Duchem mýtu, který je generický pro všechny mýty v každé době. Zahrnuje panteismus, v němž se člověk, pták, zvíře a strom – známé i poznatelné – spojují do jediné tragické myšlenky.“⁵⁵⁰

Sacrifice of Iphigenia je druhý obraz, který se váže k příběhu Agamemnona. Narativní přístup dominuje nad tendencí slučování figur do jednoho organismu. Kuželovitý černý tvar v přední části můžeme identifikovat jako Ifigenii, která je v jádru kompozice.⁵⁵¹ Dvě ruce natahující se k ní jsou nejsrozumitelnější formou kompozice a podobně jako na obraze *Antigone* nebo Gottliebových *Piktogramech* symbolizují gesto. Mohou být vnímány jako hroživé ruce těch, kteří ji chtějí obětovat, nebo ochranné ruce Artemis,

106. Mark Rothko, *Sacrifice of Iphigenia*, 1942



107. Mark Rothko, bez názvu, 1942

kteří zachraňuje Ifigenii. Na pravé straně je vertikální tvar, který možná naznačuje obelisk nebo totem, a horizontální tvar dole, který vypadá jako stůl nebo postel možná připravená k oběti. Tvary za „Ifigenií“ vypadají jako zvířecí maska nebo čelenka používaná při rituálu. Rothko vytvořil dva další nepojmenované obrazy podobné *Obětování Ifigenie*. V jednom z nich nahrazuje „obelisk“ vysokou postavou se dvěma ptačími hlavami, což naznačuje asociaci s tématem války (dva orli). Druhý, který je ztracený, ale známe jej z fotografické reprodukce, nahrazuje obelisk

⁵⁴⁸ Anne C. Chave, *Mark Rothko. Subjects in Abstraction*, New Haven 1989, s. 84.

⁵⁴⁹ I když jej lze zjednodušeně chápat jako symbol války, ve které dva orli reprezentují dva krále a březí zajíc město Tróju, existují i jiné možné výklady. Artemis, která zachrání Ifigenii, Agamemnonovu dceru, který ji chce obětovat, je patronkou těhotenství, nevinného mládí a divokého života. John J. Peradotto, *The Omen of the Eagles and the ΗΘΟΣ of Agamemnon*. Phoenix, Vol. 23, No. 3, Autumn, 1969, s. 245.

⁵⁵⁰ Mark Rothko: *The Writings on Art*, p. 41, citováno: Bradford R. Collins (Pozn. 408), s. 51.

⁵⁵¹ Tvar Ifigenie je rozpoznatelný napříč všemi třemi variacemi tohoto obrazu a je zopakován v obraze *Iphigenia and the Sea / Horizontal Phantasy (Horizontal Phantom)* z roku 1943, v jehož kompozici lze rozpoznat kruhový tvar jako hlavu figury.

totemickou postavou, která jako by hrozila menší Ifigenii. Tato interpretace oběti viní ze smrti Ifigenie větší entitu, než je pouze její otec. Na vině je možná válka samotná. Pro Gottlieba je téma války spojeno s prvotním stavem nebezpečí, brutality a neustálého ohrožení. V Rothkových obrazech je mnohem výraznější téma osudu, který člověka přesahuje. Hrozba je spíše metafyzická než fyzická.

Intimní vztahy mezi objekty



108. Mark Rothko, bez názvu, 1942

Poslední verze obrazu s námětem Ifigenie naznačuje zajímavou návaznost na další významné mytologické dílo Rothka z roku 1943, *Syrského býka*. „Obětní stůl“ za Ifigenií působí v této verzi více organicky a ve spodní části jeho nohou jsou malá „chodidla“ v tmavší barvě. Tento předmět byl použit na různých Rothkových malbách z let 1942 a 1943. Na těch z roku 1942 je vždy spojen s vertikálním objektem (obelisk, totem, postava dvouhlavého orla), jako by se obětní stůl spojený s válkou stal svou vlastní bytostí. A v roce 1943 se přerodil v býka, stal se součástí zvířecího těla. Můžeme vidět, jak se všechny jednotlivé prvky ztraceného obrazu Ifigenie spojují v nové stvoření. Postava Ifigenie je také zakomponována do těla *Syrského býka*, nejvyšší bod tvora připomíná její hlavu balancující na jejím trojúhelníkovém těle a znovu se objevuje na mnoha dalších obrazech (několik děl bez názvu, *Pohřeb* z roku 1943). O tomto rysu Rothkova díla z počátku čtyřicátých let se nikdo nezmiňuje, ale naznačuje něco důležitého. Je možné jej vykládat ve spojitosti s jeho představou „ducha mýtu“, který lze nalézt napříč kulturami. Vytváření vizuálních asociací mezi prvky tak nesourodých mytologických postav jako je Ifigenie a Syrský býk pomáhá Rothkovi budovat si svůj vlastní slovník forem a názvy jednotlivých obrazů používá jako reference.



109. Mark Rothko, Syrian Bull, 1943

Surrealistická nebo nietzscheovská monstra

Propojenost napříč Rothkovými obrazy se blíží dvěma surrealistickým praktikám. První z nich spočívá v proměnách mezi člověkem / zvířetem / rostlinou / neživým. Jednotlivé prvky se spojují, proměňují a vytvářejí nové typy organismů. Tato praxe byla někdy spojována s totemismem a Rothko mohl být inspirován svými současníky stejně jako americkými nebo starověkými mýty, v nichž se tyto výměny často objevují. Druhou praktikou surrealismu, ke které se Rothko v těchto obrazech blíží, je použití osobní symboliky opakováním určitého motivu, ať už mytologického, nebo toho, co by se dalo nazvat archetypem. Zjednodušená postava Ifigenie se stává symbolem oběti, mládí, nevinnosti, a i když se její

význam posouvá začleněním do *Syrského býka*, stále je přítomná. Motiv splývajících hlav je snad nejviditelnějším příkladem. Skrze něj Rothko vyzdvihuje prvky mýtů, které jsou důležité, a začíná vytvářet vlastní mytologické vlákno. Témata rozložení těla a sloučení jednotlivých postav v davu jsou vlastní textům Friedricha Nietzscheho, který byl v této době důležitým zdrojem pro Rothka i Gottlieba.⁵⁵² Zejména „Zrození tragédie z ducha hudby“ bylo velkou inspirací pro jejich práci s mýtem.⁵⁵³ Nietzsche chápal roztrhání řeckého boha Dionýsa jako osvobození od individua, kterou považoval za „příčinu všeho utrpení“.⁵⁵⁴ Přestože složené figury lze nalézt v surrealismu, Rothko pracoval jiným způsobem, který umožňuje toto nietzscheovské čtení. Nejen kombinací různých prvků, ale také zmnožením lidského těla nebo částí těla vytváří novou monstrózní jednotu. Rothko se zaměřuje na mytologická témata oběti, pomsty a tragického osudu, která byla pro Nietzscheho ústřední. Tato nit myšlení se vyvíjela v relativní samotě a byla pro Rothka a Gottlieba vysoce osobní. V roce 1942 začali tyto obrazy vystavovat a v roce 1943 je veřejně obhajovat.

Konfrontace s veřejností, Barnett Newman se připojuje k projektu

Důležitou postavou, která podporovala Rothka a Gottlieba jako teoretik jejich mytologických obrazů, byl Barnett Newman. S Gottliebem se potkal ve dvacátých letech, když studoval na Art Students League, a stali se přáteli. Koncem 30. let se angažoval v uměleckých organizacích. Chtěl změnit společnost a pokusil se stát starostou New Yorku.⁵⁵⁵ Na počátku třicátých let se prostřednictvím Gottlieba seznámil s Miltonem Averym, významnou osobností i pro Rothka. V té době Newman zpochybňoval vše o umění a malbě: „Byl jsem unášen a ztracen, zapletený do hledání sebe sama a svého tématu... hledám po sobě.“ Později popsal toto období konce třicátých a začátku čtyřicátých let jako „limbo“.⁵⁵⁶

Gottlieb tuto dobu viděl podobně, jak později vzpomínal: „Během čtyřicátých let malovalo několik malířů s pocitem naprostého zoufalství. situace byla tak špatná, že vím, že jsem měl pocit, že musím zkusit cokoli, bez ohledu na to, jak absurdní to vypadalo... Každý byl sám za sebe.“⁵⁵⁷

⁵⁵² Tuto poznámku o možné dionýské povaze rozřezání těl na Rothkových malbách z počátku 40. let 20. století vyslovila také Dore Ashton (Dore Ashton (ed.), *Mark Rothko. Works on Paper*. New York 1984, s. 25), která tvrdila, že „V Rothkových mýtických obrazech na sebe Dionýsos bere masku jiného „tragického hrdiny“, Krista.“ To je problematické, protože Nietzsche staví Dionýsa a Krista ve svém pozdním díle do ostrého rozporu a z Rothkových obrazů nelze takové tvrzení odvodit. Ashton také tvrdí, že některé Rothkovy obrazy jsou „ilustrací Nietzscheho výroku“ o ostatních mýtických hrdinech, kteří jsou pouhými maskami Dionýsa, původního hrdiny řecké mytologie. Dát tak silnou rovnici mezi Nietzscheho texty a Rothkovy obrazy je problematické. Zajímavá a možná správná je však myšlenka zaměnitelnosti různých mýtických postav v jeho obrazech.

⁵⁵³ „Bylo to před mnoha lety, co jsem se setkal se... Zrozením tragédie Nietzscheho. Zanechalo to nesmazatelný dojem v mé mysli a navždy podbarvilo syntax mých vlastních úvah v otázce umění.“ (Rothko, z nepublikovaného textu napsaného kolem roku 1954, citováno: Bradford R. Collins (Pozn. 408), s. 47) Rothko viděl Nietzscheho jako důležitého interpreta umění a jeho funkce: „Nietzsche zjistil, že život by byl pro Řeky nesnesitelný – stejně jako by byl pro kohokoli – pokud nebyl do utrpení importován hrdinský atribut pomocí umění. Pro něj je ve skutečnosti celá funkce umění vytvářet srozumitelný základ pro snesitelnost lidské nejistoty.“ Mark Rothko. *The Artist's Reality* (Pozn. 407), s. 84.

⁵⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, New York 1967, s. 73

⁵⁵⁵ Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, New York 1971, s. 27.

⁵⁵⁶ Barnett Newman citován: Ibidem, s. 27.

⁵⁵⁷ Gottlieb's contribution to Pollock symposium, *Art News*, April 1967, citováno: Dore Ashton (Pozn. 309), s. 118.

Tento pocit opuštěnosti však vedl k novým spolupracím a experimentům. Newmana přitahovaly surrealistické myšlenky a formy abstraktních surrealistů (Miróa) a dalších abstraktních umělců, ale cítil, že musí existovat něco nového. Sdílel tento pocit s mnoha dalšími a na nějakou dobu přestal malovat. Ale podle Thomase Hesse byl jedinečný tím, že učinil toto rozhodnutí veřejným.⁵⁵⁸ Na počátku čtyřicátých let se Newman stal významným obráncem a propagátorem mladých amerických umělců, především psaním katalogových úvodů pro jejich výstavy.⁵⁵⁹ A v roce 1943 pomohl Rothkovi a Newmanovi s jejich prvním veřejným prohlášením.

První výstavy mytologických obrazů



110. Adolph Gottlieb, *The Rape of Persephone*, 1943

Některé z obrazů Rothka a Gottlieba z počátku čtyřicátých let byly poprvé prezentovány veřejnosti v lednu 1942 na výstavě organizované Samuelem Kootzem pro obchodní dům R.H. Macy's v NYC. Kootz navštívil umělecká studia, v nichž hledal experimentální americké umění. Vystavil Rothkovy (*Antigone*, *Oedipus*) a Gottliebovy obrazy spolu s díly Stuarta Davise, Milтона Averyho a dalších známějších autorů. Výstava, která vyvolala veřejnou debatu, se však uskutečnila o rok později, kdy Rothko a Gottlieb ukázali své obrazy s mytologickými názvy na Třetí výroční výstavě moderních malířů a sochařů ve Wildenstein Gallery v New Yorku. Rothko vystavil *Syrského býka* a Adolph Gottlieb zde ukázal *Rape of Persephone*. Druhý z nich se více blížil obecnému tématu výstavy, kterým byl portrét, protože naznačuje hlavu, krk a ramena orámovaná v nepravidelném prostoru. Rothkův obraz tematicky nezapadal a není divu, že jeho vhodnost pro výstavu byla zpochybňována. Kritiku jejich děl otiskl v *The New York Times* Edward Alden Jewell, vyjádřil zmatení z jejich obrazů.

Díky slavnému „dopisu editorovi“,⁵⁶⁰ který Rothko a Gottlieb sepsali (s pomocí Barnetta Newmana) 7. června 1943 jako odpověď Jewellovi, známe jejich vlastní interpretaci (neboli „programové poznámky“, které „mohou pomoci jen prostoduchým“) těchto raných obrazů s mytologickými náměty. „Znásilnění Persefony“ je podle nich „poetickým vyjádřením podstaty mýtu, představením pojmu semene a země se všemi jeho brutálními důsledky, dopadem elementární pravdy“. A „Syrský býk“ je „nová interpretace

⁵⁵⁸ Thomas B. Hess (Pozn. 555), s. 29.

⁵⁵⁹ Barnett Newman napsal katalogový úvod k výstavě *American Modern Artists* na začátku roku 1943, který obsahoval díla Adolpha Gottlieba a Marka Rothka bez významného mytologického obsahu. Mluvil o potřebě nového amerického umění a krizi, která „visí na našich zdech!“ Barnett Newman, *American Modern Artists*, První výroční výstava, 17. ledna až 27. února 1943. Riverside Museum, New York, Archives of American Art, Barnett Newman papers.

⁵⁶⁰ Gottlieb A., Rothko M. (s pomocí Barnetta Newmana), *Letter to Edward Alden Jewell*, *Art Editor*, *The New York Times*, June 7, 1943. (celý dopis byl přetištěn: Adolph Gottlieb (Pozn. 535), s. 169 jako Appendix A).

archaického obrazu, zahrnující bezprecedentní zkreslení“. Sledují „abstraktní koncept“ za příběhem mýtu a „symboly“ platné bez ohledu na to, jak staré nebo nové jsou.

Gottlieb věnoval řecké bohyni vegetace a jara dva obrazy. *Persefona* z roku 1942 vypadá spíše jako buněčný organismus než jako člověk nebo jako zárodek nového života. Jeho kompozice s jedním středovým tvarem se liší od Piktogramů. Gottlieb se odklání od tradičního zobrazování mladé bohyně, snaží se zachytit něco elementárního a objevit nové způsoby zobrazení mýtu.



111. Adolph Gottlieb, *Persephone*, 1942

V dopise vytyčili pět „estetických přesvědčení“ svého nového přístupu:

1. "Umění je pro nás dobrodružstvím do neznámého světa, který mohou prozkoumat jen ti, kteří jsou ochotni riskovat."
2. "Tento svět představivosti je bez okras a násilný vůči zdravému rozumu."
3. "Naším úkolem je přimět diváka, aby viděl svět naším způsobem – ne jeho způsobem."
4. „Upřednostňujeme jednoduché vyjádření složité myšlenky. Jsme pro velký tvar, protože má jednoznačný dopad. Chceme znovu dobýt obrazovou plochu. Jsme pro ploché formy, protože ničí iluzi a odhalují pravdu.“
5. „Mezi malíři je široce přijímaný názor, že nezáleží na tom, co člověk maluje, pokud je to dobře namalované. To je podstata akademismu. Neexistuje nic takového jako dobrá malba o ničem. Tvrdíme, že téma je zásadní a platné je pouze téma, které je tragické a nadčasové. Proto vyznáváme duchovní spřízněnost s primitivním a archaickým uměním.“

Tyto body obhajují jak formální stránku, tak námět jejich obrazů. Vyjadřují potřebu ponořit se do světa imaginace, aby našli to, co je tragické a nadčasové. Umělci jsou považováni za odvážné průzkumníky neznáma.

Rozhlasový pořad

Nejen, že debata dostala prostor ve velkých novinách, ale pokračovala i v nejposlouchanějším veřejnoprávním rádiu (Radio WNYC), což svědčí o tom, jakou roli hrálo současné umění ve veřejném životě. To bylo dědictví projektů WPA třicátých let, a protože se Rothkova a Gottliebova díla výrazně lišila od běžných forem, cítili potřebu se bránit a své záměry vysvětlit veřejnosti. Program s názvem „The Portrait and the Modern Artist“ byl odvysílán v rámci pořadu „Art in New York“ 13. října 1943.⁵⁶¹

⁵⁶¹ Všechny citace týkající se vysílání: Gottlieb A., Rothko M., *The Portrait and the Modern Artist*. Typescript of the broadcast on "Art in New York", Radio WNYC, October 13, 1943. (bylo přetištěno: Adolph Gottlieb (Pozn. 535), s. 170-171, Appendix B)

Rothko a Gottlieb odpovídali na otázky anonymního dopisovatele, který byl zmaten jejich mytologickými obrazy vystavenými na portrétní výstavě. Rothko hovořil o zájmu o „lidské drama“, které spojuje všechny velké portréty minulosti: „Archaičtí Řekové [...] používali jako své modely vlastní představy, které měli o svých bozích. A v naší době jsou naše představy naplněním našich vlastních potřeb.“ Rothko vnímal umělcovu skutečnou předlohu jako „ideál, který zahrnuje veškeré lidské drama“. Gottlieb zmiňuje příklady mytologických témat v umění minulosti (Rubens, Tizian, Veronese, Velasquez, Renoir a Picasso) a věří, že jejich obrazy jsou „přímo srozumitelné všem, kdo přijímají umění jako jazyk ducha.“

Jejich slovník je blízký textům Carla G. Junga, na něž se možná odkazují, když mluví o „moderní psychologii“: „Pokud naše názvy připomínají známé mýty starověku, použili jsme je znovu, protože jsou to věčné symboly, o které se musíme opřít, abychom vyjádřili základní psychologické myšlenky. Jsou to symboly primitivních lidských obav a motivací, bez ohledu na zemi nebo dobu, které se mění pouze v detailech, ale nikdy v podstatě, ať už řecké, aztécké, islandské nebo egyptské. A moderní psychologie zjišťuje, že stále přetrvávají v našich snech, naší mluvě a našem umění po všechny změny vnějších podmínek života.“ Oba přímo či nepřímo odmítali surrealismus. Gottlieb prohlásil, že námět by měl vyjadřovat „duchovní význam, který je základem všech archaických děl“ a odlišoval jejich dílo od předchozího formalismu a fantastických předmětů surrealismu: „nestačí ilustrovat sny“. Hlavním tématem vysílání byl vztah mezi jejich obrazy a realitou jejich doby. Rothko tvrdil, že jejich obrazy jsou „primitivnější a modernější než mýty samy“, protože reagují na současnou realitu: „Ti, kteří si myslí, že dnešní svět je něžnější a půvabnější než prvotní a dravé vášně, z nichž tyto mýty vyvěrají si buď neuvědomují realitu, nebo ji nechtějí vidět v umění.“ Relevantnost jejich práce je zdůrazněna v Gottliebově závěru:

„V dobách násilí se osobní záliby v barvách a tvarech zdají být irelevantní. Všechny primitivní formy odhalují neustálé vědomí mocných sil, bezprostřední přítomnost hrůzy a strachu, uznání a přijetí brutality přírodního světa i věčnou nejistotu života. To, že tyto pocity dnes zažívá mnoho lidí po celém světě, je nešťastná skutečnost a pro nás umění, které tyto pocity přehlíží nebo se jim vyhýbá, je povrchní nebo bezvýznamné. Proto trváme na námětu, námětu, který tyto pocity zahrnuje a umožňuje je vyjádřit.“

V těchto raných „manifestech“, kde se hovoří o univerzálních symbolech, prapůvodních kořenech a dravých vášních, je snadné rozpoznat jungovské a nietzscheovské inspirace. O rok později po této veřejné obraně v roce 1944 napsal Newman úvod k výstavě Gottliebových kreseb. Jeho postavy vnímal jako filozofické studie problému mysli a hmoty, citoval Hérakleita v souvislosti s jeho kresbami a mluvil o tom, že v nich nachází „věčnou pout' člověka za spásou“.⁵⁶² Tato hrdinská interpretace Rothkových a

⁵⁶² Barnett Newman, forward, In: Idem (ed.), *Adolph Gottlieb, Drawings*, February 7 to 19, Wakefield Gallery, New York, nepag. (Archives of American Art, Barnett Newman papers)

Gottliebových obrazů bude také dominovat přístup Barnetta Newmana k jeho vlastní tvorbě pozdních čtyřicátých let.

Postavy Jacksona Pollocka

Gottlieb ve vysílání hovořil o „primitivních formách“ a spojoval je s brutalitou, kterou považoval za autentickou a schopnou vyjádřit nejistotu lidské víry. Přiblížil se úvahám o krutosti Antonina Artauda nebo Batailleho přístupu ve třicátých letech dvacátého století. A podobně jako oba pařížské kritiky vedly tyto úvahy Rothka, Gottlieba a Newmana k odmítnutí surrealismu, který stále chápali jako pouhou „ilustraci snů“. Jak bylo řečeno v předcházejících kapitolách, surrealismus se proměnil a důležitou roli v něm také hrál mýtus a „primitivní umění“ stejně jako jungovský pohled na nevědomí a byl jim možná bližší, než si uvědomovali. Surrealistický a americký přístup se potkal v tvorbě umělce, který na chvíli patřil k oběma skupinám. Jak poznamenal Michael Leja, pouhý měsíc po zveřejnění vysílání Rothka a Gottlieba měl Jackson Pollock svou první samostatnou výstavu v galerii Art of this Century, která ukazovala jeho díla s „primitivizujícími tématy“, *Moon woman* z roku 1942 a *The She-wolf* z roku 1943.⁵⁶³ Kritik a kurátor James Johnson Sweeney napsal úvod do katalogu, ve kterém charakterizoval Pollockův talent jako „vulkanický, velkolepý, výbušný“.⁵⁶⁴ Doporučoval mu více disciplíny, ale ocenil jeho ochotu riskovat, že „zkazí plátno“.



112. Jackson Pollock, *The Moon Woman*, 1942

Pollocka velmi oslovila výstava severoamerických indiánů v MoMA v roce 1941 a inspirace je patrná v jeho dílech z počátku čtyřicátých let. Tyto obrazy spojují prvky evropské moderny (Picassova díla z konce dvacátých a třicátých let a Miróovy obrazy, které byly také vystaveny v MoMA v roce 1941), eklektický mix mytologických témat a inspirací, které byly v té době nejatraktivnější (kmenové masky a další předměty původních obyvatel Ameriky), surrealismus také hrál roli v jeho raném vývoji. Pollock byl součástí Mattovy skupiny experimentujících umělců, a i když odešel jako první, byla to důležitá zkušenost. Matta ho údajně povzbuzoval, aby „eliminovat kontakt mezi štětcem a plátnem“,⁵⁶⁵ což vedlo k více gestické abstraktní malbě. To je vidět na dílech jako *Moon woman*, které kombinují volně plynoucí linie a cákance barvy se symboličtějšími ornamentálními prvky. Jeho pozdější a slavnější *The Moon Woman Cuts the Circle* (1943) se v brutálním aktu proříznutí

⁵⁶³ Michael Leja, *Reframing* (Pozn. 400), s. 51.

⁵⁶⁴ James Johnson Sweeney, *Jackson Pollock, Paintings and Drawings*, exhibition catalog, Art of this Century, 1943. Dohledatelné přes: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/jackson-pollock-paintings-and-drawings-493>, vyhledáno 22. 12. 2024.

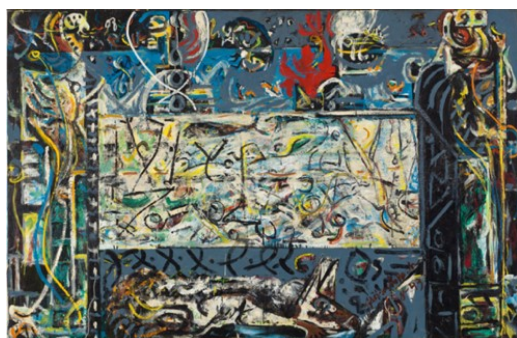
⁵⁶⁵ Jeremy Lewison, *Interpreting Pollock*. London 1999, s. 30.

obrazového prostoru posouvá ještě více tímto směrem. Obličej postavy v pravém horním rohu má nasazenou indiánskou čelenku, jakou mohl Pollock vidět v MoMA. Některé tvary jsou zmnožené a vytváří pocit výbušného pohybu. Pollock kombinuje tento efekt se symboličtějšími prvky, jako jsou diamantové tvary uprostřed, které naznačují řez, ale pravděpodobně jsou také symbolem ženskosti, jako tomu je také v Picassových malbách, kterými se Pollock inspiroval.



113. Jackson Pollock, The Moon Woman Cuts the Circle, 1943

V rozhovoru zveřejněném v únoru 1944 dostal Pollock otázku, zda obdivuje (blíže nespecifikované)

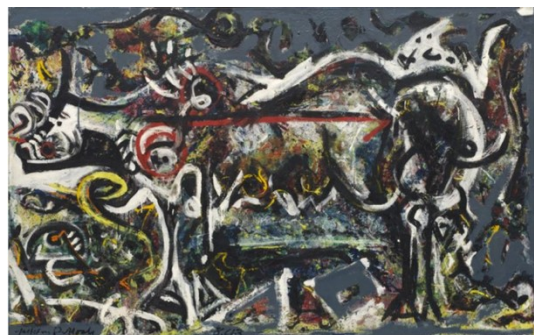


114. Jackson Pollock, Guardians of the Secret, 1943

evropské umělce-uprchlíky, na což odpověděl: „Obzvláště na mě zapůsobilo jejich pojetí zdroje umění, kterým je nevědomí.“⁵⁶⁶ Dodal také, že dva umělci, které nejvíce obdivuje z Evropy, tam stále jsou (Picasso a Miró). Toto prohlášení bylo otištěno v *Arts and Architecture* a doplněno Pollockovým obrazem *Guardians of the Secret* (1943), který byl také vystaven v *Art of this Century*.⁵⁶⁷

Zdá se, že v této malbě Pollock zobrazuje oblast nevědomí jako místo, které je chráněné a posvátné. Využívá neobvykle geometrickou kompozici, která připomíná egyptské malby. Uprostřed je světlejší obdélník obklopený tmavšími plochami, na povrch klade chaotické tvary, které připomínají piktogramy. Můžeme také rozeznat postavu stojící vpravo (možná v plášti, s maskou), zvíře ležící pod obdélníkem a celá kompozice je oživena menšími tvory. Samotný název odkazuje jak na teosofii (*Guardians of the Threshold*), tak na psychoanalýzu (Jung také hovořil o strážcích prahu).

Podobně jako Rothko se Pollock zajímal o prolínání zvířecích a lidských prvků. Peter Busa poznamenal, že „Jack měl cit pro proměny, které jsou v mytologii severozápadních Indiánů – pták se promění v člověka nebo tak něco.“⁵⁶⁸ Tyto inspirace jsou přítomny v jeho slavném díle *The She-Wolf*, které po Pollockově samostatné výstavě koupil Alfred Barr Jr. pro Muzeum moderního umění. Gestické prvky vytvářejí kolem



115. Jackson Pollock, The She-Wolf, 1943

postavy divoký a energií nabitý prostor. Mnoho vrstev barvy, které částečně pokrývají pozadí, mají podobný efekt jako Rothkovo horizontální vrstvení. Dávají pocit překrývání něčeho, co se skrývá pod povrchem. Samotné téma naznačuje bohatou škálu asociací, z nichž primární je mýtus o Romulovi a

⁵⁶⁶ Pollock citován: Jeremy Lewison (Pozn. 565), s. 14.

⁵⁶⁷ Michael Leja, *Reframing* (Pozn. 400), s. 121.

⁵⁶⁸ Peter Busa citován: Claude Cernuschi, *Jackson Pollock, meaning and significance*. Icon Editions, New York, 1992, s. 78.

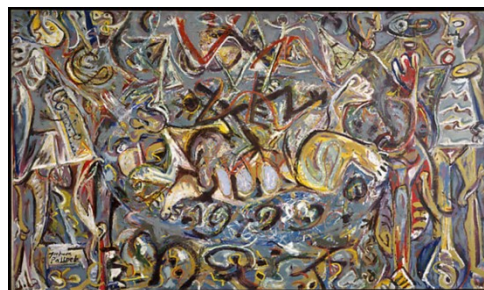
Removi, kterým se později zabýval Pollockův analytik, Dr. Joseph L. Henderson.⁵⁶⁹ Jeho vlčice může být ale také vnímána jako jedno z hybridních stvoření, která byla tak rozšířená v surrealismu, v Picassoových dílech s mytologickými náměty a v Rothkových dílech z počátku 40. let 20. století. Hlavní motiv obrazu je obvykle interpretován jako zvíře, ale zahrnuje taky lidské prvky. V těle zvířete jsou kruhy podobné ženským prsům a tvář, která může být zvířecí i lidská.⁵⁷⁰



116. André Masson, *Pasiphaë*, 1942

Koncept totemismu, který tito malíři studovali a setkali se s ním ve skutečných objektech v MoMA, se zdá být důležitý i pro Pollocka. Člověk a zvíře splývají v jeho dílech tak organickým způsobem, jak to v surrealismu nebylo obvyklé. Výjimkou byl André Masson, který na Pollocka udělal dojem na začátku čtyřicátých let. Massonův obraz *Pasiphaë* (1942) dokonce údajně inspiroval Pollocka, aby svůj obraz dříve nazvaný Moby Dick přejmenoval podle Massonovy malby. Téma násilného styku mezi ženou a býkem ztvárnil Picasso ve třicátých letech. Massonův obraz spojuje zvířecí a lidské postavy v zajímavé kompozici, která má rozdílné vertikální a horizontální čtení. Vertikálně rozlišíme ženskou a zvířecí postavu, které do sebe narážejí, ale když se zaměříme na horizontální vrstvy, vidíme, že prvky splývají. V nejnižší části jsou symboly plodnosti a opěrné končetiny, ve střední části se odehrává násilný akt a vrcholem kompozice je ruka a tvář sahající k nebi. Toto členění připomíná Rothkovy vrstvy *Antigony*, ve kterých je tělo rozřezáno, otevřeno a přeskupeno.

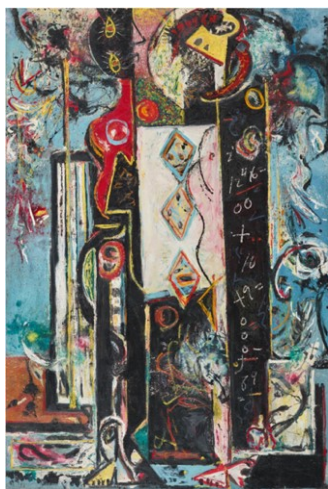
Pollockova *Pasiphaë* nebyla vystavena v Art of this Century, ale pochází ze stejného roku jako ostatní malby na výstavě. Její struktura je velmi odlišná, je to téměř „all-over painting“ tedy malba, jejíž povrch je pokrytý rovnoměrně stejným způsobem. Postava v obraze téměř zaniká ve zmešti čar. Námět je možné interpretovat jako zobrazení pohlavního styku stejně jako porod Minotaura, který se z aktu zrodil. Velmi se blíží obrazu *She-Wolf* v horizontální centrální postavě obklopené energetickým polem a tématem spojování člověka a zvířete v plodné ženské postavě.



117. Jackson Pollock, *Pasiphaë*, 1943

⁵⁶⁹ Dr. Henderson, Pollockův analytik z počátku 40. let 20. století později psal o mýtu o Romulovi a Removi ve své kapitole knihy *Man and his symbols* od Carla Gustava Junga ve vztahu k mýtu o hrdinovi. (Joseph L. Henderson, *Ancient Myths and Modern Man*, In: Carl G. Jung (ed.), *Man and his Symbols*, Aldus Books, Londýn 1964. s. 95-156.) Víme, že Pollock měl tuto knihu ve své knihovně. (Claude Cernuschi (Pozn. 568), s. 76.)

⁵⁷⁰ Tuto interpretaci obrazu navrhuje Claude Cernuschi, který tvrdí, že „mísení člověka a zvířete a náznaky mýtického a primitivního“ jsou Pollockovými „hlavními tematickými zájmy v jeho surrealistickém období.“ A oba tyto zájmy se setkaly v *The She-Wolf*. (Claude Cernuschi (Pozn. 568), s. 52)



118. Jackson Pollock, *Male and Female*, 1942-43

Téma ženskosti bylo pro Pollocka důležité, jak je zřejmé z jeho různých verzí *Moon Woman* a dalších obrazů s tématy plodnosti (*Birth*) nebo s ženskými postavami. V jeho obraze *Male and Female* (1942-43) ustoupily zvířecí aspekty výhradně lidským vztahům. Integrace opačného pohlaví byla důležitým jungovským tématem a Pollockova malba spojuje postavy způsobem, který ponechává prostor pro interpretaci.⁵⁷¹ Mužské prvky najdeme v geometrické struktuře některých částí kompozice, ve znacích a číslech odkazujících k racionalitě, ale i v razantnějších cákáních barvy na plátno. Zdá se, že ženskost je symbolizována zakřivenými liniemi a tvary diamantů, symbolem měsíce a organického růstu.

I když tento zájem o smíření polarit byl blízký tématu Hermafrodita nebo Androgyna populárního v surrealismu, nezdá se, že by se Pollock pokoušel vytvořit jednu bytost kombinující obě pohlaví. Jejich prvky splývají, ale výsledkem není postava nebo monstrum jako v případě Rothkových složených bytostí. Také, jak poznamenal Claude Cernuschi, Pollockova díla byla „sexuální, ale nikdy erotická“,⁵⁷² v čemž se také liší od většiny surrealistických děl zabývajících se sexuální tematikou. Nezajímala ho erotika, ale mnohem více integrace muže a ženy v psychice jednotlivce. Je důležité poznamenat, že právě v této době začal Pollockův hlavní kritik a podporovatel Clement Greenberg komentovat jeho formy a náměty. A zatímco první většinou chválil, to druhé zavrhoval, názvy jeho obrazů označil „domýšlivými“ a v jeho námětech i v jeho způsobu malby viděl stále vliv evropských umělců.⁵⁷³ To mohl být jeden z důvodů, proč se Pollock odklonil k abstraktnějšímu stylu, i když tato tendence byla přítomna již v jeho figurativních obrazech, a proč nezůstal u mytologických, jungovských témat.

Hybridní postavy Wifreda Lama

Wifredo Lam se po svém pobytu v Marseille a cestě přes Martinik přestěhoval na Kubu. Poté, co se usadil na Kubě, začal pracovat na malbách s hybridními postavami spojujícími muže a ženu se zvířecími prvky. Jejich názvy odkazují na Lamovo nové prostředí a africké náboženství Santería, které znal z mládí. Mezi tyto obrazy patří akvarel *Deity* (1942) nebo velké plátno *The Jungle* (1943). Jeden velký kvas z roku 1942 se jmenoval *Goddess with Foliage* (Bohyně s listovím).

⁵⁷¹ Pollockův analytik Dr. Henderson poznamenal, že Jung přehodnotil roli ženy v kultuře. Zakladatelkami Klubu analytické psychologie v New Yorku byly ženy a o ženských archetypech se ve 40. letech 20. století hodně diskutovalo. Anima znamenala ženskou složku mužského nevědomí. (Více o tomto tématu: Michael Leja, *Reframing* (Pozn. 400), s. 147.)

⁵⁷² Claude Cernuschi (Pozn. 568), s. 83.

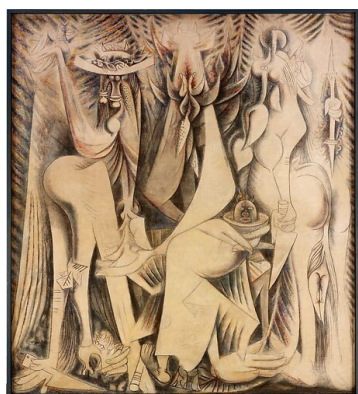
⁵⁷³ Clement Greenberg, Jackson Pollock, *The Nation*, November 27, 1943. citováno: David Shapiro – Cecile Shapiro (Pozn. 398), s. 363.

Toto dílo by nevzniklo bez seznámení s kubismem a má blízko k některým dílům surrealistů a amerických umělců zaměřených na mýty. Lamovy inspirace však nejsou v řecké mytologii, ani v osobní mytologii, ale spíše v domácím kubánském náboženství. V mnoha svých obrazech využívá bohatou symboliku s koňmi a dalšími mýtickými stvořeními. Jeho práce měla fungovat jako jakýsi „exorcismus“. Chtěl „vyjádřit černošského ducha“ a podpořit obyvatele Kuby a jejich tradiční náboženství, které bylo v roce 1922 zakázáno jako barbarské.⁵⁷⁴ V jeho obrazech ze čtyřicátých let hrají klíčovou roli ženy. Bohyně, kterou zobrazil v roce 1942 a později, je pravděpodobně Oshun, „jemná a svůdná bohyně lásky a vodopádu“.⁵⁷⁵ Černá bohyně je tradičně spojována s vodou a představuje ženskost a plodnost, kterou naznačují tvary jejích prsou a boků. Tato smyslná kvalita je pro Lamovu tvorbu velmi typická.



119. Wifredo Lam, Goddess with Foliage, 1942

Během války Lam většinou pobýval na Kubě, ale jeho tvorba rezonovala v New Yorku. Kvůli svému původu a vzhledu byl Lam některými surrealisty a dalšími teoretiky a kritiky vnímán jako exotický malíř, podobně jako Arshile Gorky před válkou. Podle Bretona čerpal z „primitivního mýtu, který v sobě nosil“.⁵⁷⁶ To byla samozřejmě nesprávná reprezentace moderního umělce, který studoval v Paříži u Picassa, a někteří američtí kritici s tímto výkladem okamžitě polemizovali.⁵⁷⁷ Většina recenzí se ale soustředila na Lamův původ a jeho údajný přímý kontakt s primitivními zdroji imaginace. Jeho postavy však ztělesňují základní surrealistické kvality metamorfózy a jeho obrazy oplývají bohatou symbolikou, kterou využil např. v obraze *Le présent éternel* z roku 1944.



120. Wifredo Lam, Le présent éternel, 1944

Koncept „primitivního“ je možné vnímat jako další z „mýtů“ této doby. Úzce souvisel se zájmem o nevědomí a iracionální tvorbu. Umělci, kteří s ním pracovali se chtěli zbavit racionálních kategorií, které rozdělují svět. V primitivním pohledu se vše spojuje, to je princip totemismu, člověk se může stát ptákem nebo květem. Principy rozkladu a reorganizace figur vycházejí ze zájmu o totemismus a mytologii a měly je pomoci oživit nebo vytvořit novou mytologii pro moderního člověka. Pomohly americkým umělcům hledat nové formy a náměty k vyjádření brutality jejich soudobé reality a využití kreativních impulsů,

⁵⁷⁴ Lam o svých obrazech řekl: „Rozhodl jsem se, že můj obraz nikdy nebude ekvivalentem té pseudokubánské hudby pro noční kluby. Odmítl jsem malovat cha-cha-cha. Z celého srdce jsem chtěl namalovat drama své země, opravdu vyjádřit černošského ducha, krásy výtvarného umění černochů. Mohl jsem se tak chovat jako trojský kůň, který by chrtil halucinační postavy se schopností překvapit, narušit sny vykořisťovatelů.“ (Paula Sato, Wifredo Lam, the Shango Priestess, and the Femme Cheval, In: *Journal of International Women's Studies*, Volume 17, Issue 3, June 2016, s. 96, dohledatelné přes: https://www.researchgate.net/publication/326044782_Wifredo_Lam_the_Shango_Priestess_and_the_Femme_Cheval, vyhledáno 22. 12. 2024)

⁵⁷⁵ Ibidem, s. 98.

⁵⁷⁶ André Breton v katalogu Lamovy první solo výstavy v New Yorku, 1942, citováno: Michael Leja, *Reframing* (Pozn. 400), s. 102.

⁵⁷⁷ E. A. Jewell v *New York Times*, Thomas Hess v *Art News*..., víc k této debatě: Michael Leja, *Reframing* (Pozn. 400), s. 101-103.

vycházejících z nevědomí, individuálního i kolektivního. A Lamovi moderní koncepty převzaté z kubismu a surrealismu pomohly oživit symboly, které byly potlačeny. Je zajímavé, že jak v tvorbě Američanů jako Rothko nebo Pollock, tak v obrazech Wifredo Lama byla tato nová symbolika spojená s dosažením nové jednoty nastolené za cenu znetvoření a deformace figury.

XII. Mýty ženskosti na konci války

Na začátku čtyřicátých let mýtus zaměstnával Andrého Bretona a některé další surrealisty v exilu a stal se důležitým tématem pro americké umělce jako byl Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Barnett Newman a Jackson Pollock. Dokonce ani ti, kteří se soustředili na jiné problémy, nebyli imunní a mýtus se v jejich tvorbě objevoval. A protože nejviditelnějšími umělci byli stále převážně muži, k mýtům se často přistupovalo z jejich perspektivy. Univerzálním hrdinou byl Oidipus, Minotaurus byl hlavním symbolem monstrozity a Jáson symbolickým alchymistou. V umění třicátých a čtyřicátých let se až na výjimky objevovaly ženské postavy spíše epizodicky a většinou na pozadí a často představovaly obecnější témata. Jsou matkami hrdinů, milenkami, symbolizují plodnost a nový život, což v dobách krize a války nebyla hlavní témata. Tento přístup se však pomalu měnil a ke konci války se témata ženské síly v surrealismu velmi rozšířila a převládla i v dílech některých amerických autorů. Tato kapitola zkoumá díla, umělce a myšlenkové linie spojené s ženskými mýty jak v surrealismu, tak v americkém umění a zabývá se tématem nového začátku a léčení.

Smrt a zrození v tvorbě Andrého Massona



121. André Masson, *Gradiva*, 1939

Pro vývoj umění Andrého Massona sehrály pravděpodobně větší roli jeho vlastní vnitřní podněty a prostředí, v němž žil v USA, než úzká spolupráce s ostatními.⁵⁷⁸ Ve třicátých letech byl jedním z hlavních umělců pracujících s mytologií v rámci surrealistického okruhu. V té době fantazii mnohých dominoval Minotaurus a v Massonových obrazech převládala témata bojů, obětí a mužských mytologií. Ženské postavy nebyly v jeho tvorbě z 30. let tak běžné. Představovaly plodnost a nový život, který byl však bezprostředně spojen se smrtí. Tuto jejich vlastnost zmínil Kristoffer Noheden, který ji ilustroval na obrazech *Ofélie* a *Gradivy*.⁵⁷⁹ Zatímco Ofélie je tradičně spojována se smrtí a tragickou ztrátou mladistvého života, příběh Gradivy musel být pro surrealisty a zejména Massona ještě přitažlivější. Na

⁵⁷⁸ Masson se usadil na venkově v Nové Anglii a svůj domácí život držel daleko od umělecké scény. Nemluvil anglicky a zvolil si individualistickou cestu, pravděpodobně také proto, že v tuto chvíli nebyl členem surrealistické skupiny. Přesto byl stále velmi aktivní a viditelný a jeho práce vlivná. Massonova první americká výstava v Baltimore Museum of Art byla zahájena v říjnu 1941, kde přednášel ve francouzštině na téma „Původ kubismu a surrealismu“. Poté se on a jeho rodina usadili v New Prestonu v Connecticutu, kde zůstali během války. Účastnil se konferencí a přednášel v různých městech, publikoval články o politické roli umění a dalších tématech. V této době vytvořil mnoho významných obrazů. Více o tom: Stephanie Barron, *Exiles + Emigrés, The Flight of European Artists from Hitler*. Los Angeles 1997, s. 164-165.

⁵⁷⁹ Kristoffer Noheden, *Modern Minotaurs. Surrealism, Myth, and Magic in the 1930s*, In: Gražina Subelytė – Daniel Zamani (Pozn. 149), s. 41.

počátku je neživým předmětem (basreliéfem ženy z Pompejí), který se silou snu mění ve skutečné maso a kosti. Svoji plodnost využívá Gradiva k tomu, aby dala nový život nikoli dítěti, ale sama sobě. Způsob zobrazení jejího těla navazuje na výhrůžnou erotiku Picassa a surrealismu třicátých let, ale otevírá se také elementárnějšímu pohledu na sex a jeho tvůrčí sílu, který převládal v Massonových dílech čtyřicátých let. *Gradivu* můžeme také interpretovat jako Massonovu sebereflexi a vzácnou sebeidentifikaci mužského umělce s ženskou postavou prostřednictvím sdíleného tvůrčího potenciálu.⁵⁸⁰ Koncem třicátých a začátkem čtyřicátých let se Masson posunul k pozitivnějšímu zpracování ženských témat. Tento posun je přítomen již v jeho kresbě a básni *Mytologie přírody* (1939).⁵⁸¹ A poté, co se přestěhoval do USA, mu jeho zkušenost s americkou krajinou dala nový impuls pro interpretaci ženskosti pozitivnějším způsobem. V roce 1946 Masson řekl, že dojem z Ameriky pramenil v „divokosti přírody – v pocitu, že příroda může jednoho dne znovu získat svou sílu a proměnit vše zpět v chaos“.⁵⁸² Masson našel něco, co v Evropě neznal, byl to dojem nezkrotné přírody, „hurikán, bouře, běsnění blesků“⁵⁸³ a divoký les, objekt surrealistické touhy po nezkrotném a necivilizovaném spojený s myšlenkou nového života vynořujícího se z chaosu. Massonův obraz *Meditation on an Oakleaf* byl zmíněn již v kapitole VIII. Matka tvořící nový život je obklopena divokou přírodou, která se neustále mění. A na výstavě *First Papers* byl další obraz, jehož středem byla žena. Obraz *There Is No Finished World* (1942) kombinuje některá mytologická témata, se kterými Masson pracoval před válkou, ale je komplexnější. Nejzřetelnější je postava Minotaura vpravo, která byla od třicátých let spojená s násilím a válkou. K dešifrování dalších prvků můžeme využít diagramu navrženého samotným Massonem, který vysvětluje jejich symbolický význam.⁵⁸⁴



122. André Masson, *There Is No Finished World*, 1942

Postava vlevo je Pan, vládce tří království (přírodního, zvířecího a minerálního). Mezi jeho nohama je miniatura Sfingy, vlevo je ohnivý předmět představující Gorgony a vpravo trojúhelník symbolizující Ikara. Postava uprostřed, která je zjevně ženou s nahými prsy a tmavým lůnem, představuje Matku Zemi,

⁵⁸⁰ „...v sebereflexivní mytologizaci malíře, který svému dílu přiznává hrozivou existenci — opět surrealista přetváří výše zmíněný mýtus o Pygmalionovi.“ (Ibidem, s. 42)

⁵⁸¹ Její první deska měla název: „À la source la femme aimée“ (U pramene milovaná žena) a kresba zobrazovala krajinu tvořenou propletenými ženskými těly. Viz Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (Pozn. 173), s. 115.

⁵⁸² Masson žil na venkově a spíše se vyhýbal městům a modernímu americkému životu, ale divokou přírodu objevil i ve velkých městech: „V Central Parku mě zaujal bizon, kterého tam chovali jako jakési totemické zvíře. Existuje bohatá americká mytologie, která čeká na využití.“ Tato pozorování spojil přímo se svou tvorbou: „Tady si kolem sebe stále představuji panenský les. To mělo psychologický vliv na mé malování v Americe. Nijak mě neovlivnila doba. To, co charakterizuje mou americkou práci, je spíše způsob vyjádření tohoto pocitu přírody.“

⁵⁸³ André Masson: Výňatek z rozhovoru, *The Museum of Modern Art Bulletin*, sv. XIII, čís. 4-5, 1946, přetištěno: Matthew Spender (Pozn. 343), s. 295.

⁵⁸⁴ Saidie May byla Massonovou přítelkyní a patronkou, pro kterou podle Marticy Sawin Masson vytvořil diagram symbolického obsahu díla i s popisky, které jeho manželka Rose Masson přeložila. Viz Martica Sawin (Pozn. 158), 229.

Demeter, plodnost, utrpení při porodu a život. Postava vpravo je Minotaurus, spojený s Labyrintem, prenatalním životem, vraždou a smrtí. Za Demeterem je sopka kosmické tragédie, na stejném místě jako v obraze *Gradiva*. Je tam Babylonská věž a nad Minotaurovou hlavou „kometa, hlasatel zkázy“. Okolí tvoří opuštěná, temná, sopečná krajina. Demeter, řecká bohyně úrody, plodnosti a země, je jedinou postavou této kompozice, která přináší naději na nové stvoření.

Už byl zmíněn Massonův obraz *Pasiphae* (1942), který údajně dal název Pollockovu obrazu. Hlava této postavy zkroucená dozadu a ruka sahající k nebi je velmi podobná jiné Massonově ženské postavě, *La Pythie* (1943). Zatímco v *Pasiphae* mohou být tato gesta interpretována jako extatické výrazy vycházející z pohlavního styku nebo volání o pomoc, zde symbolizují jak magické síly delfské kněžky, tak tvořivé síly země se „semeny, která doslova explodují v úrodné půdě kolem.“⁵⁸⁵ Zdá se, že na prsa kněžky útočí had, jehož tradiční úlohou ve starověkém Řecku bylo přivést médium do stavu transu. Tento proces popsal Kurt Seligmann v knize *Mirror of Magic*, na které v té době pracoval: „přemohlo ji božské delirium –



123. André Masson, *La Pythie*, 1943

otekla jí šíje, její tělo se svíjelo v křečích, hlava sebou prudce škubala. Ta krize byla dostatečně šokující, aby naplnila všechny, kdo ji viděli, náboženskou bázní.“ Seligmann k textu připojil vyobrazení zachycující kněžku právě v takovém momentu.⁵⁸⁶ Zdůraznil zde roli znamení a věstců v dobách války a



124. vyobrazení z knihy *Mirror of Magic*

poznámenal, že média jako Pythie sama několikrát začala válku. Pýthii lze interpretovat ve vztahu k metafyzickému osudu ovlivňujícímu život smrtelníků podobně jako Rothkův obraz *Omen of the Eagle*. V Massonově obraze je žena obdařená magickou silou úzce spojena s rozpálenou zemí, která dává nový život. Masson využívá mytologické postavy, ale také specifický organický způsob malby. Jeho přístup k mýtu v roce 1943 je stále spíše literární, ale námět se odráží i ve způsobu malby. V tomto ohledu má blízko k Rothkovi, který mytickou monstrozitu, koncepty deindividuace či vrstvení psychiky (spíše kolektivní než individuální) reprezentuje samotnou kompozicí obrazu. Massonův přístup se během čtyřicátých let změnil směrem k mocnějšímu a pozitivnějšímu postavení ženy.

⁵⁸⁵ Didier Ottinger, *André Masson, La Pythie*, In: Brigitte Leal (ed.), *Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, catalogue, Paris 2007. Dohledatelné přes: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/xCo7pRO>, vyhledáno 22. 12. 2024.

⁵⁸⁶ Kurt Seligmann, *The Mirror* (Pozn. 473), s. 91.

Surrealistické pojetí ženství

Massonův posun je dobrým příkladem toho, jak se surrealistické pojetí ženskosti vyvíjelo během tří desetiletí existence hnutí. Od konce třicátých let bylo v surrealistické skupině několik umělkyň, ale podle Whitney Chadwick jejich pozice v hnutí nebyla ve skutečnosti rovnocenná. Surrealisté podle ní podporovali tvůrčí aktivitu mezi ženami ve svém okolí, ale zároveň „rozvíjeli své teoretické a poetické exaltace žen vůči skupině velmi skutečných žen, jejichž potřeby a touhy nelze mytologizovat...“⁵⁸⁷

Tato představa mytologizace ženskosti je zajímavá, protože se nesoustředí na použití mytologických námětů, ale vnímá ženskost samotnou jako potenciální mytologickou kvalitu. To neznamená jen idealizaci, surrealistická žena měla mnoho vlastností, z nichž některé byly temné a zlověstné. Část z nich byla dědictvím romantismu, další pocházely z Freudova a Jungova přístupu k ženám. V dílech André Massona jsou ženy stvořitelkami, čarodějkami, představují sílu přírody, země, dárkyni nového života. Jak bylo řečeno v případě jeho *Grady*, umělec se mohl s těmito tvůrčími podněty ztotožnit. Ženskost nebyla výlučná pro ženy, podle Junga měl každý muž v sobě svou ženskou část, kterou nazýval anima („zosobnění všech ženských psychologických tendencí v psychice muže“ nebo dokonce „zosobnění nevědomí“).⁵⁸⁸ Anima byla považována za potenciálně kreativní i destruktivní, Jung nacházel příklady toho, co nazýval animou v mýtech a literatuře. Měla různé podoby a její role v lidské psychice byla různorodá. Mohla být integrována a interpretována jako pozitivní síla nebo mohla být naopak ohrožujícím, destruktivním prvkem.

V surrealismu od dvacátých let najdeme mnoho typů ženskosti. Jednou z nich byla „femme-enfant“ (žena-dítě), „okouzující stvoření, které má díky svému mládí, naivitě a čistotě přímější a čistější spojení s vlastním nevědomím, které jí umožňuje stát se průvodkyní muže.“⁵⁸⁹ Tento typ byl přítomen v Bretonově knize *Nadja* (1927), jejíž hrdinka měla také jasnovídné schopnosti. To ji spojovalo s jinými ženskými typy čarodějek a vědem. Ve čtyřicátých letech, získal na významu mateřský archetyp, a to nejen pro Massona, ale i pro řadu jiných umělců. Victoria Ferentinou viděla jako jednu z inspirací Frazerovu zlatou ratolest, kde byl motiv „Velké matky“ ilustrován na příkladech z různých mytologií. Jednou z nich byla egyptská bohyně Isis.⁵⁹⁰

Všechny domnělé atributy ženskosti (spojení s nevědomím, iracionalita, magické schopnosti, tvůrčí potenciál) byly přitažlivé pro surrealisty a byly zkoumány mužskými umělci. Tessel M. Bauduin tvrdil, že „surrealistický věstec si na počátku třicátých let přivlastnil ženské jasnovídné schopnosti, muž-kouzelník převzal také všechny ženské magické síly, protože ženský pohled na svět nabízel cennou a životaschopnou alternativu“.⁵⁹¹ Ženský element reprezentoval to, co je odlišné, opak dominantní mužské

⁵⁸⁷ Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*. London 1985, s. 14.

⁵⁸⁸ M.-L. von Franz, *The Process of Individuation*. In: Carl G. Jung, *Man* (Pozn. 569), s. 186.

⁵⁸⁹ Whitney Chadwick, *Women* (Pozn. 587), s. 33.

⁵⁹⁰ Victoria Ferentinou, *The Quest for the Goddess. Matriarchy, Surrealism and Gender*. In: Tessel M. Bauduin, *Surrealism* (Pozn. 518), s. 174.

⁵⁹¹ Tessel M. Bauduin (Pozn. 322), s. 150.

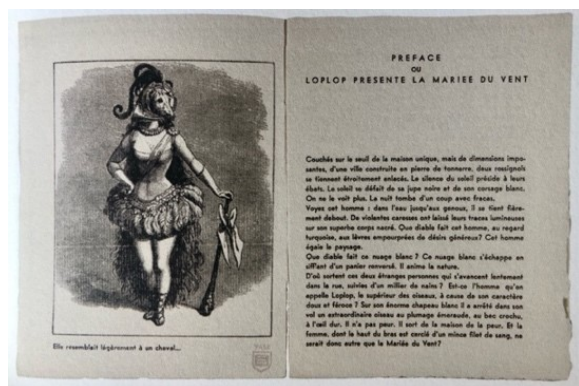
perspektivy. Tento způsob uvažování nacházíme v textech Bretona, který tvrdí, že surrealista by měl ovládnout ženskost „do té míry, že si ji žárlivě přivlastní“.⁵⁹² Tento způsob uvažování je možné vyložit také jungovským způsobem, kdy se muž propojuje se svou ženskou stránkou tím, že si tyto atributy v sobě uvědomuje. V surrealismu byla myšlenka integrace protikladů jádrem od jeho počátku ve dvacátých letech a symbolika androgyna také hrála roli v Bretonově katalogu přežívajících mýtů. Jak vysvětlila Alyce Mahon, Androgyn byl spojen s kamenem mudrců, „bytostí napůl mužskou, napůl ženskou, napůl sluncem, napůl měsícem“.⁵⁹³ Tato interpretace se hodí i k obrazu Jacksona Pollocka *Male and Female* a je to jedno z témat, kterým se Kurt Seligmann zabýval ve svém *Mirror of Magic*.



125. The Hermetic Androgyne, vyobrazení z *Mirror of Magic*

Pro zkoumání ženskosti a jejího mýtického potenciálu je důležité zaměřit se na umělkyně. Byly to ony, kdo zpochybnil stereotypy, a přitom samy pracovaly s mytologickým potenciálem ženskosti. Victoria Ferentinou, která stavěla na průkopnických studiích ze sedmdesátých let, viděla některé pozitivní stránky ženskosti, okultní, božské, „mýtus ženského stvoření“ jako ústřední pro některé surrealistické umělkyně.⁵⁹⁴ Jejich tvorba vedla ke komplexnějšímu pojetí ženskosti na konci válečného období. Mýty surrealismu byly úzce spojeny s jinými pojmy, jako je okultismus a magie, a někdy je nemožné je od sebe odlišit. To platí zejména o mýtu ženskosti, který se často projevoval v postavách čarodějky nebo kněžky.

(Sebe)interpretace Leonory Carrington



126. Z knihy *La maison de la peur*, s ilustrací Maxe Ernsta, 1938

Umělkyně, která zastupovala téměř všechny surrealistické typy ženskosti, Leonora Carrington, se ke skupině připojila v roce 1937. Byla jednadvacetiletou ženou vzdělanou v katolické klášterní škole, odkud byla vyloučena a později studovala u Amédée Ozenfanta v Londýně. V roce 1937 se seznámila s Maxem Ernstem, který vystavoval v Londýně, a brzy se jako pár přestěhovali do Paříže. Ernst napsal předmluvu k její

⁵⁹² André Breton, *Arcane 17*, citován: Tessel M. Bauduin (Pozn. 322), s. 150.

⁵⁹³ Kurt Seligmann, *Mirror of Magic*, citován: Alyce Mahon, *Of Kings and Queens. Alchemical Desire and the Surrealist Imagination*, In: Gražina Subelytė – Daniel Zamani (Pozn. 149), s. 62.

⁵⁹⁴ Victoria Ferentinou, *The Quest for the Goddess. Matriarchy, Surrealism and Gender*. In: Tessel M. Bauduin, *Surrealism* (Pozn. 518), s. 187.

první knize povídek *Dům strachu* (1938), v níž evokoval „surrealistickou ženu-dítě, předurčenou k tomu, aby inspirovala“. Pojmenoval ji „Nevěsta větru“ a ptal se: „Umí číst? Umí psát francouzsky bez chyb...? Tetelí se svým intenzivním životem, svým tajemstvím, svou poezií. Nečetla nic, ale vypila všechno...“⁵⁹⁵ Jeho ztvárnění Carrington jako nekultivované, ale o to impulzivnější, smyslné dětské bytosti částečně koresponduje s jejím prvním autoportrétem, který však vykresluje komplexnější a sebevědomější obraz.

Carrington začala malovat *Inn of the Dawn Horse* v roce 1937 v Paříži a poté s sebou vzala nedokončený obraz do jižní Francie, kam se s Ernem přestěhovali před válkou. Vidíme v něm první významný odraz osobní mytologie Carrington, která se později rozšířila a stala se univerzálnější. Je zde její autoportrét, a také její alter-ego (bílý kůň v jeho živé a dřevěné podobě), její nohy v bílých nohavicích připomínají nohy koně v pozadí. Sedí na křesle s antropomorfizovanými chodidly a vedle ní stojí záhadná hyena. Dvě z raných povídek



127. Leonora Carrington, Self-Portrait / Inn of the Dawn Horse, 1937-1938

Carrington, *The Debutante* a *The Oval Lady*, poprvé publikované ve francouzštině v roce 1939, jsou relevantní pro ikonografii tohoto obrazu, jak si všimli někteří interpreti obrazu. Oba příběhy odrážejí vzpouru Carrington proti přísnému konzervatismu její aristokratické výchovy. V prvním příběhu dívka vysvobodí hyenu ze zoo, aby místo ní mohla jít na ples jako debutantka. Hyena sní její služku a použije její tvář jako převlek. *Debutantku* si Breton vybral pro svou *Anthologii de l'humour noir* (1940), obdivoval představivost Carrington a její humor a rozpoznal v ní „femme-infant“ (ženu-dítě) i femme-sorcière“ (ženu-kouzelnici).⁵⁹⁶ V *The Oval Lady* má hrdinka Lucretia živého houpacího koně jménem Tartar, který se umí pohybovat a mluvit. Lucretia se sama promění v bílého koně a hraje si ve sněhu, dokud se neobjeví její otec a neprosadí svou autoritu, když jí řekne: „Jsi příliš stará na to, abys hrála s Tartarem. Tartar je pro děti. Sám ho spálím, dokud z něj nic nezůstane.“⁵⁹⁷

Hyena byla interpretována jako reprezentace „bestiální“ sexuality.⁵⁹⁸ Carrington „ji odhání magickým gestem, které značí malocchio neboli zlé oko“. A jak si Whitney Chadwick všimla, postava Carrington a hyeny spolu s křeslem vrhají jediný stín, který si vyložila jako splynutí různých prvků dohromady.⁵⁹⁹ Jako by naznačovala, že se chrání před zlověstným tvorem, který je zároveň součástí jí samé.⁶⁰⁰ Na

⁵⁹⁵ Nepublikovaný rukopis knihy, citováno: Whitney Chadwick, *Farewell to the muse* (Pozn. 285), s. 81-82.

⁵⁹⁶ Tere Arcq – Stefan van Raay, *Leonora Carrington, Magical Tales*. Mexico City 2018., s. 102.

⁵⁹⁷ Ernest Schonfield (Pozn. 171), s. 253.

⁵⁹⁸ Susan L. Aberth, *Leonora Carrington*, citována: Ernest Schonfield (Pozn. 171), s. 254.

⁵⁹⁹ Whitney Chadwick, *Farewell to the muse* (Pozn. 285), s. 62.

⁶⁰⁰ Carrington napsala: „Zнала jsem zvířata lépe než dívky svého věku. Ve skutečnosti jsem každý den chodila do zoo, abych se dostala pryč od lidí.“ Její nejbližší zvíře byla hyena. „Učila jsem ji francouzsky a ona mě na oplátku naučila svůj jazyk.“

druhou stranu kůň byl vždy vnímán pozitivně a stal se jejím alter-egem nebo symbolickým zvířetem podobně jako pták Loplop Maxe Ernsta. Pravděpodobně byl inspirován jejím dřevěným houpacím koněm, kterého objevila na londýnském bleším trhu a později ho umístila do ateliéru Maxe Ernsta. A podle Whitney Chadwick, jak Carrington, tak další surrealistka Leonor Fini věřily, že koně „mají mytologické schopnosti, které je ztotožňovaly se ženami“.⁶⁰¹

Jung psal o „archetypu koně“ v knize *Modern Man in Search of a Soul*, vydané v angličtině v roce 1933. Interpretoval tento častý motiv z mýtů a lidových tradic jako reprezentaci „nelidské psychiky, podlidské, zvířecí stránky a také nevědomí.“ Koně měly v některých příbězích jasnozřivé schopnosti. Jung viděl koně jako zvíře „úzce související s archetypem matky“, ale také s čarodějnictvím a v podobě černého koně byl „zvěstovatelem smrti“.⁶⁰²

Tento osobní symbolismus lze nalézt v díle Carrington během třicátých a čtyřicátých let a méně často i o desetiletí později. Formoval se v těsném kontaktu s Ernstovou sebemytologizací. Oba měli bohaté zdroje, ze kterých mohli čerpat, Ernst našel inspiraci v německém romantismu, Carrington v irských pohádkách a keltské mytologii. Oba se zajímali o alchymii a magii. Tyto zájmy společně rozvíjeli na jihu Francie, kam se přestěhovali v roce 1938. Knihovna Carrington v jejich dočasném domově obsahovala zajímavé zdroje (Pohádky bratří Grimmů, Irské pohádky, Coleridgeovu poezii, knihy Lewise Carrolla, Hanse Christiana Andersena, Edgara Allan Poe, T. S. Eliota, sester Brontëových, Goetheho a Wilda).⁶⁰³ To ukazuje, jak důležití byli romantičtí autoři vedle pohádek, mytologií a moderní poezie při vytváření nových surrealistických obrazů.

I když se ona a Ernst rozešli předtím, než se přestěhovali do Ameriky, stále jeden druhého zobrazovali ve svých dílech během čtyřicátých let. V textu z roku 1942 nazvaném *The Bird Superior Max Ernst* píše Carrington o ptákově, který něco míchá v kotli ve své „Podzemní kuchyni“ a poté se objeví „Strach, ve formě koně“, „Carrington zahrnuje obraz ženské pozemské síly: ‚bradavku vybuchující sopky...‘“⁶⁰⁴ Pták je dominantní, sedí na koni. Text je spojen s obrazem, který Carrington vytvořila v roce 1939, *The Bird Superior, Portrait of Max Ernst*. Zde vidíme Ernsta v podivném kostýmu, jak se pohybuje ledově chladnou krajinou a nese magický předmět. Kůň v pozadí je zmrzlý. Ale scénérie se v pozdějším textu mění a k obrazu je přidána sopka, která byla tak rozšířená v dílech napříč surrealismem. Možná to bylo inspirováno jejím pobytem v Mexiku, kam se přestěhovala v



128. Leonora Carrington, *Portrait of Max Ernst*, 1939

Leonora Carrington, *The Debutant*, citováno: Joanna Moorhead, *Surreal Spaces. The Life and Art of Leonora Carrington*. London 2023, s. 59-60.

⁶⁰¹ Whitney Chadwick, *Farewell to the muse* (Pozn. 285), s. 64.

⁶⁰² C.G. Jung (Pozn. 392), s. 25.

⁶⁰³ Joanna Moorhead (Pozn. 600), s. 109-110.

⁶⁰⁴ Ernest Schonfield (Pozn. 171), s. 251.

roce 1942, také to naznačovalo nově prozkoumanou sílu tvůrčí ženskosti, která byla pro Carrington a další během války důležitá.

Hybridní stvoření a ženská „jinakost“

Sebemytologizace Carrington mohla být soukromou záležitostí, ale také vyjadřovala jistý univerzální koncept, který spojuje různé verze ženských mýtů ze čtyřicátých let. Jednou z klíčových charakteristik ženského byla jeho odlišnost od toho, co bylo vnímáno jako normativní (mužské). Tato opozice byla pro surrealismus obecně důležitá, bylo to nevědomí versus vědomá mysl, představivost versus racionalita a tak dále. Carrington rozšířila tento koncept do nových obzorů a vtělila jej do svého života a své práce.



129. malba Leonory Carrington v Saint Martin-d'Ardeche

Dům, ve kterém žila s Ernstem v letech 1938 a 1939 (Saint-Martin d'Ardeche), než se jejich cesty rozešly, obývaly podivné bytosti inspirované mytologií. Malovali je na dveře a okna nebo je Ernst sochal v reliéfu do stěny. Mnohé z nich spojují lidské a zvířecí prvky do hybridní „intimní mytologické zoo“.⁶⁰⁵ Jsou tu Minotauři, sirény, býci v kombinaci s ptáky a samozřejmě ženy-koně. Zatímco některé jsou krásné a hravé, jiné vypadají monstrózně a hroživě. Jedna z nich, koňská siréna na dveřích koupelny, je kombinací ženy a hada s koněm. Její tvář vypadá nebezpečně, s ostrými zuby. Tento zájem o fantastická zvířata

byl společný mnoha umělcům, kteří usilovali o vytváření mýtů, i kritikům, kteří přirovnávali nové obrazy k jednorožcům, mýtickým stvořením, která se zrodila z představivosti umělců. Když Seligmann psal o „své mytologii“, myslel tím obrazy mýtických zvířat.⁶⁰⁶ Posedlost Minotaurem byla silnější než zájem o Persea. Možná proto, že tato zvířata představovala „to druhé“, odlišné, nelidské z těchto mýtů a byla skutečnými výplody představivosti.

Když společný čas na jihu Francie skončil internací Maxe Ernsta, Carrington se začala propadat do beznaděje. Tehdy se objevily první známky jejího šílenství, když čekala, až se Ernst vrátí.⁶⁰⁷ Když byl přestěhován na jiné místo, začala být zoufalá a nakonec opustila jejich dům se skupinou Angličanů, kteří mířili do Španělska. Po krátkém horečnatém období v Madridu, o kterém toho moc nevíme, byla internována ve španělském blázinci v Santanderu. Byla zde „léčena“ Cardiazolem, „silným lékem s účinky podobnými elektrošokové terapii“.⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ Giulia Ingarao, From Europe to Mexico, In: Séan Kissane (ed.), *Leonora Carrington, The Celtic Surrealist*, Dublin 2013, s. 78.

⁶⁰⁶ Kurt Seligmann, *My Mythology*, 1960, In: Timothy Baum (Pozn. 283), s. 127-128.

⁶⁰⁷ Na začátku 2. světové války byl Ernst internován jako nepřítel (1. září 1939), 22letá Carrington utrpěla nervové zhroucení. O svém stresu napsala v dopise Leonor Fini: „Snažím se kreslit, ale dělám jen koně, a to se stalo posedlostí [...] Max píše, že se s ním dobře zachází, ale pokud to bude dál pokračovat, skončím v blázinci.“ (Dopis ze 16. září 1939, citováno: Whitney Chadwick, *Farewell to the muse* (Pozn. 285), s. 72) Carrington o tomto období píše také v *Down Below*.

⁶⁰⁸ Séan Kissane (Pozn. 605), s. 10.

Šílenství představovalo radikální „jinakost“ a bylo přitažlivé pro surrealisty od počátku hnutí, a proto není divu, že Breton obdivoval knihu Leonory Carrington pojednávající o její zkušenosti v Santanderu.⁶⁰⁹ *Down Below* (En Bas), byla poprvé publikována v roce 1944,⁶¹⁰ jméno dostala po „Edenské zelené zahradě“ obklopující azylový dům, kde našla útěchu. Místo znázornila Carrington na kresbě, která slouží jako mapa



130. Leonora Carrington, *Down Below*, 1940

zahrady.⁶¹¹ A zahrada se objevila i v jejím obraze *Down Below* z roku 1940, který je výjimečně temný a zdá se být plný osobní symboliky, kterou nelze rozluštit. Zahradní společnost zahrnuje ptačí ženu, transparentního koně, okřídlenou ženu a tři postavy, které vypadají jako herci nebo démoni, z nichž jednou je pravděpodobně sama Carrington.

V knize *Down Below* se Carrington zabývá svými nově nalezenými ženskými silami. "V té době jsem přestala menstruat [...] Přeměňovala jsem svou krev na komplexní energii - mužskou a ženskou, mikrokosmickou a makrokosmickou - a na víno, které pil měsíc a slunce."⁶¹² Používá symbolismus ústřední pro Bretona a Seligmanna vycházející z alchymie a hermetických textů, které studovali. Ale zdá se, že to dělá intuitivně na základě vlastní zkušenosti. Ta se promítla také do obrazu, na němž pracovala během svého krátkého pobytu v New Yorku. Carrington spolupracovala s Maxem Ernstem, Marcelem Duchampem a Robertem Mattou na velké malbě, kterou pojmenovala *Summer* (1941/1942).



131. Leonora Carrington, *Summer*, 1942

V levém dolním rohu obrazu rozluštila Susan L. Aberth text napsaný pozpátku: „Pták Víry Láme / Chlad Noci ve svém Zobáku.“⁶¹³ Ptačí postavu v pozadí namaloval Ernst a jsou zde i další zvířata či hybridní bytosti, které mají symbolický význam. Bizoni představovali pro Massona a další imigranty americkou

přírodu, v pozadí vidíme jeleny nabodnuté na tyči snad jako obětní dar a podivnou kontelaci čtyř tygřích hlav umístěných kolem hvězdy se dvěma postavami připomínajícími mořské panny v centru kompozice.

⁶⁰⁹ Ačkoli není jasné, jestli byla Leonora Carrington v tomto období skutečně šílená. Lékař, který ji ošetřoval, později tvrdil, že nevěří, že by byla duševně nemocná, a za léčbu se omluvil. Více o tom: Joanna Moorhead (Pozn. 600), s. 122.

⁶¹⁰ Úryvek byl však otištěn již dříve ve čtvrtém čísle časopisu VVV (únor 1944). Breton byl textem velmi nadšený a psal o něm v dopise Benjaminu Péretovi.

⁶¹¹ Mapa *Down Below* byla otištěna v časopise VVV spolu s úryvkem z knihy a podle Joanny Moorhead, která místo navštívila, jde o překvapivě přesný náčrt rohu parku, kde se nacházely hlavní budovy, v: Joanna Moorhead (Pozn. 600), s. 118.

⁶¹² Leonora Carrington, *Down Below*, 1944, citováno: Séan Kissane (Pozn. 605), 129

⁶¹³ „Objevují se zde prvky, které kreslila do svých sešitů ze Santanderu, jako je centrální propracovaná hvězda kompasu se čtyřmi leopardími hlavami označujícími základní směry.“ (Susan L. Aberth, *Gods and Monsters*, Artforum, Květen 2023, VOL. 61, NO. 9, dostupné přes: <https://www.artforum.com/columns/susan-l-aberth-on-leonora-carrington-revelacion-252646/>, vyhledáno 22. 12. 2024.)

Levá má mužskou tvář s plnovousem a řadry ženy. Jeho koruna, jeho ocas ve tvaru trojzubce a kopyta na spodku ocasu naznačují, že by mohlo jít o Poseidona, boha moře a koní. Ta vpravo má ženské rysy a v ruce, umístěné na spodní části jejího ocesu, drží kolo (možná mučící nástroj). Kolo bylo jedním ze soudů v Jeu de Marseille, kde reprezentovalo symbol revoluce, objevuje se také na kresbě Carrington, kterou Breton použil pro svůj katalog přežívajících mýtů v roce 1942. Může odkazovat na její sebeidentifikaci s mučednicí. V New Yorku v jednom ze svých dopisů napsala: „Pokaždé, když o samotě pláču, nasazuji si korunu mučednice.”⁶¹⁴ Carrington do obrazu vrství různé verze sebe sama a kombinuje je s prvky, které rezonují s jejími zkušenostmi a zájmy. Kolem roku 1942 se tato témata shodovala s Bretonovými a Seligmannovými tématy, zejména s tématem hybridní bytosti podobné mořské panně, Meluzíny.

Druhý příchod Meluzíny, příroda a léčení



132. Kurt Seligmann, *Melusine and the Great Transparents*, 1943

Obraz Kurta Seligmanna *Melusine and the Great Transparents* (1943) byl již zmíněn v souvislosti s krajinami nevědomí a Bretonovými Velkými Průsvitnými. Obsahuje však další prvek, který jej spojuje také s konceptem ženské mytologie – postavu Meluzíny. Ta ztělesňuje jeden z výše diskutovaných prvků jinakosti – mýtickou hybriditu. Její ženské tělo se částečně proměňuje v hada, pochází ze svazku smrtelníka a víly, její příběh kombinuje fakta s fikcí, křesťanství s magií.

V původním příběhu z roku 1393 jde o „nadpřirozenou ženskou bytost“ zasazenou do historie feudálního rodu Lusignan, jednoho z nejvlivnějších evropských rodů.⁶¹⁵ Jako zakladatelka dynastie je zbožnou křesťankou, ale je také

dcerou víly. Příběh Meluzíny využívá tradiční zápletku mnoha pohádek. Její manžel poruší slib, který jí byl dán (nikdy ji neuvidí v sobotu, když se její nohy proměňují v ocas) a ona musí opustit lidskou říši a stane se netvorem. Na Seligmannově obraze je to pravděpodobně postava v pravém horním rohu, létající tvor vznášející se ve vzduchu. Takto byla Meluzína zobrazena v miniatuře z 15. století pro měsíc březen v iluminovaném rukopisu *Les Très Riches Heures du duc de Berry* od bratří z Limburka. Má



132. Bratři z Limburka, *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (detail), 1440

⁶¹⁴ Carrington v dopise jejímu manželovi Renatovi Leducovi, 22. září 1941, citováno: Joanna Moorhead (Pozn. 600), s. 144.

⁶¹⁵ Jean D'Arras, *Melusine. Or, The Noble History of Lusignan*, Philadelphia 2012, s. 2.

formu draka, který letí nad hradem Lusignan.⁶¹⁶ Je zřejmé, že Seligmann zkoumal témata související s Meluzínou během 40. let a možná i dříve. Zmiňuje zdroje, které mu pomohly pochopit Meluzínu novým způsobem, jako Paracelsa nebo Jungovu knihu *Psychology and Alchemy* (1944).⁶¹⁷

Byl to však pravděpodobně André Breton, kdo uvedl Meluzínu do surrealistických kruhů. Breton byl obeznámen s některými přepracováními příběhu z 18. a 19. století a o Meluzíně se zmiňuje v *Nadji* (1928). Jeho hlavní dílo věnované této postavě však vzniklo během jeho amerického exilu. *Arcanum 17* bylo podle mnoha badatelů nejmytologičtější z Bretonových knih a jeho největším úspěchem v exilu.⁶¹⁸ Pracoval na něm během tří měsíců v roce 1944 na Bonaventure Island v Kanadě.⁶¹⁹ *Arcanum 17* kombinuje fakta s fikcí podobně jako původní příběh o Meluzíně ze 14. století. Jde o poetické dílo o síle lásky v situaci hlubokých krizí, v nichž je ženám přisuzována role zachránkyň.⁶²⁰ Breton kombinuje různé prvky z egyptské mytologie, alchymie a středověké legendy, cituje romantické a hermetické autory, z nichž někteří interpretovali Meluzínu jako alchymistický symbol, ale v celé knize vytváří i vlastní komplexní symboliku.⁶²¹

Název knihy odkazuje na praxi tarotu, kterou se Breton zabýval koncem 30. let, kdy surrealisté vytvořili Jeu de Marseille, a téma konzultoval s Kurtem Seligmannem, který o tarotu psal v *Mirror of Magic*.⁶²² Seligmann charakterizoval figury karet jako stimuly pro jasnovidné osoby, které „tajemně působí a probouzejí v nás obrazy našeho nevědomí“.⁶²³ I když mnohé ze symbolů mohou být spojeny s křesťanskou ikonografií, Seligmann tvrdil, že jsou mnohem staršího (možná egyptského) původu.

Jak poznamenala Anna Balakin, sedmnáctá karta tarotu přichází po kartách války a temnoty v lidských srdcích. "Ale po pádu Lucifera se nebe náhle rozzáří a láska a mír zvítězí díky zásahu krásné mladé

⁶¹⁶ Tento obraz objednal Jean, vévoda z Berry, syn francouzského krále Jana II., který byl také jedním z patronů knihy z roku 1393 *Meluzína; nebo-li Vznešená historie Lusignanů* od Jeana d'Arrase, původního příběhu o Meluzíně. Jean D'Arras (Pozn. 615), s. 3.

⁶¹⁷ Kurt Seligmann, *The Mirror* (Pozn. 473), s. 138.

⁶¹⁸ Anna Balakian, Introduction, In: André Breton, *Arcanum 17*, København & Los Angeles 2004, také Claude Lévi-Strauss napsal Bretonovi v roce 1945 dopis, aby mu poblahopřál a vyjádřil svůj obdiv, přičemž knihu charakterizoval jako „dokonalou rovnováhu mezi literární formou, filozofickou úvahou a poetickou inspirací. Tyto tři prvky se spolu prolínají jako světelné paprsky procházející krystalem.“ (Tessel M. Bauduin, *Surrealism* (Pozn. 518), s. 95) Kniha byla popsána jako Bretonovo nejvíce mytologické dílo. Podle Tessela M. Bauduina je to „jedno z jeho nejméně prostudovaných děl, i když (nebo možná právě proto) zaujímá stěžejní pozici v Bretonově vývoji směrem k hlubšímu ponoření do okultismu. Byla nazývána Bretonovým nejokultnější dílem a byla interpretována jako konečný příznak Bretonovy „konverze“ k okultismu, i když jej spíše považují za nejmytologičtější Bretonovo dílo.“ (Tessel M. Bauduin (Pozn. 322), s. 148).

⁶¹⁹ Breton na knize pracoval od 20. srpna do 20. října během svého pobytu na poloostrově Gaspé v kanadské provincii Québec. (Tessel M. Bauduin, *Surrealism* (Pozn. 518), s. 95). Kniha je velmi úzce spojena s Bretonovou vlastní životní situací a jeho láskou ke spisovateli chilského původu Elise Bindorff-Claro, se kterou se setkal v New Yorku v roce 1943. Po svatbě pár navštívil rezervace indiánských kmenů (Hopi, Pueblo a Zuni) v Nevadě.

⁶²⁰ Breton hovoří o myšlence „spásy světa skrze ženu, o transcendentním povolání ženy“, která podle něj „bude jednoho dne vítězně přijata, podle tvrzení samotného Goetha.“ André Breton, *Arcanum 17* (Pozn. 618), s. 68–69.

⁶²¹ Breton v knize zmiňuje Charlese Fourriera, Éliphas Léviho, Swedenborga, Paracelsa a kabalu, které jsou všechny spojeny s okultismem a mytologií. Éliphas Lévi byl okultní učenec, který o Meluzíně psal ve své knize *Histoire de la magie* v roce 1860 a interpretoval ji jako „sirénu alchymistického procesu“ a symbol „spojení protikladů v projevech všech okultních sil přírody.“ Viz Gražina Subelyté – Daniel Zamani (Pozn. 149), s. 60.

⁶²² Tessel M. Bauduin (Pozn. 322), s. 154.

⁶²³ Kurt Seligmann, *The Mirror* (Pozn. 473), s. 409.

ženy, která vysype na zem obsah dvou uren: obsahujících lásku a inteligenci."⁶²⁴ Sedmnáctá karta je přiřazena Jitřence, symbolu naděje. Tradičně je zobrazována jako nahá dívka vylévající vodu ze dvou nádob v krajině se dvěma stromy, ptákem a hvězdami. Roberto Matta, který v roce 1945 navrhl ilustrace ke knize, téměř dokonale kopíroval kompozici, kterou najdeme v *Mirror of Magic*. Provedl ji však ve svém nově vyvinutém stylu fantastických bytostí. Kromě této karty Matta také navrhl pro knihu další tři (Vůz, Milence, Měsíc).



134. Tarotové karty v *Mirror of Magic*, 148

Bretonovou hlavní hrdinkou je Meluzína a později ji v textu doprovází egyptská bohyně Isis. Meluzína a hvězda jsou úzce propojeny, protože karta hvězdy je spojena s vodou, která byla základem pro soud mořské panny (francouzsky Sirèn) v *Jeu de Marseille*. Například Alice z knihy Lewise Carrolla navržená Wifredem Lamem byla mořskou



135. Victor Brauner, karta Hélène Smith, 1941

pannou snů (symbolizovanou černou hvězdou), Stendhalova Lamiel byla mořskou pannou revoluce a Hélène Smith mořskou pannou vědomostí. Meluzína má romantickou i okultní stránku. Breton ji spojuje s písmenem hebrejské abecedy pět *Dalet*, které se vyslovuje jako „fey“ (víla).⁶²⁵ Meluzína je vodní víla jako romantická Undine, ale také hybridní stvoření a přináší důležité téma metamorfózy (podobně jako Minotaur, Gradiva a další postavy oblíbené v surrealismu). Je úzce spjata s přírodou, zvířecím a bestiálním světem svou spřízněností s hadem a drakem, pro Bretona je to žena-dítě i matka. Další postavou v knize je Isis, ta, která „vzkřísí člověka“. Nejprve je představena nikoli pod svým jménem, ale jako královna se symboly hvězd a měsíce, která dává zpět dohromady části těla svého manžela Osirise a oživuje ho. Poslední ženskou postavou *Arcanum 17* je hvězda, která představuje „zvěstovatelku naděje“, je to světloonoška (Lucifer), Jitřenka, krásná, dětská žena „mladá čarodějnice Micheleta...“⁶²⁶ Lucifer přináší světlo revolty, která má vést ke svobodě, poezii a lásce. Tato inspirace pochází zřejmě od Charlese Fouriera, radikálního utopického socialisty, o němž se zmiňuje *Arcanum 17*, a jemuž je věnováno i Bretonovo další velké dílo té doby, *Óda na Fouriera*.

Děj příběhu je zasazen do Bretonova tehdejšího prostředí, nádherného izolovaného ostrova a romantického hradu, který byl pro něj po mnoho let důležitým symbolem.⁶²⁷ Představuje místo jak introspekce, tak temných fantazií. Pierre Mabilie píše o hradech ve vydání *Minotaure* z května 1939 ve svém článku „Ruines: Ruine des Ruines“. Tvrdí zde, že „naše touha má podobu hradu“.⁶²⁸ Hrad také

⁶²⁴ Anna Balakin, Introduction, In: André Breton, *Arcanum 17* (Pozn. 618), s. 10.

⁶²⁵ Ibidem, s. 127.

⁶²⁶ Ibidem, s. 83.

⁶²⁷ Ve svém textu pro londýnskou výstavu v roce 1937 zmiňuje zámek jako romantický mýtus (více k tomu v kapitole V.)

⁶²⁸ Pierre Mabilie, Ruines: Ruine des Ruines, *Minotaure*, 12-13, 5. 12. 1939, s. 57.

hrál důležitou roli v surrealistickém filmu *L'Age d'Or* od Luise Buñuela (1930), o kterém se Breton zmínil ve svém katalogu *Přežívajících mýtů* v roce 1942. V *Arcane 17* jej můžeme interpretovat ve spojení se ztracenou snovou krajinou, která se vrací v podobě krásné ztracené ženy a nakonec vítězí. *Arcane 17* má na rozdíl od jiných příběhů o Meluzíně šťastný konec. Hrdinka je vykoupena a vrací se zpět do lidské říše. Jeho pozitivní vyznění pravděpodobně pramenilo z Bretonovy vlastní situace. Jeho žena, surrealistická malířka Jacqueline Lamba, ho opustila a těsně před cestou do Gaspé se seznámil s chilskou umělkyní Elisou Bindorffovou a znovu se zamiloval. Mnohé z motivů byly ale dlouhodobými zájmy Bretona, mění se spíše úhel pohledu na ženskost a komplexnost.

Jak poznamenal Daniel Zamani, symboly hvězdy a Meluzíny / mořské panny se objevují již v Bretonově *Nadji* (1928). Postava Nadji a její vztah k Bretonovi se však velmi liší od způsobu, jakým píše o



136. André Breton, kresba k Nadje z 18. listopadu 1926

Meluzíně. Najda sama není hvězdou, ale spíše svědkyní Bretonova pátrání po hvězdě. Vzhlíží k němu a srovnává ho se sluncem. Na kresbě k *Nadje* z 18. listopadu 1926 vidíme Mořskou pannu nebo Sirénu držící svitek, která představuje Nadju a hybridní monstrum, které podle Zamaniho představuje Bretona. Nadja se v příběhu ztotožňuje s Meluzínou a její poetika je pro Bretona přitažlivá, dokud „nepřekročí hranice mezi poetickým a šíleným“.⁶²⁹

Ženskost v *Arcane 17* lze interpretovat různými způsoby. Celá kniha se soustředí na bytosti, které jsou vnímány jako „ty druhé“, „iracionální, ženská stránka věci, která vyvažuje (mužský) racionalistický realismus, který způsobil krizi“.⁶³⁰ Vztah mezi básníkem a ženou je odlišný od tradičních verzí meluzínského příběhu. Magické ženské bytosti se obvykle musí provdat za smrtelného muže, aby se staly nesmrtelnými, ale v *Arcane 17* jsou role obrácené. "Je to nyní on, kdo je závislý na Melusíně/Bindorffové, aby ho proměnila."⁶³¹ Tato interpretace Tessela M. Bauduina vnímá ženské postavy jako silnější než muže, který píše knihu jako oslavu ženskosti, což byl běžný výklad.⁶³² Whitney Chadwick viděla role jiným způsobem, podle ní Breton „konečně definoval umělce jako jednotící postavu v mužsko-ženské polaritě. Kniha *Arcane 17* se stala Bretonovou konečnou syntézou, mystickou a alchymistickou poctou vykupující síle lásky a konečnému smíření protikladů.“⁶³³ Jinými slovy, ženský element byl integrován jako nezbytný protějšek mužského. Ženskost tedy není výlučná pro ženy, ale je přítomna i u mužů jako kreativita a síla představivosti. *Arcane 17* lze vnímat jako další pokus o

⁶²⁹ Daniel Zamani, *Magical Beginnings. André Breton and the „Occultation of Surrealism“*, In: Gražina Subelyté – Daniel Zamani (Pozn. 149), s. 29.

⁶³⁰ Tessel M. Bauduin (Pozn. 322), s. 148.

⁶³¹ Ibidem, s. 151.

⁶³² Více k tomu: Daniel Zamani, *Melusina Triumphant*, In: Tessel M. Bauduin, *Surrealism* (Pozn. 518), s. 96-97.

⁶³³ Whitney Chadwick (Pozn. 172), s. 34.

mytologizaci žen a přivlastnění si charakteristik této mytické ženskosti.⁶³⁴ Historický kontext příběhu je však pro jeho interpretaci zásadní, jak tvrdil i Danial Zamani.⁶³⁵ Bretonovo použití mýtu v kontextu nacistického použití mýtu bylo reflektováno již v kapitole IX. Breton v knize v mnoha ohledech odkazuje na válečnou situaci a jeho hrdinky jsou oběťmi války a také těmi, které dokáží najít cestu z krize. Umělec je jednoznačně tím, kdo si podle Bretona dokáže přivlastnit ženské síly pro lepší budoucnost.⁶³⁶

Kreativní impulzy

Téma ženskosti a konkrétně plození spojené s nadějí na nový začátek po válce nebylo podstatné jen pro surrealisty. Kolem roku 1944 a 1945 si tato témata osvojili i někteří američtí umělci. Většina surrealistických ženských typů (dítě-žena, femme fatale, erotická a hrozivá žena) nenašla své místo v americkém umění období druhé světové války. Byla to většinou ta obecnější a pozitivnější stránka ženskosti, která byla společná. Plození bylo často spojováno s automatickým procesem malby nebo archaickou symbolikou země a semene, lůna a jara nového života na konci válečného období a někdy spojováno s magií. Předchůdce tohoto přístupu lze nalézt v surrealismu.

André Masson se momentu stvoření přiblížil prostřednictvím automatické malby již ve třicátých let. K automatickým postupům a větší míře abstrakce se vrátil také během amerického exilu. Jeho pojetí ženských sil se ke konci války stalo abstraktnějším. V *Torse aux taches de soleil* (1943) zkoumá „násilí



137. André Masson, *Torse aux taches de soleil*, 1943



138. André Masson, *Pasiphaë*, 1945

světla“, které zažil v Connecticutu a kterému předtím odolával svými tmavými plátny. Masson byl inspirován hinduistickými nymfami, krásnými tanečnicemi, zvanými Apsary, které se dokázaly proměnit v ptáky.⁶³⁷ Použil lehce načrtnuté ženské torzo, aby zosobnil nepolapitelnost a intenzitu světla a volně plynoucí křivky, aby naznačil pohyb těla. Toto spojení ženskosti a přírody a expresivního stylu malby vyvrcholilo v jeho druhé verzi *Pasiphaë* (1945). Těla býka a ženy jsou stále

⁶³⁴ Daniel Zamani zmiňuje kritiku *Arcane 17* od Simone de Beauvoir kvůli surrealistickému „kultu ženy“ v *Le Deuxième Sexe* (1949): Daniel Zamani, *Melusina Triumphant*, In: Tessel M. Bauduin, *Surrealism* (Pozn. 518), s. 96.

⁶³⁵ Ibidem, s. 97-112.

⁶³⁶ „Nastal čas ocenit tuto představu ženy na úkor představ muže, jehož ztroskotání dnes poměrně bouřlivě vnímáme. Jsou to především umělkyně, které musí převzít odpovědnost, byť jen protestovat proti tomuto skandálnímu stavu věcí, maximalizovat důležitost všeho, co vyniká v ženském pohledu na svět na rozdíl od mužského, stavět pouze na ženských zdrojích, vyzdvihovat, nebo ještě lépe přivlastňovat si až žárlivě přivlastňovat si vše, co ji odlišuje od muže, pokud jde o způsoby ocenění a vůle.“ André Breton, *Arcanum 17* (Pozn. 618), s. 78-79.

⁶³⁷ Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (Pozn. 173), s. 158.

rozpoznatelná, vzájemně propletená, ale začnou se rozplývat v abstraktní změti křivek, podobně jako all-over kompozice Jacksona Pollocka, kterou zkoumal přibližně ve stejné době. A zdá se, že to byl tentokrát Masson, kdo se inspiroval již zmíněným Pollockovým obrazem *Pasiphaë* (1943).

Téma plození bylo přítomno v obraze Marka Rothka od roku 1942 a více se projevilo kolem roku 1944. Tato díla se zabývají změnou a novým životem, organické tvary spojené se symbolem semene a půdy stojí proti smrti, která je také přítomna ve stejném období (*Entombment*, 1943). Bonnie Clearwater našla téma plození v obraze *Ritual* z roku 1944, ve kterém „nádoba podobná děloze, z níž vychází lusk nebo plod, reprezentuje moment zrození“.⁶³⁸ *The Birth of Cephalopods* z téhož roku vzniklo automatickou technikou malby, Rothko evokoval chaos tvorby vířícími tvary připomínajícími chapadla. O těchto tématech přemýšlel již na počátku čtyřicátých let v kontextu mytologického námětu. V textu z *Artist's Reality* píše: „Plodnost symbolizuje



139. Mark Rothko, *Ritual*, 1944

biologickou nutnost prokreace – pro rozšíření sebe sama – součástí toho je i celý umělecký proces.“⁶³⁹ Ztotožňuje se s ženskou silou plození jako umělec a spojuje tvorbu uměleckého díla s koceptem poezie v jejím původním významu, je počátkem nového života i umění.

V rozměrném obraze *Slow Swirl at the Edge of the Sea* z roku 1944 vytváří Rothko živou a pozitivní atmosféru. Obraz byl údajně inspirován Botticelliho *Zrozením Venuše*, obrazem, který byl vystaven v



140. Mark Rothko, *Slow Swirl at the Edge of the Sea*, 1944

MoMA v roce 1940.⁶⁴⁰ Optimistický námět vychází z Rothkova nového romantického vztahu s jeho druhou manželkou Mary Alice Beistle. Dvě postavy reprezentující Rothka a jeho partnerku zde ztělesňují ono “dobrodružství do neznámého světa“, které ohlašovali s Gottliebem, ale chybí tragický pocit, brutalitu války střídá naděje. V roce 1947 Rothko napsal: „Své obrazy považuji za dramata; tvary na obrazech jsou performeři. Byly vytvořeny z potřeby skupiny herců, kteří se dokáží dramaticky pohybovat bez rozpaků a beze studu provádět gesta.“⁶⁴¹

⁶³⁸ Bonnie Clearwater (Pozn. 531), s. 59.

⁶³⁹ Mark Rothko. *The Artist's Reality* (Pozn. 407), s. 87.

⁶⁴⁰ Bradford R. Collins, *Beyond Pessimism. Rothko's Nietzschean Quest*, In Bradford R. Collins (Pozn. 408), s. 52.

⁶⁴¹ Mark Rothko, *The Romantics were prompted*, původně publikováno v *Possibilities*, I, New York, 1947, přetištěno: Charles Harrison – Paul J. Wood (ed.), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publisher, Malden 2003, s. 563.

Ve stejné době začal Barnett Newman znovu malovat a náměty čerpal z mytologie. Jeho *Song of Orpheus* (1944-45) obsahuje podle Stephena Polcariho „rašící semena, hlavonožce a spermatozoidy, kosterní obratlovce a plovoucí ptačí a motýlí formy“.⁶⁴² Jinými slovy růst a proces tvorby od nejprimitivnějších prvků života, směsici nejrozličnějších tvorů. Newman tvrdil: "Moje myšlenka byla, že automatickým pohybem můžete vytvořit svět."⁶⁴³ I když se Newman o ženská témata příliš nezajímal, myšlenka organické tvorby bez kontroly vědomé mysli pro něj byla během čtyřicátých let důležitá, stejně jako pro Marka Rothka.



141. Barnett Newman, *Song of Orpheus*, 1944-45

V období konce války oba směřovali k abstrakci, ale jejich náměty měly integritu, která u ostatních amerických umělců nebyla tak běžná. Adolph Gottlieb se později ve čtyřicátých letech od mýtů distancoval.⁶⁴⁴ Ale to nebyl případ Rothka a Newmana. V roce 1945 Rothko vystavoval společně s Gottliebem, Gorkym, Pollockem a dalším malířem (Horrmanem) v New Yorku, prohlásil při té příležitosti: „jsme v jistém smyslu tvůrci mýtů a jako takoví nemáme žádné předsudky ani pro, ani proti realitě. Naše obrazy, jako všechny mýty, neváhají kombinovat střípky reality s tím, co je považováno za „neskutečné“ a trvají na platnosti takového splynutí.“⁶⁴⁵ V roce 1945 mnohokrát mluvil o pokračování důležitosti mýtů.⁶⁴⁶

Téma Bohyně



142. Mark Rothko, *Rites of Lilith*, 1945

V roce 1945 dokončil Mark Rothko svůj dosud největší obraz (2 x 2,8m) s názvem *Rites of Lilith* (Obřady Lilith). Obraz má téměř abstraktní formu, ale název nás vede k interpretaci jednotlivých forem, tak že ve středu malby můžeme rozeznat kotel nebo jinou nádobu, z něhož vytéká voda a vytváří jezírko modré barvy levitující nad ním. Na jeho pravé straně je ženská postava s něčím, co vypadá jako koruna, pravděpodobně představující židovskou démonku Lilith. Podobné tvary a barevnou paletu najdeme i na

⁶⁴² Stephen Polcari (Pozn. 357), s. 188.

⁶⁴³ Thomas B. Hess (Pozn. 555), s. 43.

⁶⁴⁴ Adolph Gottlieb hovořil o svém tematickém posunu ve 40. letech 20. století způsobem, který by se dal interpretovat jako úplné opuštění mýtu: „Prostě jsem zahodil celou myšlenku klasické mytologie jako námětu a rozhodl jsem se, že správným námětem je pro mě subjektivní volná asociace obrazů a symbolů, které jsem nedokázal vysvětlit.“ (Martin Friedman, Interview with Adolph Gottlieb. 1962, citováno: Adolph Gottlieb (Pozn. 535), s. 42.

⁶⁴⁵ Mark Rothko, Letter to editor, July 8, 1945, In: Mark Rothko (Pozn. 403), s. 46.

⁶⁴⁶ V roce 1945 Rothko řekl: „Se surrealismem a abstrakcí se přu jen tak, jako se člověk pře se svým otcem a matkou, uznávaje nevyhnutelnost a funkci těchto kořenů, ale trvám na svém rozkolu: Já jsem oběma a také integrálem, který je na nich zcela nezávislý [...] Surrealista odkryl glosář mýtu a vytvořil shodu mezi fantasmagoriemi nevědomí a předměty každodenního života, [která] tvoří rozjařenou tragickou zkušenost, která je pro mě jedinou pramennou knihou pro umění.“ (Mark Rothko, Personal statement, 1945, citováno: Bonnie Clearwater (Pozn. 531), s. 62.

dalších Rothkových obrazech z téhož roku. V mnoha z nich organické tvary vyrůstají z vrstev země. V obraze *Ceremonial* (1945) je podobná ústřední postava / nádoba, která naznačuje alchymický proces. Kompozice malby *Sacrificial moment* (1945) je také podobná, a název vede diváka k tomu, aby scénu s tvary částečně vycházejícími ze země a částečně skrytými v zemi interpretoval spíše jako pohřeb než růst nového života. Téma plození je spojeno s atmosférou tajemného posvátného obřadu.

Lilith měla v judaismu ambivalentní význam, ale tradičně byla vnímána spíše negativně. David Anfam ji v tomto Rothově obraze interpretoval jako čistě negativní postavu odkazující na katastrofu holocaustu: „Není nijak překvapivé, že démon vraždící děti, jako je Lilith, měl v roce, který byl svědkem ohavných odhalení holocaustu, zvláštní význam.“⁶⁴⁷ Lilith byla tradičně démonem ženského pohlaví ohrožující porod a ve středověkém textu *the Alphabet of Ben Sira* byla „první Adamovou manželkou, která se vzepřela muži i Bohu a prosadila svou rovnost s Adamem“. Postava Lilith byla později v rámci feministických výkladů reinterpretována jako „symbol autonomie, nezávislosti a sexuálního osvobození“ a dokonce možný protějšek mužského obrazu Boha.⁶⁴⁸ Takový výklad byl přítomen již v některých knihách z konce 19. a 20. století, ale většina zdrojů Lilith vnímá jako královnu temnoty a nebezpečnou čarodějkou. Protože neexistuje žádný text Rothka vztahující se k tomuto obraze, nemůžeme vědět, jaká byla jeho interpretace Lilith.

I když je dílo téměř abstraktní a zřejmě využívá automatický proces malby, Anfam viděl formální podobnost mezi tvary amuletů andělů Lilith v knize *Sefer Raziel ha-Malakh* (která se zabývá magickými kouzly a jinými rituálními praktikami z roku 1701) a Rothkovými obrazy. Nevíme, zda Rothko skutečně pracoval s touto knihou a amulety nezobrazují Lilith, ale ochranné anděly. Amulety jsou však skutečně blízké formám, které se objevují na mnoha Rothkových obrazech kolem roku 1945, jejichž



143. Vyobrazení andělů Lilith v knize *Sefer Raziel ha-Malakh*

názvy jsou spojeny s rituály a některé z nich se začátkem nového života. *Baptismal scene* (1945) odkazuje na křesťanský obřad znovuzrození a dokonce i námět obrazu *Gethsemane* (1945) je často interpretován jako moment předcházející znovuzrození spíše než jako symbol tragické zrady Krista.⁶⁴⁹ Rothkově Lilith nebyla věnována velká pozornost a zůstává ambivalentní bytostí. Pokud by byla interpretována surrealisty, byla by pravděpodobně vnímána v pozitivním světle. V případě Rothka však zůstává záhadná a dokáže vyjádřit jak tragické a temné aspekty války, tak terapeutické síly magie.

⁶⁴⁷ David Anfam, Rothko in the 1940s, of time and tide, In: Bradford R. Collins (Pozn. 408), s. 80.

⁶⁴⁸ Rebecca Lesses, Lilith, Jewish Women's Archive, dohledatelné přes: <https://jwa.org/encyclopedia/article/lilith>, vyhledáno 22. 12. 2024.

⁶⁴⁹ Stephen Polcari (Pozn. 357), s. 132.

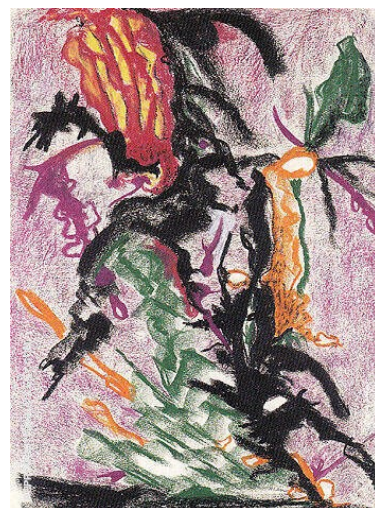


144. Barnett Newman, *Gea*, 1944

Dokonce i Barnett Newman věnoval jeden ze svých obrazů z tohoto období ženskému tématu spojenému s plozením. Jeho *Gea* z roku 1944 je dalším poloautomatickým dílem s mytologickou postavou. Bohyni představuje jednoduchý bílý kruh, který může být symbolem nového života ve tvaru vejce obklopeného abstraktními formami, které je možné vnímat jako prameny nového života. I když *Gea* pravděpodobně odkazuje na řeckou bohyni Gaiu, která se vynořila z chaosu a dala život nebi, moři a všem bytostem, lze ji chápat univerzálněji. Stephen Polcari našel paralelu k Newmanovým dílům z roku 1944 v knize *Primitive Art*

od Franze Boase, kterou Newman četl. V mýtu kmene Zuni o stvoření měl život původ v „jeskynních lůnech“ světa přirovaných k vejcům naplněným novým životem.⁶⁵⁰ To mohlo být inspirací i pro Newmana. V roce 1946 vytvořil protiklad *Gei*, černý tvar obklopený bílým kruhem, a dal mu název *Pagan void* a symbol černého kruhu se objevuje i v jeho *Genesis* (1946). I když jsou formálně protiklady, symbol temného chaosu a plodného vejce vyjadřují stejnou myšlenku, začátek nového života, nové formy vycházející z mocného jádra. A je to bohyně, která nyní představuje plození, spíše než falický symbol totému, který byl na počátku čtyřicátých let rozšířenější.

Období let 1944-1945 bylo plné postav naznačujících nový začátek. Bretonova Meluzína přinesla novou naději a přímočařeji se vztahovala k válečné krizi. Ale byla to egyptská bohyně Isis, která představovala sílu uzdravení a vzkříšení v *Arcane 17* a příběh Isis a Osirise hrál důležitou roli v mytologickém myšlení této doby, nejen v surrealismu. Osiris byl protějškem Dionýsa, byl egyptským bohem plození, nového života a znovuzrození. Poté, co byl zabit a rozřezán na kusy, byl uzdraven svou manželkou Isis. Jung vnímal Osirise jako symbol psychologické transformace.⁶⁵¹ V obraze Barnetta Newmana *Slaying of Osiris* (1944) je zřejmě zobrazen násilný akt rozřezání jeho těla, najdeme zde však také malý bílý tvar, který připomíná jeho *Geu*. Můžeme hádat, že Osiris je reprezentován černou barvou jako v



145. Barnett Newman, *Slaying of Osiris*, 1944

Arcane 17. Breton říká, že Osiris je černý bůh a interpretuje jej podobně jako Jung, když mluví o „duchovním hledání“, při kterém „je třeba jít do hlubin lidského smutku, objevit jeho tajemné zdroje, abychom uctili podobně neomezený dar, díky kterému má smysl žít.“⁶⁵² Přestože Dionýsos a Osiris měli v mytologii podobný osud, ženy v jejich příbězích byly úplnými protiklady. Bakchantky doprovázející Dionýsa se proměňují v divoké bestie a zabíjí boha a další mužské postavy v Euripidově hře. Isis naopak

⁶⁵⁰ Ibidem, s. 190.

⁶⁵¹ Ibidem, s. 192

⁶⁵² André Breton, *Arcanum 17* (Pozn. 618), s. 117.

představuje léčitelku, Osiris je zabit jiným mužským bohem Sethem a Isis sbírá kousky jeho těla a léčí svého manžela.



143. vyobrazení Isis v *Mirror of Magic*

Seligmann také Isis a Osirise zmiňuje. V *Mirror of magic* vypráví příběh o Cestě do podsvětí spojené s Osirisem a velkou pozornost věnuje právě Isis, která pro něj symbolizuje „jemnost, mateřskou stálost, oddanost manželovi a plodnost a ladnost ženy“ a je podle Seligmanna jednou z hlavních podob bohyně matky.⁶⁵³ V roce 1944 sám namaloval egyptskou bohyni jako odosobněnou kompozitní postavu, jeho *Isis* (1944) se vznáší ve vzduchu, je podobná jeho přízrakům a čarodějnicím, vypadá jako aristokratická postava s korunou s perím a vrstvenou splývavou draperií šatů. Ale prázdný prostor kolem ní a cyklonické formy pod ní ukazují na její božskou podstatu, vypadá



147. Kurt Seligmann, *Isis*, 1944

sebevědomě, nesená vzduchem. V knize *Mirror of Magic* Seligmann spojuje Isis se Světovou duší ze 17. století. Stále má atributy Isis, „půlměsíc v lůně, jednu nohu ve vodě, druhou na souši“. Z jejích prsou vytéká mléko, které dává nový život, spojuje božské a lidské. A podle Seligmanna byla znovu přivlastněna během Francouzské revoluce a „její generativní síla byla nyní interpretována jako Rozum, živitel pokroku“.⁶⁵⁴ Breton svou bohyni popisuje podobně: „Její obdivuhodné tělo je nyní zahaleno závojem utkaným z hvězd a upevněným měsícem tam, kde se setkávají její stehna. Její vlasy, stále ještě rozpuštěné, nesou jiskřivou čelenku ve tvaru hadů a zrn.“⁶⁵⁵

Některé prvky spojené s Isis Bretona a Seligmanna lze nalézt v jednom z hlavních obrazů Leonory Carrington z konce válečného období, který nese název *The Giantess / The Guardian of the Egg*, (Obryně / Strážkyně vejce, 1946-1947).⁶⁵⁶ Carrington obraz popsala v dopise svému patronovi Edwardu Jamesovi: „Je to obryně s měsíční tváří v pšeničných klasech, které jsou také vlasy (zlatými). Její plášť je bílý a má červenohnědé šaty s výjevy, ve kterých konverzují ptačí lidé. Z pláště vylétají divoké husy, které ji obklopují. Stojí před jakýmsi tyrkysovým mořem, ve kterém jsou malé ostrůvky, velryba, lovci velryb, kteří vypadají jako indiáni, lodě a moře... Obloha je zatažená a vypadá, že se schyluje k bouři. Dole je krajina s anglicky vyhlížejícími stromy, mezi kterými velmi rychle běží bílý [kůň podobný Pegasovi nebo jednorožci] se čtyřmi křídly, pronásledovaný německými dogami a rolníky vyzbrojenými vidlemi na seno, hraběmi, židlemi atd. atd. Jsou velmi malí ve srovnání s obryní... která je něco jako

⁶⁵³ Kurt Seligmann, *The Mirror* (Pozn. 473), s. 72.

⁶⁵⁴ Kurt Seligmann, *The Mirror* (Pozn. 473), s. 76.

⁶⁵⁵ André Breton, *Arcanum 17* (Pozn. 618), s. 110.

⁶⁵⁶ Obrázek: Leonora Carrington, *The Giantess*, 1947, SGZD.SM, 221

dítě."⁶⁵⁷ Její obryně jako by symbolizovala úrodnost země svými vlasy z pšenice a vejcem, které ochranně drží, ale také ženu-dítě s kulatým obličejem, který Carrington spojuje s Měsícem.

Dawn Ades navrhl interpretaci, která spojuje *Obryni* Carrington s nejslavnější aztéckou sochou,



148. Leonora Carrington, *The Giantess*, 1947

Coatlicue ("Ta s hadí sukni"), často identifikovanou jako bohyně země. Má formu postavy poskládané z různých prvků (ruka, srdce naznačují lidské oběti, sukně z hadů).⁶⁵⁸ *Obryně* Leonory Carrington není postavena z prvků tohoto druhu a více se podobá člověku, ale její obrovské tělo, tvář dítěte a drobné ruce a nohy jako by se k sobě úplně nehodily. A dekor jejich šatů, tvořený drobnými postavami, i drobné výjevy kolem ní vytváří složený svět, z něhož vyrůstá a kterému vládne. Mohla být inspirována Isis nebo aztéckou bohyní, ale je také novým stvořením, ztělesňujícím nový druh ženskosti, mocný a tyčící se nad světem, ale také dětský a poetický.

Role ženskosti v letech kolem konce války byla zjevně významná, a i když stále existovalo mnoho různých verzí, byly ženské postavy a prvky vnímány jako převážně pozitivní a symbolizující naději. Přes své vazby

na skutečné ženy a jejich životní příběhy byla ženskost podobně mytologickým a utopickým pojmem jako nevědomí. Ačkoli oba vycházely ze skutečných zkušeností, realitu přerostly. Umělci a spisovatelé zajímající se o tyto koncepty zdůrazňovali vlastnosti, které je přitahovaly, až se z nevědomí a ženy staly mýty. Na konci války neztratil mýtus na důležitosti v očích těch, kteří jej začali zkoumat, když válka začala nebo dříve. Bylo pouze nutné „symboly dále konkretizovat“, jak napsal Rothko ve svém dopise Barnettu Newmanovi z 31. července 1945.⁶⁵⁹

⁶⁵⁷ Dopis Carrington Edwardu Jamesovi, 1946, citován: Tere Arcq – Stefan van Raay (Pozn. 596), s. 148.

⁶⁵⁸ Dawn Ades, Carrington's Mysteries, In: Séan Kissane (Pozn. 605), s. 110.

⁶⁵⁹ Mark Rothko, letter to Barnett Newman, July 31, 1945, In: Mark Rothko (Pozn. 403), s. 47.

XIII. Inicie do poválečného mýtu

Konec války znamenal významný předěl a pro řadu evropských umělců, kteří odešli do amerického exilu, byl spojený s návratem do vlasti. Surrealistická skupina velmi rychle navázala na společné aktivity během války a v roce 1947 otevřela monumentální výstavu s promyšleným konceptem. Jejím tématem byl nový mýtus. Ve stejné době v New Yorku malíři, kteří si za války říkali „tvůrci mýtů“ pokračovali ve svém projektu. Ačkoli zájem o mýtus přetrvával, mnohé se změnilo. Američtí umělci cítili nutnost reflektovat válečnou zkušenost a opustit archaický námět. Pokud měli vytvářet nové mýty, museli přijít s novými způsoby malby a novými symboly odpovídajícími zkušenosti moderního člověka. V Evropě bylo složité mluvit o mýtu, po jeho zneužití totalitní ideologií nacismu se řadě kritiků jevil jako podezřelý a příslib celistvosti a pohlcení diváka s nímž pracovala surrealistická výstava se zdál možná příliš blízký totalitní touze po podmanění člověka. Tato kapitola se zaměřuje na přehodnocování a posuny v zájmu o mýtus v několika málo letech těsně po skončení druhé světové války.

Výstava *Le Surréalisme en 1947* v Paříži

První poválečná výstava surrealismu v Paříži byla skutečně mezinárodním a velkolepým projektem prezentujícím díla umělců a umělekyn z dvaceti čtyř zemí a naznačujícím novou sílu hnutí a jeho obnovu po válce.⁶⁶⁰ Hlavním tématem výstavy byl podle Bretonovy pozvánky k participaci „nový mýtus“. Výstava měla mít charakter „iniciace“ zakončené oltáři zasvěceným „bytostem či objektům pravděpodobně obdařeným mytickým životem.“ Modelem měly být „pohanské kulty“ a Breton vyjmenovával jednotlivé postavy či představy, k nimž se měli umělci v oltářích vztahovat. Mezi nimi najdeme Velké Průsvitné s odkazem na Bretonův text v časopise *VVV*, také zde přímo zmiňuje objekt Victora Braunera *Louptable*, který chtěl v závěru výstavy umístit.⁶⁶¹ Z toho je zřejmé, že Breton velmi



149. Fotografie Sálu pověr, 1947

silně rámoval výstavu svojí koncepcí a už v pozvánce k účasti tento záměr jasně specifikoval.

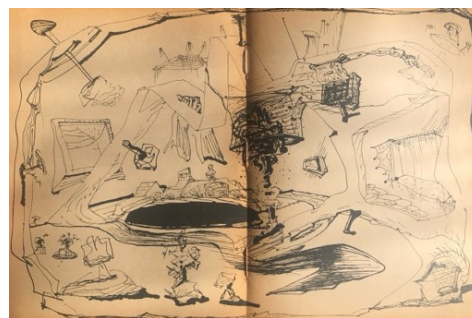
Výstava byla rozdělena do tematických sekcí a celá její struktura měla vést k iniciaci do nového mýtu. Návštěvník do ní vstupoval po schodišti, jehož stupně připomínaly významné knihy předchůdců surrealismu.⁶⁶² Následoval *Sál pověr*, navržený rakouským architektem Frederickem Kieslerem, který kombinoval architekturu, malbu a sochu. Záměr Sálu pověr navazoval na Kieslerovu koncepci

⁶⁶⁰ Výstava proběhla od 5. června do 8. října 1947 v pařížské galerii Maeght, jejími organizátory byl André Breton a Marcel Duchamp.

⁶⁶¹ André Breton, Project Initial (Paříž, 12. ledna 1947), In: André Breton – Marcel Duchamp et al., *Le Surréalisme en 1947*, catalogue of the Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Maeght, Paris 1947, s. 135.

⁶⁶² Připomínala se zde díla Apollinaire, Jarryho, Kafky, Lautréamonta a dalších a Breton ke každému schodu připojil v dopise, kterým zval umělce k účasti, tarotovou kartu.

„Nekonečného domu“ (Endless House), nikdy nerealizované organické architektury. V textu pro výstavu se odkazoval k architektuře renesance, která podle něj stále pracovala s jednotou malby, sochy a stavby a prohlásil zde: „V naší době znovu objevujeme společenské vědomí. Instinktivní potřeba nové jednoty se znovuzrodila. Naděje této jednoty už neleží někde mimo nás, ale je zde a teď.“ Oponuje „mysticismu Hygieny“, jak píše o funkcionalismu a hlásá „Magickou



150. Frederick Kiesler, návrh Sálu Pověř, 1947

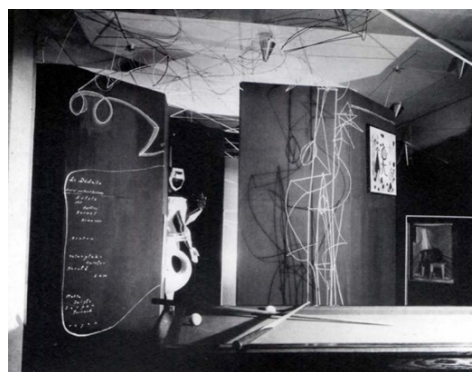
architekturu, která má kořeny v totalitě lidské bytosti, a ne v naší požehnané i prokleté minulosti.“⁶⁶³ Kieslerův plánek byl otištěn v katalogu a byl také jedním z děl na pražské (velmi omezené) repríze této



151. F. Kiesler, Totem for All Religions, 1947

výstavě. *Sál pověř* zahrnoval díla Tanguye, Matty, Miróa, Davida Harea, ale i Kieslera samotného. Jeho totemické postavy byly vytvořeny přímo pro výstavu. První z nich – *Totem všech náboženství* – vychází z tradiční formy totemu, není však zdobená řezbami a motivy zvířat, šlo o nahrubo stlučený dřevěný objekt připomínající rozcestník s kusem lana vpleteného do vrchní části, kterému vévodí symbol hvězdy. Do objektu jsou zakomponovány symboly vycházející z řady různých tradic (budhistický kříž, dvojitý trojúhelník symbolizující hinduistická božstva Shivu a Shakti, katova smyčka, egyptské symboly). Druhé dílo nese název *Postava Anti-Tabu*, jeho forma je jednodušší, je tvořen rukou ukazující prstem vzhůru, tedy prostým gestem, které působí jako výstraha.

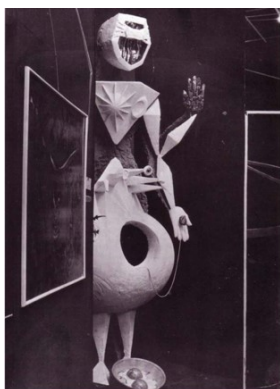
Poté prošel návštěvník *Sálem deště*, ve kterém se kromě Duchampem navrženého barevného umělého deště, dopadajícího na návštěvníky, nacházel také biliárový stůl. Dále následoval *Labyrintu iniciace* s dvanácti oltáři, každý navržený jinou osobností. Návštěvníky prováděla bílá stuha na zdech místnosti, která měla symbolizovat Ariadninu nit. Jedním z děl, která vítala návštěvníka při vstupu, nebo možná prověřovala, zda může vstoupit, byla socha *Velkých Průsvitných* od Jacquese Hérolda. Díky hranaté hlavě, která



152. Vstup do Labyrintu iniciace

působí jako helma, připomíná postava rytíře, strážce prahu. Otevřený průřez v místě, kde by mohlo být lůno, evokuje ženství. Uprostřed těla má ostny, na jednom z nich je nabodnuté oko, na trojúhelné hrudi

⁶⁶³ Friedrich Kiesler, *L'Architecture magique de la Salle de Superstition*, původně otištěn v katalogu výstavy *Le Surréalisme* en 1947, překlad do angličtiny: Lucy L. Lippard (ed.), *Surrealists on Art*, Prentice-Hall, Inc., New Jersey 1970, s. 152



153. Jacques Hérold, Velcí Průsvitní

má symboly slunce a měsíce (tedy ženský i mužský symbol). Postava pozvedá jednu ruku v nejasném gestu, druhá ruka, která z ní vychází je spojená s lůnem zvláštní pupeční šňůrou. Navzdory přehršli symbolů a odkazů není význam jasně čitelný a forma postavy působí jaksí kompozitně a nesourodě. Oproti obrazům Velkých Průsvitných, které pracovaly s transparentností a množstvím dimenzí, působí strnule. Dalším dílem v této části výstavy byl slavný *Louptable* (Vlčí stůl) Victora Braunera,

který vznikl mezi lety 1939 a 1947. Je blízkým



154. Victor Brauner, *Louptable* (Vlčí stůl), 1939-1947

Podle katalogu výstavy Braunerovo dílo sloužilo jako jeden z oltářů, což platí i pro postavu *Velkých Průsvitných* Jacquese Herolda. Další „oltáře“ byly pro výstavu speciálně vytvořené a více připomínaly skutečný oltář, často se skládaly z malby a objektu. Autory dvou z nich byli také česká surrealistická malířka Toyen (*La Fenêtre de Magna Sed Apta* zasvěcený Petru Ibbetsonovi) a spisovatel, později umělec Jindřich Heisler (oltář Jeanne Sabrenas). Celkový dojem z výstavy musel být působivý, kromě komplexně pojaté architektury a symboliky jednotlivých místností, jej zřejmě umocňovalo také scénické osvětlení, které je patrné i na některých fotografiích.

Politika nového mýtu v poválečné Evropě

Téma první poválečné surrealistické výstavy dal výstavě André Breton, který však nebyl ve svém zájmu o nový mýtus v surrealistickém hnutí osamocený.⁶⁶⁴ Surrealistický mýtus měl být osvobozující a jeho bytosti byly hybridní nebo androgynní, odporovaly společenským normám a měly nabízet novou představu lidskosti. Bretonův přístup k mýtu kombinoval různé zdroje, historické (motivy z antické mytologie, alchymických a hermetických textů středověku i novověku) i moderní. A stejně jako ve třicátých letech měl také politický rozměr. Jak podotýká Ellen E. Adams, v této době se vůdce hnutí posunul v politickém názoru od původního militantního anarchismu a „vědeckého“ marxismu výrazně směrem k utopickému socialismu. Východiskem mu byly texty Charlese Fouriera, které četl v exilu během svých cest za indiánskými kmeny.⁶⁶⁵

⁶⁶⁴ Frederik Kiesler, který dal svojí architekturou výstavě silný rámec, se k mýtu vyjadřuje v řadě textů a je zřejmé, že jeho umělecký záměr nebyl podřízený Bretonově koncepci, ale byl autentický a podobně je tomu u velké části uměleckých děl na výstavě.

⁶⁶⁵ Podle autorky se Breton vztahoval k ženám, „primitivním umělcům“ a „reformním spisovatelům“ devatenáctého století, především Charlesi Fourierovi. Ellen E. Adams, *After the rain. Surrealism and the post-World War II avant-garde, 1940–1950*. New York University, Institute of Fine Arts. New York 2007, s. 170.

Právě utopičnost, hermetismus a eskapismus poválečného surrealismu se staly terčem kritiky. Maurice Nadeau se k výstavě vyjádřil v časopise *Combat* v červnu 1947 v textu s názvem *Breton, mage du possible* (Breton, mág možného), kde vychází ze zkušenosti těch, kteří neodešli před válkou do exilu a kteří silně pociťují „realitu“ poválečného světa: „Tento svět, navzdory velkým malomocným skvrnám, které mu rozežirají tvář, poté, co nás několik let drtil svou vahou, zůstal jedinou „realitou“, která nás zaměstnává. Válka, „okupace“, tábory, obrovská citlivá a ideologická reakce, která je provázela a následovala, nás zatlačila ještě hlouběji do znepřátelených kategorií snu a reality, krásného a ošklivého, pravdivého a nepravdivého, dobra a zla, z nichž nás Breton a jeho přátelé chtěli vysvobodit.“⁶⁶⁶ Kritiky poválečného surrealismu z pozice těch, kteří zůstali ve Francii, byli i jeho někdejší stoupenci a později oponenti, Tristan Tzara a Luis Aragon, hlásící se ke komunistické straně. A také skupina mladších surrealistů, kteří se distancovali od hermetismu, k němuž se Breton přikláněl.⁶⁶⁷

Surrealisté na útoky odpovídali v *Rupture Inagururale* v červnu 1947. Text, který podepsala mimo jiné také Toyen a mnoho nových členů surrealistického hnutí, se vymezuje proti komunistickému úsilí o revoluci v pouze ekonomickém smyslu a varuje před nebezpečím diktatury proletariátu. Revoluce je podle nich jen prostředkem, je však třeba nebránit se vytvoření „nové mytické doktríny.“⁶⁶⁸ Možnost vytvoření nového mýtu se zdála být jakousi alternativou k soudobým politickým ideologiím. Navzdory kritice stálo jádro surrealistické skupiny v tomto bodě za Bretonem.

Magie, rituál a mýtus v poválečném New Yorku



155. Obálka časopisu View, 1942

Jedna z předních osobností utvářející rámec surrealistického uvažování o obnově mýtu za války a hlavní odborník na magii v rámci hnutí Kurt Seligmann zůstal po válce v New Yorku. Ačkoli získal americké občanství, udržoval stále kontakt s Paříží.⁶⁶⁹ V roce 1948 vydal svoje veledílo, pětisetstránkovou knihu *Mirror of Magic*, která silně rezonovala v surrealistických kruzích už ve válečných letech. Vyobrazení z knihy najdeme v časopise *View*, kde článek o Ernstovi a zároveň celé vydání časopisu z dubna 1942 uvádí kresba démona, která je v Seligmannově knize otištěna pod názvem „Demon Buer“ v kapitole o démonických bytostech. A vyobrazení Isis mohla být inspirací pro úvahy Andrého

⁶⁶⁶ Maurice Nadeau, Breton, mage du possible, *Combat* (June 20, 1947), citováno: Ellen E. Adams (Pozn. 665), s. 175.

⁶⁶⁷ Skupina měla název Surréalisme Révolutionnaire a založili ji belgičtí surrealisté Paul Nougé a René Magritte. Skupina se později rozrostla a hlásila se ke komunistické straně, která je však nepřijímala.

⁶⁶⁸ „Inaugural Rupture,” citováno: Ellen E. Adams (Pozn. 665), s. 156.

⁶⁶⁹ Měli zde dům ve Villa Seurat, který pronajímali Paalenovi, Isamu Noguchi a dalším přátelům z pařížské umělecké scény. V USA žili na farmě ve vesničce Sugar Loaf poblíž New Yorku. V roce 1949 prezentoval Seligmann svoji tvorbu v galerii Maeght, kde se dva roky předtím konala výstava surrealismu.

Bretona a obraz Leonory Carrington, kterým se věnovala přechozí kapitola. Seligmann pravděpodobně během války řadě umělců z okruhu surrealistů radil v tématech spojených s okultismem a vycházel přitom ze svých studií pro chystanou knihu.

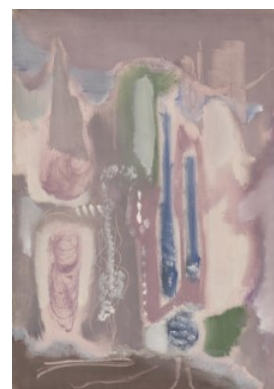


156. Fotografie Magic Evening, 1948

Osmého května 1948 uspořádal Seligmann ve svém newyorském ateliéru „Magický večer“ na oslavu vydání knihy. Na fotografii Bernarda Hoffmana stojí autor v magickém kruhu spolu se surrealistickým malířem Enricem Donatim. Předvádějí zde rituál „vyvolávání mrtvých“ zmíněný v *Mirror of Magic*. V kruhu je umístěna lidská lebka a Donatiho socha *Fist* (Pěst), která měla fungovat jako talisman proti zlu.⁶⁷⁰ Pozitivní recenze knihy v NY Herald Tribune budí dojem, že konec čtyřicátých let v New Yorku zájmu o magii přál. Její autor v závěru píše: „Je skvělým úvodem do něčeho, co dřímá v každém člověku, a co si žádná míra

rozumu a vědomostí nedokázala podmanit.“⁶⁷¹ O magii se zde píše podobně jako o mýtu tehdy uvažovali mnozí surrealisté i někteří američtí umělci. Magie byla pro Seligmanna nejen přitažlivým předmětem zkoumání, ale vztahoval ji také k umělecké tvorbě. V dopisu neznámému recipientovi citoval výrok Gastona Bachelarda o přetrvávající existenci magie v pozadí vědeckého uvažování o světě a vedl paralelu mezi magií a uměním. Obojí směřuje k celistvosti. „Je třeba zachovat rozmanitost forem, rozmanitost drženou pohromadě principem souhry podobným magickému světovému zákonu, o kterém mluví velmi jasně Babylóňané, egyptští mágové i řečtí metafyzici.“⁶⁷² Umění podle něj ovládají tajemné síly a zákony. Dílo není tedy jen výsledkem tvorby jednotlivce, ale pokud jde o „opravdové dílo“, odráží fungování vesmíru.

Podobně o své tvorbě uvažovali američtí umělci, kteří se během války pokoušeli o vytváření mýtů skrze svoji tvorbu. V době kolem roku 1947 se na výstavách v obrazech Marka Rothka a Adolpha Gottlieba stále objevovaly náměty spojené s magií a alchymií.⁶⁷³ Zároveň však Rothko už od roku 1946 směřoval k větší abstrakci v obrazech zvaných „Multiforms“.⁶⁷⁴ Sám o nich v dopise z července 1945 Barnettu Newmanovi prohlásil: „Dal jsem si za úkol problém další konkretizace mých symbolů, z kterých mě bolí hlava, ale které



157. Mark Rothko, bez názvu, 1946-1947

⁶⁷⁰ Andrew Weislogel (ed.), *Surrealism and Magic*, Herbert F. Johnson Museum of Art, New York, výstava: 30. srpna – 21. prosince 2014 (dokumentace poskytnutá Art Institute, Chicago)

⁶⁷¹ Thomas Sugrue, Seeking Power Over Nature by the Backstair, *NY Herald Tribune*, 25. července 1948 (Kurt Seligmann Paper, Yale University Archive).

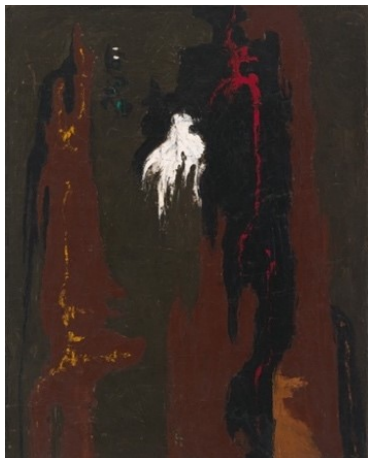
⁶⁷² Kurt Seligmann citován: Martica Sawin, Seligmann in America, In: Timothy Baum (Pozn. 283), s. 69.

⁶⁷³ Rothkova výstava v galerii Betty Parson v roce 1948 zahrnovala obrazy jako *Sacred Vessel*, *Ceremonial Vessel*. *Poised Elements*, *Agitation of the Archaic* a další. James Breslin, *Mark Rothko, a biography*, Chicago 1993, s. 232.

⁶⁷⁴ Obrázek: Mark Rothko, Untitled, 1946-1947, zdroj: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-untitled-t04147>

také činí moji práci velmi vzrušující. Bohužel nemůžeme dospět k závěru, ale musíme vydržet řadu klopýtání směrem k jasnějšímu problému.“⁶⁷⁵

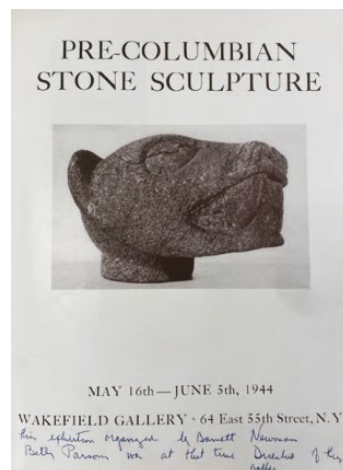
Rothko našel po válce podstatný zdroj inspirace v tvorbě Clyfforda Stilla, který působil na západním



158. Clyfford Still, bez názvu, 1945

pobřeží oproti newyorským umělcům v relativním osamocení. Podle Rothka našel Still nové formy k vyjádření toho, o co jejich malá skupina „tvůrců mýtů“ usilovala za války. „Vytváří nové protějšky starých mytologických hybridních figur, které v uplynulých stoletích pozbyly na aktuálnosti. Pro mě jsou Stillova obrazová dramata pokračováním řeckého mýtu o Persefoně. Jak to sám vyjádřil, jeho malby jsou o Zemi, o Zatracených a o Zmrtvýchvstalých.“ Každý tvar se stal organickou entitou, vybízející k množství asociací vlastních všem živým věcem. Pro mě vytvářejí teogonii toho nejzákladnějších vědomí, stěží přesahující vnímáním svoji základní vůli k životu – jsou hlubokou a dojemnou zkušeností.“⁶⁷⁶

Barnett Newman se v polovině čtyřicátých let věnoval v New Yorku kromě umělecké tvorby také kurátorování výstav indiánského umění. První z nich s názvem *Pre-Columbian Stone Sculpture* proběhla v roce 1944 ve Wakefield Gallery. V úvodním textu Newman obhájí univerzální význam děl předkolumbovské Ameriky, která vnímá jako blízká tvorbě některých umělců své doby. V seznamu děl najdeme také tři sochy Bohyní, jednou z nich byla aztécká Bohyně kukuřičných klasů (Corn Goddess), námět spojený s ženskou plodností, který v té době velmi rezonoval. V roce 1946 později otevřela svoji galerii Betty Parson, která podporovala Newmana i Marka Rothka po válce. První výstava zde nesla název *Northwest Coast Indian Art* a jejím kurátorem byl rovněž



159. obálka katalogu výstavy Pre-Columbian Stone Sculpture, 1944

Barnett Newman. V katalogovém textu se pozastavil nad skutečností, že malby kmenů severozápadního pobřeží jsou abstraktní a rozpoznával v nich „metafyzické vzorce života“. Paralelně s tím vnímal Newman také americké abstraktní malíře, kteří podle něj „aniž by imitovali primitivní symboly, vytvářejí živoucí mýtus své doby.“⁶⁷⁷

Výstava *Ideographic Picture* (1947) ve stejné galerii prezentovala americkou současnou malbu rámovanou spojitostí s uměním Severozápadních Indiánů. Newman v textu k výstavě znovu spojuje

⁶⁷⁵ Mark Rothko, Dopis Barnettu Newmannovi, 31. července 1945, In: Mark Rothko (Pozn. 403), s. 47.

⁶⁷⁶ Mark Rothko, Introduction to *First Exhibition Paintings. Clyfford Still*, 1946, In: Mark Rothko (Pozn. 403), s. 48.

⁶⁷⁷ Barnett Newman, Northwest Coast Indian Painting, 1946, výstavní katalog, Betty Parson Gallery, nepag, zdroj: Barnett Newman Papers, 1943-1971, Archives of American Art, Washington D.C.

umění domorodých kmenů s malbami svých současníků tentokrát skrze pojem „ideografu“. Označuje tak symbol či figuru, které přímo reprezentují myšlenku, abstraktní znak, sugerující komplexní skutečnosti často metafyzického charakteru. Domorodý umělec podle něj vnímá „tvar jako živoucí věc, prostředek pro přenos abstraktní myšlenky, nositele toho úchvatného pocitu, který v něm vyvolal strach z neznámého.“⁶⁷⁸ Výstava zahrnovala malby Rothka a Newmana z přechodného období (Rothkovy malby *Tiresias* a *Vernal Memory*, Newmanovy *Gea* a *The Euclidean Abyss*). Pokud si vyvinuli vlastní ideograf, byl to Newmanův vertikální pruh a Rothkovy monumentální barevné obdélníky. Ty se však na výstavě ještě neobjevují.

160. Mark Rothko, *Vernal Memory*, 1946



Teoretické i živelné uchopení mýtu

Klíčovým pojmem tehdejší americké malby bylo „sublime“ (vznešeno / posvátno), pojem spojený s pocitem hrůzy z prázdnoty, s tragickým vnímáním života, s mocností přírody a zpřítomněním nekonečna a smrti. Pojem se často objevoval v časopise *Tiger's eye*, který byl také plný citací z Nietzscheho textů. Kolem tématu vznešena se podle Dore Ashton točily debaty v ateliérech a proběhlo dokonce sympozium *What is Sublime in Art?* s příspěvky Kurta Seligmanna, Roberta Motherwella, Barnett Newmana, Nicolase Calase a dalších.⁶⁷⁹ Barnett Newman napsal mezi lety 1947 a 1948 tři programové texty, které vyjadřovaly jeho vnímání role současného umělce jako tvůrce moderní mytologie. Ve všech hrál pojem vznešena podstatnou roli.

První z nich s názvem *The First Man Was and Artist* tvrdí, že první lidské projevy byly poetické spíše než utilitární a vyjadřovaly hrůzu ze skutečnosti. Umělecké vyjádření je tedy tím nejvíce lidským, prvotním, posvátným aktem. V textu *The New Sense of Fate* tematizoval Newman, podobně jako ve výše zmíněných výstavách, spřízněnost mezi archaickým a současným uměním. Moderní umělec má podle něj mnohem blíže k „fetišům z Markézských ostrovů než k řecké figurě.“ To vyjadřuje jeho zájem o to nejprvotnější, nejzákladnější, který se projevuje také v jeho obrazech. Moderního člověka po zkušenosti druhé světové války přirovnává jak k prvotnímu člověku, který abstraktním gestem stvrzuje svoji existenci, tak k tragickému hrdinovi. „Žijeme skrze řecké drama a každý z nás stojí v roli Oidipa a může svým činem nebo nečinností, v nevinnosti, zabít svého otce a znesvětit svoji matku.“⁶⁸⁰

⁶⁷⁸ Barnett Newman, *The Ideographic Picture*, 1947, text v katalogu výstavy v Betty Parson Gallery, nepag., zdroj: Archive of American Art, Washington D.C.

⁶⁷⁹ Více k tomu: Dore Ashton (Pozn. 309), s. 189-190.

⁶⁸⁰ Barnett Newman, *New Sense of Fate*, 1945, citováno: Thomas B. Hess (Pozn. 555), s. 43.

Poslední text s názvem *The Sublime is Now* byl příspěvkem do symposia o „vznešenu“ v umění. Newman v něm pokládá otázku: „Pokud žijeme v době bez legendy či mýtu, které bychom mohli nazvat vznešenými, pokud odmítáme život v abstrakci, jak máme vytvářet vznešené umění?“ Na kterou si sám odpovídá v závěru textu: „Místo abychom dělali katedrály z Krista, člověka, nebo ‚života‘, stavíme je sami ze sebe, ze svých vlastních pocitů.“⁶⁸¹ Po válce začal Newman pracovat se svým základním motivem vertikálního pruhu. Brzy si vyvinul techniku malby přes lepící pásku, pruh uprostřed měl často světlejší barvu a pozadí bylo tmavší, nánosy barev vytvářely stěží postřehnutelnou strukturu a jistý pocit hloubky. O tomto symbolickém vertikálním pruhu Newman řekl: „Stále znovu jsem se pokoušel vytvořit kolem něj svět.“⁶⁸² Jednou z prvních jeho tzv. „zip paintings“ byl obraz *Onement I* z roku 1948. Linie jdoucí středem obrazu odkazuje k vertikalitě lidského těla, je symbolem počátku, prvotního gesta uvědomění si sebe sama. Newman o obraze řekl, že pro něj byl zjevením a že s ním trávil osm až devět měsíců, aby naplno pochopil jeho význam.⁶⁸³



161. Barnett Newman, *Onement I*, 1948

Newmanovy postoje byly velmi pravděpodobně alespoň do jisté míry inspirovány Wolfgangem Paalenem a texty v časopisu *DYN*. Myšlenka, že abstraktní tvary zachycují celou komplexní myšlenku nebo pojem a obsahují něco podstatného, jakousi esenci mýtu, se objevuje už v textech *Le Grand Jeu* ze dvacátých let. Paalen podobně psal právě o umění Severozápadních Indiánů ve speciálním vydání časopisu *DYN* z roku 1943, kde v textu *Birth of Fire* odkazuje na Nietzscheho dílo nejen názvem, ale i myšlenkově.⁶⁸⁴ Newman tyto texty četl a některé myšlenky si pravděpodobně osvojil právě od Paalena.⁶⁸⁵ Důležitou roli sehrál zřejmě také John Graham, který zapůjčil některé předměty na výstavu *Northwest Coast Indian Art* v galerii Betty Parson. Nový byl však způsob jakým tyto myšlenky uplatňoval ve vlastní tvorbě. O svých obrazech mluvil jako o zjeveních, které musí sám teprve zpětně pochopit. Jak podotknul Michael Leja: „Newman vnímal svoje já jako cestu k transcendentnímu a vznešenému, ne jako cíl samotný.“⁶⁸⁶

V roce 1947 otiskl časopis *Tiger's Eye* prohlášení Marka Rothka: „Obraz ožívá ve vztahu, rozšiřuje se a probouzí v očích citlivého pozorovatele. Umírá stejným způsobem. Vysílat obrazy do světa je proto

⁶⁸¹ Výňatek z: Mark Rothko, *The Ideas of Art, Six Opinions on What is Sublime in Art?*, *Tiger's Eye* (New York), No.6 (15 December 1948), s. 52-53.

⁶⁸² Barnett Newman citován v: Thomas B. Hess (Pozn. 555), s. 51.

⁶⁸³ Kate Liebman, *Passion in Painting. Barnett Newman's Stations of the Cross*, Yale University, New Haven 2016, s. 5.

⁶⁸⁴ Podtitul textu zněl „Mytologická hypotéza vyvolaná objevem nové sopky“ a Paalen se v něm odkazoval k mýtu o Prometheovi. Paalen reinterpretuje mexické mýty a vytváří paralelu mezi nimi a řeckou mytologií. Ústřední téma je výrazně nietzscheovské, je jím oběť boha, který je znovuzrozen skrze sopečný oheň. Wolfgang Paalen, *Birth of Fire*, *DYN* 4-5, Amerindian number, 1943, In: Christina Kloyber (Pozn. 273), s. 71.

⁶⁸⁵ Amy Winter se Newmanově inspiraci Paalenovými texty věnovala v kapitole knihy *Wolfgang Paalen, Artist and theorist of the avant-garde*. Uvádí zde např., že na jaře roku 1945 dal Paalen Newmanovi podepsané vydání jeho knihy *Form and Sense* a ozvuky této knihy nachází v Newmanově textu z toho roku *The Plasmic Image*. (Amy H. Winter (Pozn. 285), s. 196)

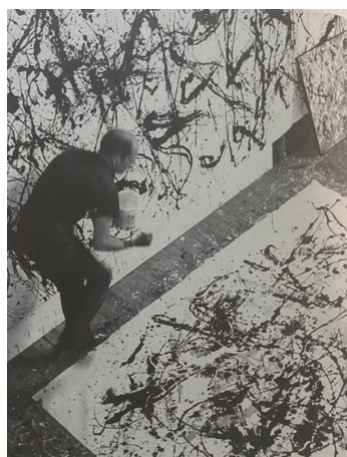
⁶⁸⁶ Michael Leja, *Reframing* (Pozn. 400), s. 38.

riskantní a necitelný čin.“⁶⁸⁷ Podobně se vyjadřoval o svých obrazech také v textu *Romantics were prompted* z téhož roku, který vydal časopis *Possibilities*. Tvary v jeho malbách jsou herci, jejichž činy není možné naplánovat. Umělec může mít nějaký záměr, ten je však jen vstupními dveřmi do nového prostoru. Výsledek je zázrakem, který není možné předvídat. Představa, že umělecké dílo je živoucím objektem, který sám směřuje ke své podobě, byla sdílená řadou umělců té doby. Najdeme ji v prohlášeních Kurta Seligmanna, Marka Rothka, Barnetta Newmana a řady dalších. Jackson Pollock v tomto duchu v roce 1947 prohlásil: „Když jsem ve svém obraze, nejsem si vědom toho, co dělám. Až zpětně vidím, v čem jsem to byl. Nemám strach z provádění změn, zničení obrazu atd., protože obraz žije svým vlastním životem.“⁶⁸⁸

V té době vytvářel svoje první „klasické“ malby, plátna pokrytá cákanci barvy jako *Full Fathom Five* z roku 1947. Pollock byl fascinován spojitostí mezi člověkem a přírodou a svoji tvorbu vnímal v analogii s přírodními procesy. Po válce se spolu se svou manželkou, malířkou Lee Krasner odstěhoval z New Yorku na Long Island do domu obklopeného přírodou. Pollock zde maloval v dřevěné stodole za domem na rozměrná plátna, která často pokládal přímo na parkety. Při malbě „na zemi jsem více uvolněný. Cítím se blíž, více součastí malby, protože takhle kolem ní můžu obcházet, pracovat ze čtyř stran a doslova být uvnitř malby. Je to podobné metodě indiánských písečných malířů Západu.“⁶⁸⁹ Pollocka fascinovala rituální kvalita indiánské malby, samotný způsob a kontext, ve kterém byla prováděna.



162. Jackson Pollock, *Full Fathom Five*, 1947



163. Jackson Pollock při práci, fotografie Hanse Namutha, 1950

Obraz *Full Fathom Five* byl vystaven v galerii Betty Parsons, jeho název je převzatý z Shakespearovy komedie *The Tempest*, konkrétně z pasáže v níž Ariel popisuje smrt na moři: „Full Fathom Five thy father lies / Of his bones are coral made / Those are pearls that were his eyes.“⁶⁹⁰ Slova se objevují také v *Odyseovi* Jamese Joyce z roku 1922, který je namísto smrti na moři spojuje se smrtí v baru. Pollock Joycovy knihy znala a význam pojmenování svého obrazu těmito slovy mohl spojovat jak s mocností přírody, tak s nebezpečím alkoholismu, s kterým se už roky potýkal. Podobně jako Joyce vnímal mytický rozměr soudobého světa velkoměsta, jen namísto Dublinu šlo o zkušenost megapole New Yorku. Pro Pollocka, Newmana a Rothka byla jejich tvorba stejně blízká tomuto

⁶⁸⁷ Mark Rothko, *The Ideas* (Pozn. 681), s. 52-53.

⁶⁸⁸ Jackson Pollock, *Jackson Pollock in Venice, the "Irascibles" and the New York school*. Catalog of two concurrent exhibitions held March 23 – June 30, 2002, Skira Editore, Milan 2002, s. 59.

⁶⁸⁹ Jackson Pollock, komentář vlastní tvorby otištěný v časopise *Possibilities* v zimě 1947-1948, citováno: Claude Cernuschi (Pozn. 568), s. 105.

⁶⁹⁰ William Shakespeare, *The Tempest*, 1610-11, citován: Ellen G. Landau, *Jackson Pollock* (Pozn. 366), s. 172, kde je zmíněn širší kontext Pollockova obrazu.

modernímu životu, jako nejstarší lidské zkušenosti člověka čelícího neznámému světu, člověka hledícího vstříc prázdnotě.

Absence mýtu a nástup nové totality

„Mýtus a možnost mýtu se stávají nemožnými:

jen nezměrné prázdno zůstává, chráněné a přesto žalostné.

Možná, že absence mýtu je tím základem,

který se zdá stálým pod mýma nohama a hned mizí bez varování.

Absence Boha již není ukončením, je vykročením k nekonečnu.

Absence Boha je větší a více božská nežli Bůh...“⁶⁹¹

To jsou slova z krátkého textu s názvem *Absence mýtu*, kterým přispěl do katalogu první poválečné surrealistické výstavy v roce 1947 Georges Bataille. Po tom, co se pokoušel obnovit mýtus skrze společenství na konci třicátých let a válečná léta strávil v poměrné izolaci v Paříži, se znovu spojil s André Bretonem. Jejich vztah byl sice v minulosti komplikovaný, v této době však oba sdíleli zájem o nový mýtus a hledání posvátna v moderní společnosti. Navzdory negativnímu vymezení mýtu, kterým Bataille svůj text v katalogu otevírá, nadále v projektu započatém mezi válkami pokračuje. Za mýtus své doby prohlašuje právě absenci mýtu a prázdnotu, která zůstala po mýtu, Bohu, víře zůstala. Za náhradu mýtu prohlašuje ve svém textu poezii, která je podle něj jednou z „nejdůležitějších forem posvátna.“⁶⁹² Poezie byla také v textech Andrého Bretona spojena se spásnou a tvořivou silou a přinášela naději na změnu světa, měla revoluční potenciál, v který bylo stále ještě možné věřit.

Víru v moc poezie najdeme také v textu pražské reprízy této výstavy z pera vůdce české avantgardy Karla Teigeho: „I báseň má svou zaslíbenou zemi, pozemské království svobody, v níž to, co se dnes projevuje speciálními útvary a činy, které se zvou umění, bude se rozvíjet v denním jednání svobodného člověka jako normální živý jev. Sen uskutečněný básní nebo obrazem stává se silou, která se chce uskutečnit a ztotožnit se životem. Kdo věří v člověka, kdo věří moci lidského ducha, ví, že zázraky, sny, básně a utopie se uskutečňují.“⁶⁹³ Pražská surrealistická výstava se uskutečnila také v roce 1947 a zachovala jen malý zlomek děl a koncepce velkolepé pařížské výstavy. Měla být podstatným signálem existence a vytrvalosti hnutí, které mělo v Praze silnou základnu. Stala se však posledním svobodným projevem avantgardy v zemi, která se měla brzy stát jedním z okrajových satelitů Sovětského svazu.

⁶⁹¹ Georges Bataille, *The Absence of Myth*, 1948, In: Michael Richardson (ed.), *Georges Bataille, The Absence of Myth. Writings on Surrealism*, Verso, Londýn 1994, s. 48, citace převzatá z diplomové práce, překlad je můj: Tereza Havelková (Pozn. 193), s. 7.

⁶⁹² Ibidem, s. 22.

⁶⁹³ Karel Teige, *Mezinárodní surrealismus*, In: Idem (ed.), *Mezinárodní surrealismus*, Praha 1947, nepag.

Už v dubnu roku 1948 vystoupil představitel nové kulturní politiky Ladislav Štoll na Sjezdu národní kultury s proslovem, který byl více mytologizující než nejodvážnější surrealistické sny o budoucnosti: „Všichni cítíme to nové ovzduší, tisíce nových sil se rodí v naší zemi, vzduch ožívuje ruchem jako na staveništi... Přestupujeme do nových staletí. Všichni cítíme, jak se pod našima nohama geologicky posouvá půda, jak se od kořene mění celá osnova vztahů mezi člověkem a člověkem...”⁶⁹⁴

Karel Teige mluvil o „království poezie“ a ztotožnění umění a života, ačkoli sám věřil v socialistickou budoucnost, představoval si ji především jako svobodnou a umožňující naplnění nejprogresivnějších uměleckých představ. Nastolení komunismu v Československu však přineslo zcela jinou realitu.⁶⁹⁵

⁶⁹⁴ Ladislav Štoll, *Skutečnosti tváří v tvář*, předneseno 10. dubna 1948, In: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989, programy / kritické texty / dokumenty*, Praha 2001, s. 129-131.

⁶⁹⁵ K tomuto tématu v kontextu české avantgardy se vyjádřil Josef Vojvodík, který v několika stranách komplexně pojednal vztah řady osobností k nové mytologii, věnuje se textům Václava Navrátila, Jindřicha Chalupeckého, Karla Teigehe, Jiřího Koláře a dalších. Vyjadřuje se také k „perverzi mýtu národa a rasy“ ve dvacátém století, proti které klade kritickou reflexi Paula Ludwiga Landsberga. Josef Vojvodík, *Česká avantgarda. Vývoj, skupiny, proměny, teorie, programy, umělecké postupy*, In: Josef Vojvodík – Jan Wiendl (ed.), *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, Praha 2011, s. 29-33.

XIV. Posvátná místa bez Boha?

Směřování k abstraktní malbě, které bylo po válce vlastní nejen Marku Rothkovi a Barnettu Newmanovi, ale mnoha malířům v USA i v Evropě, neznamenal nutně opuštění námětu. Naopak pro některé malíře bylo zásadní námět zachovat, vztahovali se k němu však namísto figurální či imaginativní malby skrze „ideograf“ – pojem, kterým Newman orámoval výstavu v roce 1947. Znak abstrahované skutečnosti a symbolické vyjádření, které namísto narativního rámce využívá elementy světla a prostoru, rozměr a situovanost plátna ve vztahu k divákovi, mohlo podle nich vyjádřit komplexní sdělení. Na význam námětu poukazuje název školy, kterou založila skupina amerických umělců kolem Rothka a Newmana v roce 1948, „Subject of an Artist“ (Námět umělce).⁶⁹⁶ V době, kdy jejich vlastní tvorba směřovala k abstrakci často bez názvu, stále trvali na významu námětu. V jejich pozdních malbách se jím několikrát stal náboženský obsah bez zakotvení v konkrétní náboženské tradici.

Esence krajiny, cesta k abstrakci

Josef Šíma začal na konci čtyřicátých let redukovat nejprve krajinu a později také figuru – obecně námět svých obrazů – na archetypální téměř či zcela abstraktní prvky, které bychom mohli označit jako „ideografy“. Začalo to jeho cestou na Slovensko, kterou podnikl v roce 1947 spolu s mladším českým malířem Františkem Hudečkem. V době, kdy probíhala pařížská surrealistická výstava se Šíma obrátil k námětu krajiny, vesnických stavení a předmětů lidové tvorby. Tyto předměty nabývají podle Františka Šmejkal zcela nové funkce „magických znamení nebo archaických totemů“.⁶⁹⁷

Krajinu Slovenska zobrazoval Šíma v množství kreseb a kvaší zemitých odstínů jako horizontální rozvlákněné útvary naznačující jednotlivé vrstvy vzájemně se překrývající nebo jakoby v prostoru levitující. Monochromní pozadí se stává obklopujícím rámcem, v němž se zjevují extrahované kopce nebo jakési monumentální desky země. Šíma spolu s Hudečkem navštívil také etnografické muzeum a



164. Josef Šíma, Slovensko, 1947

zajímal se o vše, co by mohlo zpřítomnit zdejší tradice a lidovou kulturu. Zdá se, že se během své cesty pokoušel zachytit jakousi esenci Slovenska. Některé ze slovenských kreseb a maleb mají vizuální souvislost s jeho dřívějšími mytologickými malbami. Objevuje se v nich motiv houpacího dřevěného koníka, který se mění v monumentální objekt. Pro další tvorbu je však zřejmě důležitější Šímovo přemýšlení o krajině, která se stala

⁶⁹⁶ Původní projekt školy inicioval Clyfford Still a realizovali jej Mark Rothko, Barnett Newman, Robert Motherwell, William Baziotes a David Hare. Více k tomu: James Breslin (Pozn. 673), s. 263.

⁶⁹⁷ František Šmejkal (Pozn. 161), s. 245.

hlavním námětem jeho další tvorby. Zobrazení krajiny abstrahované do jednotlivých vrstev se objevuje i během padesátých let. Někdy maluje Šíma bouři či vítr a daří se mu ve statické krajině zachytit moment napětí. Paralelně s americkými malíři zobrazuje „vznešeno“ (Sublime) v prosvětleném nebi a záhadných útvarech, v nichž ukrývá esenci přírodních sil. Tak působí od země odpoutaný tvar v obraze *Prázdná a vítr* (1954). V tom se také objevuje zvláštní světlo, které jako by prosvítalo skrze plátno a osvětlovalo abstraktní krajinu. Vrstvy, jež v obrazech ze Slovenska evokovaly před sebe předstupující kopce a horské vrcholky, zde spíše naznačují stáří země. Levitující útvar se zdá být ztělesněním větru, tak jako byl možná krystal či torzo o tři dekády dříve zhmotnělým bleskem.



165. Josef Šíma, *Prázdná a vítr*, 1954

Pozoruhodné je, že se v tomto pozdním období znovu obnovilo spojení s ideovými začátky *Le Grand Jeu*. Obnovily se i kontakty s některými bývalými členy a Šímu podporovali básníci, filozofové a výtvarní kritici, kteří byli před válkou blízcí Georgesu Bataillovi.⁶⁹⁸ Podle Františka Šmejkalů jsou dokonce všechny obrazy vznikající kolem poloviny padesátých let „výrazově posunutými modifikacemi Šimových starších děl z období Vysoké hry.“⁶⁹⁹ To dokládají i Šimovy vlastní výroky, v dopise z roku 1959 napsal příteli: „...myslím, že pro malíře blesk, oheň, světlo jsou elementy, kterým se nikdy nesmí vzdálit. A jsou okamžiky, kdy se jim, řekl bych, tragicky a osudově musí přiblížit nebo znovu přiblížit.“⁷⁰⁰



166. Josef Šíma, *Blesk*, 1956

V některých krajinách se Šíma skutečně vrátil ke své vizi a iniciačnímu zážitku blesku, který vedl k tvorbě symbolů ve dvacátých letech. O třicet let později znovu maluje nadpřirozené levitující útvary země vznášející se nad hladinou tůní, zhmotnělé světlo, které je zasazeno do povědomé krajiny, jako v obraze *Blesk* (1956). Po období, kdy do jeho tvorby pronikly náměty z antické mytologie, se vrací k symbolice základních přírodních elementů, k námětu věčné transformace světa. Znovu má blízko k máchovské mytologii země, která je na jednu stranou matkou a na druhou stranu hrobem člověka. Tímto tématem v Máchově poetice se zabýval ve čtyřicátých letech Jan Patočka ve studii *Symbolika země u K. H. Máchy*. Psal o časovosti

⁶⁹⁸ Mezi jeho přátele patřili podle Františka Šmejkalů Roger Caillois, Patrik Waldberg, Meyer Shapiro, Michel Leiris a také lidé, už dříve se Šimovou spřízněni, Pierre Jean Jouve, Ribemont-Dessaignes, Rolland de Renéville, Max Ernst a další. Z Gilbert-Lecomtových básní dokonce odvozoval názvy některých svých obrazů z padesátých let jako *Prázdná a vítr* z roku 1954. František Šmejkal (Pozn. 161), s. 250-258.

⁶⁹⁹ Ibidem, s. 264.

⁷⁰⁰ Josef Šíma, Dopis příteli z 10. září 1959, citováno: František Šmejkal (Pozn. 161), s. 264.

a prchavosti jsoucna, v kterém však existuje i „reflex věčného jsoucna, totiž nehynoucí, stále obnovená krása přírody. Ta je tedy odleskem vyššího světa, jehož „vyhoštěncem“ jest člověk.“⁷⁰¹ Patočka se zaměřil na mytologickou podstatu máchovských protikladů (den a noc, nahoře a dole, božské a vznešené proti nízkému a zavrženíhodnému). „Existuje v nás, napíná se v nás praprotiklad mezi touhou k světlu a věčným propadnutím zemi, temné hlubině, jež nedovolí jíti k hvězdné záři.“⁷⁰² Šimovy pozdní krajiny v sobě mají spřízněnost s touto poetikou, převažuje u něj však pozitivní vztah ke světlu a blízkost zemi není pocíťována tak negativně. Temnota a světlo, lehkost a tíže, proměna a stálost se stávají ústředním námětem a vytlačují narativní přístup jeho tradičně mytologických obrazů.

Chvějící se malby

Během padesátých let se obrazy Marka Rothka a Barnetta Newmana posunuly k tomu, co nazýváme jejich „klasickými díly“. Rothko opustil tzv. multiforms a začal malovat rozměrné malby s jednoduchou kompozicí složenou z více obdélných tvarů. Podstatnou roli v nich hrají elementy, kterými se v teoretické rovině zabýval už na začátku čtyřicátých let, světlo a prostor. Obdélné tvary jako by se vznášely nad prosvětleným pozadím, jejich různé stupně průsvitnosti dovolují monochromní ploše, aby vystupovala na povrch.

Podobně jako Josef Šíma si Rothko pohrává s tíhou a odhmotněním, větší důraz je však kladen na protiklad překrytí x odhalení. Na počátku této pozdní tvorby stojí malby z roku 1949 jako *Magenta, Black, Green on Orange*, (*No 5*), v nichž se nad sebou vrství množství tvarů různých velikostí, což připomene jeho mytologické obrazy s horizontálními vrstvami země. Rothko tyto malby nepojmenovává nebo je název odvozen z popisu barevné kompozice obrazu. Mytologický název už se do jeho tvorby nevrátí, to však neznamená naprosté opuštění zájmu o mýtus. O několik let dříve se Rothko vyjádřil o Stillových malbách jako o „obrazových dramatech“ a o nových protějšcích mytologických postav. Je pravděpodobné, že takto vnímal i své malby, jejichž forma se právě rodila.



167. Mark Rothko, *Magenta, Black, Green on Orange*, 1949

Barnett Newman, který v roce 1947 ztratil otce, reagoval svými malbami z přelomu čtyřicátých a padesátých let na tuto osobní tragédii. Byla pro něj však důležitá i obecná, lidská rovina této zkušenosti. Obraz z roku 1949 nesoucí jméno jeho vlastního i biblického otce *Abraham* má jednoduchou kompozici s černým pruhem na černém podkladu. Newman se k procesu malby vyjádřil v nepublikovaném rozhovoru: „Měl jsem touhu udělat tu ústřední věc černou, ale zbytek obrazu byl černý. Takže jsem

⁷⁰¹ Jan Patočka, *Symbolika země* u K. H. Máchy, původní vydání 1944, in: Idem, *Dvě máchovské studie*, Oikoymenh, Praha 2017, s. 9.

⁷⁰² Idem, s. 15.

z toho měl hrůzu, z toho, co by mohlo vzniknout – nikdy jsem nemaloval černou na černé. Hrůza z toho byla intenzivní. Ve skutečnosti mi to trvalo, dá se říct, týdny abych se dostal do bodu, kdy jsem to nakonec udělal. Snažil jsem se dělat všechno ostatní kromě černé. Zkoušel jsem to, prostě, nechat to bílé. Vypadalo to v pořádku; myslel jsem si, udělej to modré, udělej to.... Ale nemohl jsem. Muselo to



168. Barnett Newman, *The Voice*, 1950

být černé. To byl, jak si pamatuji, okamžik naprostého citového vypětí, byl jsem téměř posedlý, protože jsem to nedokázal nechat; nemohl jsem to udělat. Nemohl jsem to udělat...“⁷⁰³ Rok potom namaloval obraz, kterým jako by chtěl temného *Abrahama* vyvážit, nese název *The Voice* (1950). Kombinace bílé na bílé a měřítko, které expanduje do prostoru oproti úzkému vertikálnímu *Abrahamovi*, evokuje naději, světlo a přítomnost konejšivé síly, která promlouvá z prázdnoty. Zatímco vertikální formát spojoval Newman s člověkem, horizontální malby reprezentují rozpínavý prostor.

O prostoru uvažoval v této době také Mark Rothko, jehož malby získaly v tomto období větší měřítko, a jak je zřejmé z fotografie instalace v Sidney Janis Gallery z roku 1955, skrze jejich rozměry a způsob prezentace v prostoru začal Rothko usilovat o obklopení diváka. Obrazy často vyplňovaly celou plochu zdi od země ke stropu a Rothko ponoukal diváky, aby stáli jen pár centimetrů od obrazu. Měli se tak cítit být součástí malby.



V roce 1958 dostal Rothko zakázku na vytvoření cyklu

169. fotografie z výstavy Marka Rothka, 1955

maleb pro luxusní restauraci v Seagram Building v New Yorku, kterou přijal jako výzvu. Údajně chtěl svými monumentálními plátny zkazit chuť do jídla bohatým hostům, kteří utráceli za jídlo pro něj nepředstavitelné sumy peněz. „Pokud restaurace odmítne pověsit mé malby, bude to pro mě kompliment. Ale to neudělají. Lidi dnes dokáží vydržet všechno.“⁷⁰⁴ Návštěvník se měl cítit malbami polapený, inspirací byly Rothkovi Michelangelovy stěny v Medicejské knihovně ve Florencii. Tzv. Seagram murals působí jako brány či průhledy. Za nimi se však nachází neprůhledná barevná plocha. Názvy jednotlivých obrazů nenesou další rovinu významu, jsou jednoduchým popisem, jako *Red on Maroon* (1959). Průsvitnost, s kterou dříve Rothko pracoval, zde chybí, světlo klouzá po povrchu spíše, než jím proniká a vzniká tak dojem uzavřenosti, který chtěl autor vyvolat.

⁷⁰³ Yve-Alain Bois, *On Two Paintings*, rozhovor s Barnettem Newmanem, s. 16, citováno: Kate Liebman (Pozn. 683), s. 46.

⁷⁰⁴ Citát z výpovědi Johna Hurta Fishera, který s Rothkem o jeho malbách mluvil. John Hurt Fischer, Mark Rothko, *Portrait of artist as an angry man*, 1970, In: Mark Rothko (Pozn. 403), s. 131.



170. Mark Rothko, Red on Maroon, 1959

V době, kdy Rothko pracoval na těchto malbách, také poprvé navštívil Řecko a zdejší architektura i nástěnné malby v Pompejích na něj udělaly silný dojem. Později prohlásil: „Maloval jsem řecké chrámy celý život, aniž bych to věděl.“⁷⁰⁵ Nástěnné malby v Pompejích se mu zdály spřízněné s jeho vlastními malbami svojí expanzivností. Zajímal ho zde efekt, který má prostor a světlo na člověka. Podstatnou rovinu interpretace poskytuje přednáška, kterou měl Rothko ve stejném roce v Pratt Institutu. Mluvil zde o Kierkegaardově knize *Strach a chvění*, která se věnuje obětování Izáka Abrahámem. Tématem knihy je význam oběti v židovské tradici a oproti tomu v antických mýtech. Tento problém byl zřejmě pro Rothka v oné době zásadní. Sám se k němu během své přednášky vztáhl, když porovnával obětování Izáka s obětováním Ifigenie a sám se identifikoval s Abrahámem.⁷⁰⁶ Postava biblického otce má v Kierkegaardově knize zvláštní postavení. Oproti antickému hrdinovi vykonává čin v osamění a potom, co k oběti nedojde, zůstává Bůh mlčenlivý a Abrahama pronásledují pochybnosti. Rothko sám zřejmě čelil pochybám, ohledně svého úspěchu a možná i své dřívější tvorby.

Zhmotněné světlo Josefa Šímy

Josef Šíma mluvil v šedesátých letech o světle, které se pro něj stalo ústředním tématem. Počátek svého abstraktního období sám nacházel už na začátku dvacátých let, ve své zkušenosti s kulovým bleskem, která spolu s vizí z Carony podnítila tvorbu jeho symbolů. V roce 1968 se ke svému zážitku z roku 1921 vrátil v rozhovoru: „Mohl jsem vidět světlo, jež se stalo hmotou, a to potvrdilo dávné intuice. Nejprve jsem maloval krajiny osvětlené touto elektrickou bouří; pak to bylo světlo samo, které se stalo, mnohem později, hmotou mých obrazů.“⁷⁰⁷

Směřování k zobrazení světla začalo už v padesátých letech. Mezi lety 1957 a 1959 vytvořil Šíma dva rozsáhlé cykly obrazů a kreseb, první s názvem *Orfeus*, druhý *Pád Ikarův*. Mytologické náměty už Šíma nereprezentuje figurálním výjevem, scénou z příběhu, v těchto pozdních malbách se zdá být jeho záměr totožný s Rothkovou potřebou zachytit esenci mýtu. Znovu se zaměřuje na postavy antických hrdinů, které si spojuje se světlem.⁷⁰⁸ V případě Orfea, který v antické mytologii reprezentoval poezii, uměleckou tvořivost, jde o světlo prostupující plátnem a otevírající jakousi bránu, průhled do jině

⁷⁰⁵ Mark Rothko citováno: Susan J. Barnes, *The Rothko Chapel, The Act of Faith*, Houston 1989, s. 44.

⁷⁰⁶ Mark Rothko, Address to Pratt Institute, November 1958, In: Mark Rothko (Pozn. 403), s. 126.

⁷⁰⁷ Josef Šíma v rozhovoru s Raphaelem Sorinem v roce 1968, citováno: František Šmejkal (Pozn. 161), s. 132.

⁷⁰⁸ Je třeba podotknout, že většina těchto pozdních děl je v soukromých sbírkách a obrazy není možné poznat jinak než z reprodukcí, což značně omezuje vnímání pozdního Šímovo díla. I kvůli tomu je pravděpodobně Šímovo pozdní tvorba méně známá. Také autorka textu se setkala jen s omezeným množstvím pozdních maleb a část interpretace tedy vychází z vnímání reprodukcí Šímových děl.



171. Josef Šíma, Orfeus, 1957

dimenze. Karel Srp a Lenka Bydžovská Šímovo zpracování námětu Orfea odvozují přímo z Ovidiovy předlohy: „Když už rhodopský pěvec se pro choť na tomto světě / naplakal dost, chtěl o Stínů říši se pokusit také: / temnou tainarskou branou se odvážil ke Stygu sejít.“⁷⁰⁹ Prosvětlené obdélníky Šímových maleb z padesátých let spojují s průchodem do zasnění. Oproti tomu František Šmejkal v těchto tvarech spatřovat samotnou postavu Orfea, který však také nabírá podobu brány.⁷¹⁰ V obraze *Orfeus* (1957) vidíme jednotlivé vrstvy země, které Šíma maloval v padesátých letech, namísto levitujícího tělesa je zde blankytně modrý obdélník, kolem nějž se šíří světlo. Šíma v dalších zpracováních upouští od takového rozrůznění tvarů a vytváří téměř monochromatické malby, černé, či okrové. Zůstává v nich prosvětlený obdélník, nyní více připomínající vertikální bránu a také jednoduchý horizontální obdélník či jiný tvar symbolizující zemi. *Orfeus (Černý)* možná zachycuje také pohyb světelného tvaru, jehož okraj je na levé straně rozostřený. Světlo v obraze se zdá být pohyblivé, chvějivé, jediným pevným tvarem je levá hrana vertikálního obdélníku, který je majákem pro oči, rozděluje prostor lehce mimo střed obrazu a plocha po jeho levé straně se zdá ustupovat do dálky. Šíma zde využívá základní elementy světla a prostoru, které ve spojení s mytologickým názvem vyvolávají silný dojem „vznešena“.



172. Josef Šíma, Orfeus (Černý), 1956

Oproti tomu Ikarus je reprezentován kuzelem světla směřujícím dolů k zemi. Namísto nohou třícících z tůně, kterými postavu Ikara zastoupil Šíma ve třicátých letech, nyní používá abstraktní tvar naznačující pohyb. Šíma maluje jednoduchý tvar obklopený drobnými tmavšími šmouhami, které evokují směr pohybu a připomínají také ptačí pera křídel, která měl mít Ikarus připevněná na těle, když se odvážil vydat vstříc slunci. Tyto analogie nás však napadnou až díky názvu obrazu *Pád Ikarův*, který dává dílu symbolický rozměr. Může se zdát, že v rozporu s mytologickým názvem, Šíma mluvil o světle v těchto obrazech jako o projevu hmoty: „Syžet mého malování je světlo a jednota všech věcí. A jednota všech věcí je jednotnost hmoty, jejímž nejsubtilnějším projevem je světlo – světlo nikoliv jako záhadné fluidum osvětlující předměty, nýbrž jako síla tvořící existenci předmětů... Světlo je vibrace – a jsem tedy přímo sváděn k tomu, abych řekl, že kdyby se jakákoliv hmota jala kmitat rychlostí kmitání světla,

⁷⁰⁹ Ovidius, citován v: Lenka Bydžovská – Karel Srp (Pozn. 197), s. 113.

⁷¹⁰ Šmejkal prohlašuje, že se bájný pěvec „proměnil v nehmotnou substanci, v transparentní obdélníkové pole, zaplavující svou září temnotu okolního prostoru, v světelný sloup, majestátně se vznášející v chvějivém zlatavě okrovém prostředí, v úzkou bránu, vedoucí z hmotného světa smyslových počitků a utilitárních zájmů do světa abstraktních pomyslů a duchovních hodnot.“ František Šmejkal (Pozn. 161), 278-284.

stala by se světlem nebo zářením, tak jako za jiných okolností může zvučet.“⁷¹¹ Toto uvažování, které spojuje vědeckou a symbolickou rovinu reality je však podstatnou složkou romantické koncepce nové mytologie. Jak tvrdil Friedrich Schlegel a jeho současníci, nový mýtus měl vzniknout z hlubin ducha a zahrnout také moderní vědecké poznání světa. Ikaros nabyl nového významu po katastrofě bombardování Hirošimy a Nagasaki Spojenými státy v srpnu 1945. Jak podotýká František Šmejkal, Šíma pravděpodobně tuto analogii vnímal, jelikož v roce 1957 ilustroval knihu Františka Hrubína *Proměna*, v které se Ikarův příběh stává varovnou metaforou o zneužití techniky právě v souvislosti s atomovou bombou.⁷¹² Šíma tak do svých pozdních mytologických cyklů vplétá rozměr vědeckého poznání i s jeho politickými souvislostmi a moderní tragédií války a hromadného ničení.



173. Josef Šíma, Pád Ikarův I, 1958



174. Josef Šíma, Karmínový pruh, 1959

S těmito malbami opouští Šíma ve většině svých děl mytologický název, ačkoli mýtus reprezentující novou jednotu, stavící na komplexní zkušenosti světa, můžeme nadále tušit v jeho pozdních abstrakcích. Jak si všiml František Šmejkal a znovu zmiňují také Karel Srp a Lenka Bydžovská, některá Šíмова díla se blíží obrazům Marka Rothka ze stejné doby.⁷¹³ Figurují v nich obdélníky s rozostřenými okraji, před které někdy přestupuje horizontální tvar jako v obraze *Karmínový pruh*. Ještě bližší podobnost s Rothkovými klasickými malbami má obraz z roku 1960 *Šílená královna*, který stejně jako Rothkovy malby vyvolává navzdory jednoduché kompozici velmi komplexní dojem.⁷¹⁴ Mark Rothko vystavil některé své obrazy v americkém pavilonu na XXIX. bienále v Benátkách v roce 1958. Není jasné, zda mohl Šíma tyto obrazy znát, Karel Srp a Lenka Bydžovská sice bienále zmiňují, ale tuto otázku si nekladou. Inspirace Rothkovými díly je možná. Přesto Šímův cyklus abstraktních maleb s námětem Orfeua začal vznikat už v roce 1957 a v jeho tvorbě od začátku padesátých let pozorujeme směřování ke světlu a



175. Josef Šíma, Šílená královna, 1960

⁷¹¹ Josef Šíma, dopis příteli z 10. září 1959, citováno: František Šmejkal (Pozn. 161), s. 278.

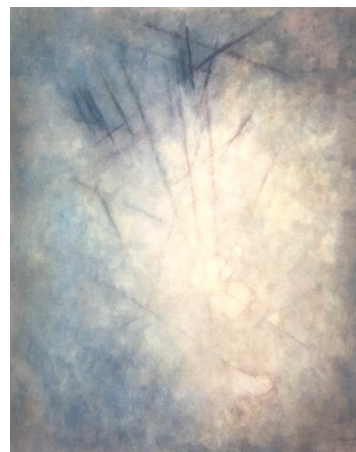
⁷¹² Šíмова ilustrace pro Hrubínovu knihu je velmi blízká obrazu *Pád Ikarův I*, srovnání: František Šmejkal (Pozn. 161), s. 278-279.

⁷¹³ Podle Srpa a Bydžovské je cyklus věnovaný Orfeovi blízký obrazům Marka Rothka pro Seagram building v New Yorku z konce padesátých let. Lenka Bydžovská – Karel Srp (Pozn. 197), s. 132.

⁷¹⁴ Název druhého obrazu je inspirován básní Rogera Gilberta-Lecomta, v které zazní „Šílená královna / splétá a rozplétá / určené osudů a tvarů / a z hvězdného těla / věčné ženy / vyjímá kostry k uctění popela / ukládá pyše vzpřímené sochy těla / úděsnou plochost obzoru slitých vod“ František Šmejkal (Pozn. 161), s. 304.

zobrazení hloubky prostoru. Pokud tedy k inspiraci došlo, mohla být pro Šímu spíše jen potvrzením toho, o co sám dlouhodobě usiloval a co ve své tvorbě rozvíjel.

Ve svém posledním období se Šíma znovu vrátil k tématu země a bouře, krajiny a světla a začal pracovat s představou eliptického rozpínavého prostoru. V těchto obrazech vyvěrá světlo z centra kompozice a někdy se zdá být jediným námětem obrazu. Vrací se také motiv torza, které se zjevuje jako přelud ve středu a samo se stává zdrojem světla. Některé výrazné obrazy z posledních let jeho života (Šíma zemřel v roce 1971) tematizují prolomené prázdno. *Výkřik neohraničeného času* (1968) a *Náraz světla* (1968) evokují překročení jakési hranice, protržení, vymanění se prázdnotě. Šímovo pozdní dílo má spíše pozitivní vyznění, soustředěním na světlo se do něj dostává naděje i pocit čehosi blízkého posvátnu.



176. Josef Šíma, *Náraz světla II*, 1968

Mark Rothko si mezi lety 1950 a 1960 zapsal poznámku k řeckému Bohu Apollonovi: „Apollon je možná bohem sochy. Ale ve svém extrému je také Bohem Světla a ve výbuchu nádhery není jen vše osvětleno, ale s nabýváním intenzity je také vše vymazáno. To je tajemný prostředek, který mi umožňuje zahrnout dionýské do exploze světla.“⁷¹⁵ Tuto interpretaci je možné vztáhnout také na Šímův *Náraz světla* a další pozdní malby. Esence mýtu, o kterou Rothko ve svých obrazech usiloval, je zde spojena se světlem a okamžik nejvyšší nádhery, je také okamžikem smrti.

Posvátná místa v obrazech

Výkřik a prolomení prostoru je také námětem posledního velkého malířského cyklu Barnetta Newmana, který vznikl mezi lety 1958 a 1966. Podle vlastních slov Newman zpočátku nevěděl, jaký mají vznikající malby námět, až v průběhu tvorby celé série dospěl k názvu *Stations of the Cross* (Zastavení kříže) a doprovodnému názvu *Lema Sabachthani*, což v aramejštině znamená „Proč jsi mě opustil?“, tedy poslední slova Krista vyřčená po jeho ukřižování podle evangelistů Matouše a Marka.⁷¹⁶ Ačkoli byl každý obraz v katalogu výstavy dedikován jednomu z tradičních zastavení křížové cesty, Newman sám své malby takto neodděluje. Všechny obsahují „ideograf“, o němž psal Newman na konci čtyřicátých let, svislou čáru nazývanou také „zip“. Kromě tohoto prvku sjednocuje celou sérii také minimalistická barevnost. Každý obraz má jako podklad samotné plátno a jednu barvu, ať už černou nebo bílou. Ačkoli je tedy každý obraz věnován jednomu zastavení, působí spíše jako různé varianty stejného námětu,

⁷¹⁵ Mark Rothko, *Notecards*, ca. 1950-1960, in: Mark Rothko (Pozn. 403), s. 144.

⁷¹⁶ Barnett Newman, *The Stations of the Cross, Lema Sabachthani*, New York 1966, zdroj: Archive of American Art, Washington D.C.



177. Barnett Newman, First Station, 1958

kterým je výkřik Krista. Během konání výstavy napsal o tomto cyklu Newman článek do časopisu ARTnews, který tuto interpretaci podporuje: „Tak jako Pašije nejsou sérií anekdot, ale ztělesňují jednu událost, tak těchto čtrnáct obrazů, i když je každý celistvý a samostatný ve své bezprostřednosti, tvoří všechny dohromady ucelenou výpověď o jediném tématu.“⁷¹⁷ A v samotném katalogu výstavy Newman svoji interpretaci cyklu vyslovil: „Lema Sabachthani – proč? Proč jsi mě opustil? Proč? K jakému účelu? Proč?... To jsou Pašije. Tento Ježíšův výkřik. Ne ta strašná cesta po Via Dolorosa, ale otázka, která nemá odpověď.“⁷¹⁸ V těchto Pašijích, jak je pojímá Newman, není naděje na zmrtvýchvstání. Ačkoli

zpracovává křesťanský námět, nepřistupuje k němu tradičně. Jeho interpretace má existenciální vyznění a univerzální sdělení. Cyklus je v jistém smysl vyvrcholením jeho zájmu o téma „prvního člověka“ čelícího prázdnotě. To zpracovával už v obrazech z konce čtyřicátých a z padesátých let. Výkřik „Lema Sabachthani“ Newman spojuje s pocitem základní lidské úzkosti: „Tato otázka, která nemá odpověď, s námi byla tak dlouho – od Ježíše – od Adama – původní otázka.“⁷¹⁹ Barnett Newman se ve svých pozdních malbách vyrovnává s podobnými problémy jako Mark Rothko. Oba se posunuli od zájmu o mýtus a víru v obnovu skrze mýtus k „chvění“ ve smyslu Kierkegaardovy knihy. Toto chvění reprezentuje pochybnosti, existenciální nejistotu, vyvolává otázky po významu oběti, po původu utrpení a smyslu lidského života. *Stations of the Cross* v podání Barnetta Newmana nezobrazují kříž, ani Krista, ale mnohem spíš pochybnosti moderního člověka.

Josef Šíma se vrátil k námětu Orfea ještě jednou na začátku šedesátých let, když vytvářel návrhy pro vitráže v remešské katedrále. Mezi lety 1959 a 1960 pracoval ve vitrajovém ateliéru Simon v Remeši.⁷²⁰ Vytvořil zde šestnáct menších leptaných skel a dvě velké vitraje, kterým dal názvy *Země* a *Orfeus* (1962). O rok později mu svěčila městská rada Remeše výzdobu zdejšího gotického kostela sv. Jakub a v roce 1966 začal Šíma své návrhy spolu s řemeslníky realizovat. Ačkoli výsledné obrazy působí abstraktně, inspirací byla Zlatá legenda Jacoba de Voragine. Tělo sv. Jakuba Většího mělo být podle ní po jeho smrti zázračně vyzdvíženo a položeno na velký kámen, který se otevřel a tělo přijal.⁷²¹ Ústřední okno presbytáře pojednal Šíma jako symetrickou



178. Josef Šíma, Orfeus, 1962

⁷¹⁷ Barnett Newman, *The Fourteen Stations of the Cross, 1958–1966, 1966*, In: John Philip O'Neill, Barnett Newman. *Selected Writings and Interviews*, Berkeley 1992, s. 189.

⁷¹⁸ Barnett Newman, *The Stations* (Pozn. 716), s. 10.

⁷¹⁹ Ibidem

⁷²⁰ S tímto ateliérem spolupracoval také Georges Braque, Marc Chagall, Jacques Villon a řada dalších významných umělců. Charles Marq, který ateliér vedl, doporučil Šímu městské radě pro tvorbu vitrají a po Šimově opuštění projektu, cyklus dokončil. František Šmejkal (Pozn. 161), s. 349.

⁷²¹ ŠF.JŠ, 348

kompozici s bílým křížem ve středu, vitráže po stranách čerpají svoji kompozici z jeho dřívějších obrazů tůní s levitujícím tvarem. Ten zde získává symbolický rozměr kamene, který se stal hrobem světce. Šímová osobní vize a základní principy jeho tvorby, v níž se střetává zájem o vědecké poznatky s tendencí k metafyzice, se nyní staly vhodným rámcem pro křesťanské téma. Šímová tvorba, jeho „nový mýtus“ se stal natolik širokým, že umožnil setkávání antických symbolů, romantické poetiky, moderního prožitku světa, hrůzy války i křesťanské symboliky. Tento široký rámec i v posledních letech těsně před smrtí umožnil osobní zkušenost celistvého, propojeného světa a vytrvalost v rozvíjení vlastní vize.



179. Josef Šíma, detail vitráže, kostel sv. Jakuba v Remeši, 1965-9

Houston Chapel, obrazy, které zčernaly

Rothkův poslední dokončený cyklus maleb, který vznikl mezi lety 1964 a 1967, má také sakrální význam. V tomto pozdním období už se Rothko o své tvorbě příliš nevyjadřoval. V roce 1961 však prohlásil: „Shakespeare se mi stal bližším než Aischylus, který měl tak velký význam v mém mládí. Shakespearův tragický koncept pro mě ztělesňuje celou škálu života, z něhož umělec čerpá veškerý svůj tragický materiál včetně ironie, ironie se stává nástrojem v boji proti osudu.“⁷²² Zájem o Kierkegaarda a Shakespeara, který v pozdním období nahradil dřívější inspirace antickou tragédií a Nietzsche, může vyvolat dojem, že se Rothko ztotožnil s křesťanským pohledem na posvátno a opustil mýtus.⁷²³

Útočištěm posledních Rothkových maleb se stala kaple, která byla přímo pro ně zbudována. Sám umělec se mnohokrát vyjádřil o ideálním prostoru, který by si pro své malby představoval. Několikrát konkrétně zmínil, že by jeho malby měly být umístěny v kapli.⁷²⁴ K tomu došlo díky manželům Dominique a Johnovi de Menil, kteří se znali s významným podporovatelem současného umění z řad katolické církve, Otcem Couturierem. V roce 1952 spolu s ním navštívili např.



180. stavba modelu Houston Chapel, kolem 1964

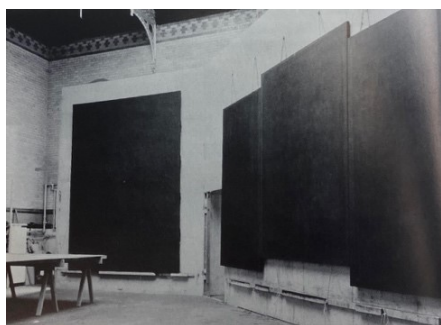
Ronchamp, kde měla s podporou Couturiera vzniknout významná stavba Le Corbusiera. V roce 1960 poprvé vstoupili do Rothkova ateliéru, nejprve přemýšleli o možnosti umístění *Seagram murals* do prostoru kaple, k tomu však nedošlo. Až o pět let později stáli za uzavřením smlouvy mezi Rothkem a

⁷²² Peter Selz, *Mark Rothko*. New York, 1961, s. 12.

⁷²³ Všechny tyto zdroje pravděpodobně hrály roli v Rothkově pozdním díle. David Anfam ve svých interpretacích Rothkových pozdních děl stále odkazuje na Nietzscheho a antickou tragedii. Zdá se však, že pro Rothka tragický rozměr zastoupil méně heroický přístup Shakespeara. David Anfam, *Abstract Expressionism*, Londýn, 1990, s. 187.

⁷²⁴ Susan J. Barnes (Pozn. 705), s. 44.

Univerzitou St. Thomas v Houstonu, při níž měla být pro nový cyklus maleb zbudována kaple. Rothko zde měl poprvé možnost určit svými díly, jak bude prostor vypadat a sám se aktivně podílel na plánování podoby kaple.



181. ateliér Marka Rothka, kolem 1964

Stavbu zamýšlel Rothko jako oktagon, o čemž debatoval v roce 1964 s architektem kaple, Philipem Johnsonem, který původně navrhoval čtvercový půdorys.⁷²⁵ Rothko zakresloval pozici svých maleb přímo do architektonických plánů a později pracoval ve studiu, kde byl postaven model tří stěn kaple. Práce na malbách začala pravděpodobně na podzim roku 1964, kdy byla natažena plátina a Rothko začal experimentovat s technikou. Protože bylo potřeba, aby byla barva nanášena rychle, pracoval na nich spolu s asistentem. Už v té době byly některé malby seskupeny do triptychů. Postavení maleb na stěně si Rothko plánoval už ve studiu, jak dokládají dobové fotografie. Později bylo zjevné, že nemůže malovat obrazy sám a většinu této práce přenechal mladším asistentům. Rothko sám trávil s malbami velké množství času, poslouchal Mozarta, přehodnocoval proporce a neustále upravoval velikost černých obdélníků na tmavém pozadí. Některé z maleb ponechal jako monochromní, jiné měly jednoduchou kompozici s černým obdélníkem uprostřed.

Rothko si vzal život dříve, než byly malby v kapli instalovány, a tak nevíme, zda výsledek odpovídá jeho záměru. Jeho sebevražda musela být nečekaným zásahem pro lidi, kteří spolu s ním kapli připravovali, jelikož se Rothko aktivně podílel na plánu instalace, dával najevo svůj zájem o celý projekt, a dokonce mluvil o tom, že pojede na otevření kaple. Pár dní na to, 25. února 1975 svůj život ukončil. Otázka, zda jsou tyto poslední Rothkovy malby náboženskými díly nemá jasnou odpověď. Rothko se vyhýbal explicitnímu spojení svých maleb pro Houston Chapel s křesťanským námětem. Jeho asistent mluvil o tom, že Rothko nesnášel otázky návštěvníků, které zajímalo, jak se malby vztahují ke křesťanství.⁷²⁶ Během období, kdy na malbách pracoval, se objevil požadavek ze strany University of St. Thomas, aby v kapli figurovala symbolika čtrnácti Zastavení kříže. To však Rothko důrazně odmítl. Ačkoli se zdráhal spojit malby explicitně s tradiční symbolikou, chtěl vyvolat jakýsi od náboženství osvobozený dojem posvátna. Mluvil o pocitech ztracení a příslibu, které pocítil v byzantské bazilice na ostrově Torcello při pohledu na mozaiku Posledního soudu a Panny



182. Rothko Chapel, pohled do interiéru

⁷²⁵ Z těchto setkání se dochovaly architektonické plány Johnsona s kresbami Rothka, které ukazují původní návrh Johnsona, druhý návrh s apsidou a konečně oktogonální půdorys. In: Susan J. Barnes (Pozn. 705), s. 51.

⁷²⁶ Anonymní asistent citován: Ibidem, s. 44.

Marie.⁷²⁷ I zde tedy sledoval spíše „esenci“ nežli tradiční příběh. V roce 1957 Rothko prohlásil, že lidé, kteří pláčou před jeho malbami, „mají stejný náboženský prožitek jako jsem měl já, když jsem je maloval“.⁷²⁸ Člověk měl k jeho obrazu přistupovat o samotě, skupinky lidí před obrazem považoval Rothko za rouhačství.⁷²⁹ Je však otázka, o jakém náboženství zde mluví. Jeho vlastní výroky jsou plné paradoxů, ohledně jeho maleb i vlastní role coby moderního umělce. Sám se považoval za proroka, ne však budoucnosti, ale přítomnosti. A není zřejmé k čemu se jeho proroctví mají vztahovat.⁷³⁰ Později řekl o svých temných malbách, že měly mít „náboženský námět, ale samy od sebe zčernaly.“⁷³¹ Tato rétorika naznačuje neúspěch, selhání projektu a jakousi absenci, kterou Rothko ve svých malbách pociťoval.

Vztah k náboženství a mýtu je u všech třech výše zmíněných malířů komplikovaný. Ačkoli Rothko ve své pozdní tvorbě mýtus příliš nezmiňuje, a také Šimova pozdní díla a Newmanovy malby se mytologickému námětu vzdalují, pro tvorbu všech třech malířů je charakteristická integrita a postupný vývoj. Mýtus byl podstatným základem jejich osobité tvorby a vztah k němu se zřejmě proměňoval. Jejich pozdní dílo nejvíce naplňuje požadavky na novou mytologii, s kterými přišel v roce 1800 Friedrich Schlegel. To, co zobrazují, podle slov malířů samotných vychází spíše z jejich nitra, než z tradičních příběhů a prostředky, s kterými pracují – tedy světlo a prostor – vedou k celistvému, pohlcujícímu dojmu. Britský básník a kritik Herbert Read vnímal zdroje imaginace v nevědomí jako pojítko mnoha proudů poválečné abstrakce.⁷³² Možná právě tento vztah k nikdy neviděné skutečnosti, která je velmi osobní a zároveň dokáže vyjádřit všelidskou zkušenost, umožnil vytvořit malby, které dodnes silně působí na diváka, ačkoli jejich forma je do jisté míry minimalistická. Tím, že z obrazů zmizely poslední stopy narativu, můžou ztělesňovat napětí protikladů, pocit „vznešena“ a celou komplexní zkušenost člověka včetně tradičnímu náboženství blízkého, a přesto vzdáleného pocitu posvátna, který Schlegel spojoval s novým mýtem. Georges Bataille mluvil o absenci mýtu a prázdnotě, která zůstává a stává se tím jediným mýtem současnosti. Podobně jako Rothko zažíval pocity neúspěchu, když se pokoušel vytvořit mýtus a posvátno v moderním světě. Odpovědí na tuto absenci byla pro Bataille poezie, tedy schopnost svobodné tvorby něčeho zcela nového.

⁷²⁷ Rothko svěřil tento svůj záměr Dominique de Menil, in: *Ibidem*, s. 67.

⁷²⁸ James Elkins, *Pictures & Tears, A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, New York 2004, s. 8.

⁷²⁹ „Když se dav lidí dívá na malbu, myslím na blasfemii. Věřím, že malba může komunikovat jedině přímo s vzácným jednotlivcem, který je shodou okolností naladěný na malbu a pocity umělce.“ John Hurt Fischer, *Mark Rothko, Portrait of artist as an angry man*, 1970, in: Mark Rothko (Pozn. 403), s. 133.

⁷³⁰ Rothko údajně řekl své ženě, která jej vnímala jako mystika, protože v jeho malbách cítila přítomnost rituálu blízkého náboženskému obřadu, že mystikem není, ale je prorokem. „Ale neprorokuji přísliby toho, co přijde. Maluji přísliby toho, co už tu je.“ *Ibidem*, s. 135.

⁷³¹ James Elkins (Pozn. 728), s. 3.

⁷³² Herbert Read, *Art of Internal Necessity*, *Quadrant* 1, 1956, Citováno: Ellen E. Adams (Pozn. 665), s. 274.

XV. Závěr

Nová mytologie romantismu a tvorba mýtů v umění dvacátého století jsou v této práci vnímány jako dvě fáze jedné koncepce. Je důležité zmínit jistá omezení tohoto přístupu. Jedním z nich je zaměření na to, co se právě pro téma práce jeví jako podstatné a eliminace toho, co pro ni není přínosné. Tvorba osobností, kterým jsem se věnovala je širší a bohatší a neomazuje se jen na záměr vytvářet mýtus, je také projevem každého jednotlivého tvůrce a spájí různé inspirace a zájmy. Další omezení souvisí s množstvím autorů, které bylo možné sledovat. Bylo by jistě přínosné rozšířit tento výběr o další osobnosti a jiné geografické kontexty. Toto omezení vychází z mého stavu poznání materiálu a umožňuje soudržnost práce, má však také svá negativa. Není zde např. vůbec pojednán kontext ruského umění a literatury dvacátého století, který je ve vztahu k tvorbě mýtu velmi podstatný. Tato práce tedy nemá být definitivní výpověď o umělecké tvorbě mýtu ve dvacátém století a omezení s tím spojené je možné vnímat také jako otevřenost dalšímu bádání. Vnímání nové mytologie jako jednotné koncepce je nutně zjednodušující. Proto jsem se pokoušela vyhnout se definitivním prohlášením, a i samotná definice by měla být vnímána spíše jako nástroj rozpoznání určité tendence než dogmatické uzavření tématu.

Definice nové mytologie ve vztahu k umění dvacátého století

Základní body definice, které jsem stanovila v teoretické části práce je nyní možné okomentovat a rozšířit o poznatky případových studií. Každý z bodů se nějakým způsobem posunul či proměnil v kontextu tvorby umělců dvacátého století. Zde tedy přikládám komentáře k původní definici:

1. Jedná se o záměr umělce či umělkyně vytvořit nový mýtus pro novou dobu.

Kromě zájmu o tradiční mytologie je pro umělce dvacátého století podstatné také vnímání mytického potenciálu moderní zkušenosti, jako v případě de Chiricových archeologů, nebo ve slovníku současných mýtů Andrého Bretona. Mytický rozměr může mít i newyorské metro a soudobý člověk se může ztotožnit s mytickým hrdinou, neboť se znovu ocitá v tragické situaci. Na druhou stranu slovník mýtu a symbolika přejímaná z antiky a romantismu byla běžnou součástí komunikace a sebeprezentace evropské a americké avantgardy. Umělci mluvili o ztotožnění s Oidipem, Prométheem, pád Ikara se stal univerzálním symbolem ztroskotání civilizace apod. Tento vztah mezi přítomností a minulostí otevíral nové možnosti pro budoucnost. Šlo o to, vytěžit z této moderní zkušenosti stejný potenciál, jádro mýtu, který umělci nacházeli v mýtech minulosti.

2. Nová mytologie má nahradit tradiční mýtus a jeho roli ve společnosti.

Umělci se v období kolem druhé světové války často dovolávali významu, který měl mýtus a rituál v tradičních společenstvích a chtěli usilovat o stejný význam pro své umění. Artaud chtěl, aby jeho

divadlo evokovalo dojem antické tragédie, Rothko podobně smýšlel o svých obrazech a podle Newmana stál moderní umělec znovu v situaci „prvního člověka“, který teprve vytváří symboly pro vyjádření transcendentní zkušenosti. Nová mytologie se postupně více vzdávala vztahu k tradičním náboženstvím a v některých případech byla dokonce silně protikřesťanská, ač operovala s křesťanskou symbolikou, všichni umělci usilující o tvorbu nových mýtů odmítali jakýkoli vztah k tradičním náboženstvím a mluvili o jakési spiritualitě bez jasné definice.

3. Nová mytologie je konceptem uměleckým, filozofickým i politickým.

Tyto ambice nutně vedly k překračování oblasti umění, někdy jen v rovině představ a ambicí, jindy i prakticky. Breton směřoval surrealismus k politické a společenské akci a Bataille zakládal společenství, která měla založit nové formy posvátna. V období dvacátého století se však staly zřejmými také problémy spojení mýtu a politiky a umělci pracující s mýtem museli nutně tuto jeho rovinu reflektovat.

4. Inspiruje se v (idealizované) minulosti a usiluje o vytvoření (utopické) budoucnosti.

Podobně jako romantičtí autoři se i avantgardní umělci vraceli k představě Ztraceného ráje, prvotní jednoty, k „mytologickému myšlení“ původních společenství. Nová mytologie je provázaná s primitivismem, protože se vztahuje k tomu, co je primární, ranné, neovlivněné vývojem moderní společnosti. Tyto inspirace mají být využity jako nový začátek, nultý bod pro tvorbu nového světa. Breton mluví o potřebě nového základu pro víru a ideály po svém příchodu do USA a věří, že surrealismus je může poskytnout.

5. Mýtus je prostředkem sjednocení a usmíření protikladů. Má spojit poznatky moderní vědy, dědictví různých náboženských tradic a moderní prožitek světa a z této syntézy vytvořit nový duchovní základ pro moderní umění a život.

Sjednocení opozit, vyzdvihnutí toho, co je v soudobé společnosti potlačeno (nevědomí, ženský princip, iracionalita) jsou důležitými prvky tvorby mýtů ve dvacátém století. Řada umělců usilovala o syntézu umění, intuice, přírody a vědy. To se projevovalo ve spojení poznatků sociologie a zájmu o posvátno v Collège de sociologie, poznatky etnografických studií totemismu byly aplikovány na soudobé umění a stávaly se jeho inspirací. Šíma ve svých úvahách o moderních tragédiích využívá symbolu Ikara převedeného do abstraktního zobrazení padajícího světelného paprsku, a i zde přemýšlí o vědeckých pozorování světla. Mýtus, který se pokoušeli moderní umělci vytvořit, měl zahrnovat všechny roviny moderní zkušenosti.

6. Mýtus má v romantismu vznikat z vnitřní duchovní spíše než smyslové zkušenosti.

Také umělci dvacátého století mluvili o nalézání mýtu hluboko v kolektivním nevědomí. Nevědomí bylo zásadním konceptem, který romantismus neměl. Osobní vize umělců a ponor do hlubin, o kterém mluvil de Chirico, jsou však paralelou toho, o čem mluvil Friedrich Schlegel: „Skutečně podstatné dílo vypracuje umělec z nejhlubších hloubek své bytosti“. Umělci často spojovali svoji tvorbu se zázrakem, milostí, zjevením, které nemají tak úplně pod kontrolou (Masson takto mluvil o automatismu, Rothko, Newman, Pollock tak vnímali svoji tvorbu).

7. Umělec utvářející novou mytologii je vnímán (či sám sebe vnímá) jako prorok, „vidoucí“, člověk nadaný zvláštní schopností proniknout do jádra skutečnosti

Umělec dvacátého století je ještě výrazněji vnímán jako výjimečná osobnost oplývající zvláštním zrakem, schopná spatřit skutečnosti, které jsou ostatním neviditelné. Často je přirovnáván k mytickým hrdinům, šamanům a mágům (např. Josef Šíma, Max Ernst, Arshile Gorky...). Nejpodstatnější je možná přirovnání k „primitivnímu člověku“, který má mít přímý vztah ke svému nevědomí a díky tomu i k nevědomí celého společenství a možná celé lidské rasy. Gordon Onslow-Ford mluvil o „kyklopském oku“, které dokáže nahlédnout vnitřní svět.

8. Mýtus je paradoxním prvkem, který je spojený s krutostí, ale skýtá naději na spásu.

Tato charakteristika nového mýtu je možná zřetelnější ve dvacátém století než v původní koncepci nové mytologie, a to obzvláště v tvorbě Antonina Artauda a Georgese Bataille. Pro jejich přístup k mýtu je možné použít metaforu *pharmakonu*, který je lékem i jedem zároveň.⁷³³ Divadlo krutosti má ztělesnit ty nejtemnější stránky lidskosti, aby zrušilo starý řád a vytvořilo prostor pro naprostou změnu člověka. Podobně přemýšlí Bataille o násilí. Zatímco v romantické literatuře se téma násilné oběti objevuje spíše okrajově (zmínila jsem texty Schlegela, Blakea, které mluví o lidské oběti), pro Bataille jde o ústřední koncept a po vzoru Nietzscheho se staví za Dionýsa a proti Ukřižovanému. Také Mark Rothko a Barnett Newman oběť tematizují a vnímají brutální povahu mýtu jako přínosnou pro danou dobu. Alespoň do jisté doby také věřili v jeho ozdravnou moc.

Návaznost a posuny koncepce

Zatímco vztah mezi surrealismem na jedné straně a romantismem a idealismem na straně druhé je doložen přímými odkazy Bretona, Massona, Ernsta a Bataille k Novalisovi, Hegelovi a dalším německým autorům, v případě amerických malířů není zřejmý. Jejich úvahy o mýtu byly inspirovány především Nietzsche, který je také ve spojení s dalšími modernisty vnímán jako původce nového

⁷³³ Konceptem, s kterým pracoval Platón ve vztahu k písmu, se zabýval Jacques Derrida v textu *Plato's pharmacy*. Označuje tak ty fenomény, které jsou nerozhodné, ambivalentní a upozorňuje na zjednodušení, které přináší překlad *pharmakonu* jako léku. Jacques Derrida, *The Pharmakon*, In: *Idem, Plato's Pharmacy, Dissemination*, překlad Barbara Johnson, University of Chicago Press, Chicago 1981. s. 95-117.

přemýšlení o mýtu, ztracené jednotě a dionýském prvku řecké kultury.⁷³⁴ Tato práce se pokoušela ukázat na hlubší kořeny a společný základ představy o možnosti vytvořit mýtus pro novou dobu, kterou sdílelo množství významných umělců dvacátého století. Body, kterými jsem vyznačila definici nové mytologie, ukazují na silné společné jádro.

Kromě těchto styčných bodů došlo k posunu koncepce směrem k vizuálnímu umění, které se mohlo stát nositelem nové mytologie. Vnímání umělce jako tvůrce nové skutečnosti umožnil rozvoj abstraktní a imaginativní malby. Umělci, kteří moderní abstrakci „objevili“, se mnohdy odvolávali na paralelu s hudbou. Vizuální umění navíc akcentovalo zrak odkrývající neviditelnou skutečnost. Abstrakce se jevila jako prostředek pro vyjádření moderní zkušenosti. Právě abstrakce, symbol, znak, který Newman nazýval ideografem, se staly prostředkem pro tvorbu nové mytologie. Tvary ve Stillových obrazech vnímal Rothko jako protějšky mytických bytostí. Základ pro tento posun je možné najít už v romantismu, v uctíváním vznešena, imaginace a odmítání nápodoby reality ve prospěch tvorby reality nové. Podstatným rysem mýto-tvorby dvacátého století byl zájem o hybridní bytosti, monstra a prolínání lidských, animálních, rostlinných i neživých elementů. Vytváření kompozic složených z mnoha různých vrstev navozuje kromě dojmu hybridity také představu o hlubinách lidské bytosti, které jsou skryty pod povrchem a souvisí znovu s představou odkrývání původních vrstev lidského nitra. Tento posun však neznamena odklon od původní koncepce. Jde v něm o nástroje a způsoby vyjádření, jádro však zůstává stejné.

Podstatnější posun či přehodnocení záměru tvorby mýtů byl spojený s jeho uplatněním v nacistické ideologii Árijské rasy. V období druhé světové války bylo zřejmé, že mýtus může být zneužit pro vytváření nikoli celistvosti a jednoty, ale spíše totality, pokud je prosazován v oblasti politické ideologie. To vedlo některé osobnosti k jeho zavržení, či přehodnocení, zatímco jiní vnímali mýtus spojený se svobodnou imaginací jako možný nástroj vzdoru vůči mýtu totalitního státu. Politická rovina, která byla přítomná už v romantické koncepci nové mytologie se zde vyjevila v novém světle a vynutila si nové způsoby reflexe. Pro řadu umělců však zůstal mýtus smysluplným prostředkem i po válce.

K zásadnímu přehodnocení ve vztahu k mýtu však po válce došlo, a to hlavně u amerických umělců. Rothkův vlastní posun směrem ke Kierkegaardovi a celkově rozšíření existencialismu stojí proti koncepci nové mytologie a je pozoruhodným zvratem v její historii, která zde byla naznačena. Podle Rothkova současníka teologa Hanse Urse von Balthasara⁷³⁵ byli právě Nietzsche a Kierkegaard rozhodujícími osobnostmi, byli to „soudcové doby a dva svědci posledních dní“, kteří v mnoha ohledech sdíleli vnímání své doby. Jejich postoj k ní byl však protikladný, zatímco Nietzsche se sám postavil do role Antikrista a vnímal člověka ve vztahu k nadčlověku, tedy ve zřeknutí se individuality, Kierkegaard

⁷³⁴ Zmíněn byl např. Bradford Collins, který hovořil o Rothkově pokusu jednat na základě Nietzscheho výzvy k obnově mýtu a znovuzrození univerzálního umění a o jejich sdíleném pohledu na renesanci jako období, které zničilo mýtus, víru a jednotu. (Bradford Collins, *Beyond Pesimism. Rothko's Nietzschean Quest*, In: *Idem* (Pozn. 408), s. 48.

⁷³⁵ Rothko se narodil v roce 1903 a von Balthasar v roce 1905, v době, kdy se začal Rothko zabývat mytologií, vydává von Balthasar první díl *Apokalypsy německé duše*. Von Balthasar byl švýcarským teologem, vystudoval germanistiku a filozofii v Curychu, Berlíně a ve Vídni a během studií se zaměřoval na moderní literaturu a téma apokalypsy a spásy.

byl „posledním křesťanem“, který začal své úvahy konkrétním člověkem, jednotlivcem. Jejich rozpor se projevuje také v postoji k mýtu. Zatímco Nietzsche směřuje k tvorbě mýtu v představě nadčlověka, Kierkegaard s mýtem pracuje jen ve sféře „imanentní subjektivity.“ Kierkegaardův postoj nevede k heroické víře v utváření budoucnosti, nýbrž k existenciální tísní, jelikož dějiny jsou pocíťovány jako paradox, nemůžou dojít k završení a člověk je nucen žít ve stavu očekávání.⁷³⁶

Možnosti kritiky a hodnocení konceptu nové mytologie

První díl *Apokalypsy německé duše* vydal von Balthasar v roce 1937, tedy rok před vydáním *Politických náboženství* Erica Voegelina a *Předběžných poznámek ke kritice mýtu* P. L. Landsberga. Ve všech těchto textech je rozpoznán problém imanentizace eschatonu (tedy vložení spásy do dějin)⁷³⁷ a podřízení významu jednotlivce většímu celku. Ačkoli všichni kritizovali především zneužití takto chápaného mýtu (neognoze, náboženství) v politických ideologiích, von Balthasar a Voegelin sledovali jeho původ k německým filozofům konce osmnáctého a devatenáctého století. Vztah mezi novou mytologií umění a politických ideologií byl pojednán v Kapitole III. a je jedním z problematických aspektů nové mytologie moderního umění. Z pohledu Voegelina, von Balthasara a Landsberga, kteří se k výtvarnému umění nevyjadřovali, by byly pravděpodobně společné základy nové mytologie dostatečným důvodem pro odsouzení záměru tvorby mýtů v umění. Doboví kritici, kteří se k umění vyjadřovali, často právě s tímto argumentem pracovali.⁷³⁸ Mýtus se vzdává zodpovědnosti a pokud záměr jeho využití překračuje prostor imaginace a umělecké tvorby směrem k politice, stává se nebezpečným.⁷³⁹ Silná kritika surrealistického využití mýtu se objevila za války na stránkách časopisu *View*. Harold Rosenberg představil v imaginárním rozhovoru tří levicových intelektuálů tři různé postoje k mýtu čtyřicátých let. Třetí z diskutujících Shem (zastupující Rosenbergův postoj) odsuzuje oživení mýtu jako reakční a spojený s ideologickou manipulací.⁷⁴⁰ André Breton svými explicitními výroky o znovuoživení mýtu zřejmě tyto reakce vyprovokoval.

Projekt tvorby nového mýtu je však třeba kritizovat také z jiných důvodů. Nejdříve můžeme připomenout, že v případě většiny umělců neskončil naplněním jejich záměrů. Pokud byla cílem

⁷³⁶ Hans Urs von Balthasar, *Apokalypsa německé duše. I. svazek. Německý idealismus*, Praha 2024, s. 732-749.

⁷³⁷ Slovní spojení imanentizace eschatonu použil poprvé Eric Voegelin v *Nově vědě o politice* (1952), ale myšlenka, kterou tím vyjadřuje se objevuje v jeho textech od třicátých let.

⁷³⁸ Např. James Burnham takto kritizoval mytizující přístup Williama Troye k dílu a osobě Tomase Manna. Burnham se staví kriticky proti všem mýtům a všem „absolutním“, v roce 1938 na stránkách *Partisan Review* mluví o nebezpečnosti mýtu, který i podle W. Troye nemá žádnou zodpovědnost vůči realitě, je subjektivní a imaginární. James Burnham, William Troy's Myths, *Partisan Review*, 1938, Vol. 5, no. 3., s. 65-68.

⁷³⁹ Tímto způsobem vedl kritiku vůči surrealismu Jean Paul Sartre v roce 1939, kdy publikoval pět krátkých textů v časopise *Le Mur*. V jednom z příběhů (Erostrate) se „hrdina pokouší spáchat Bretonův ideální surrealistický čin, náhodně střítet na ulici, a selže“... „Sartre se dotýká jednoho z klíčových problémů surrealismu, jak využít halucinace a psychózy a udržet je pod kontrolou.“ Martica Sawin (Pozn. 158), s. 55.

⁷⁴⁰ Harold Rosenberg: Breton-A Dialogue, *View*, 3.2, Summer 1942, citován: Angela Miller: With Eyes Wide Open: The American Reception of Surrealism, In: Sabine Eckmann – Lutz Koepnick (Pozn. 277), s. 78.

proměna společnosti a vytvoření či zviditelnění nového duchovního základu, k takovým výsledkům umělci nedospěli. Ačkoli vznikla umělecká díla nesmírné působivosti, původní záměr se ukázal u většiny z nich jako utopický (výjimkou je především tvorba Josefa Šímy, který nikdy sám otevřeně politické ambice neměl).

Jedním z podstatných elementů nové mytologie byla představa o nevědomí jako o zdroji tvořivosti. S tím souvisela projekce vlastních tužeb a představ o tom, čeho je možné dosáhnout. Problematická byla představa o „primitivním“ tvůrci a o „ženskosti“ spojené s iracionalitou, s přírodou spíše než s civilizací apod. Všechny tyto „nové mýty“ byly spojeny s představou o kreativitě umělce, ten se někdy ztotožňoval s „primitivem“, někdy si přisvojoval ženský tvůrčí potenciál a vždy se měl opírat o zdroje vycházející z kolektivního nevědomí. Tyto elementy, které můžeme nazvat skutečně mytologickými, však umělci mnohdy vnímali nekriticky a idealizovali si je.

Nová mytologie a současnost

Pro komplexní přemýšlení o významu mýtu v současnosti by bylo třeba začít zcela novou prací, přesto se chci v závěru pokusit alespoň ve zkratce naznačit vztah tématu práce k současnému umění a společenské situaci. Spojení mýtu s totalitními ideologiemi je stále relevantním tématem, a zatímco v současném umění můžeme pozorovat návrat romantismu,⁷⁴¹ v politické realitě v mnoha státech znovu sílí nacionalistické tendence. Tomuto tématu se věnovala např. nedávná výstava v rámci festivalu *Steirischer Herbst* v rakouském Grazu s názvem *Horror Patriae*. Název je kombinací sousloví „horror vacui“, tedy strach z prázdnoty a „amor patriae“, láska k vlasti. Kromě děl věnovaných tématu nacionalismu a patriotismu prezentovala také díla současných umělců, přičemž někteří z nich pracují



183. Paulina Ołowska, *Mokosh and Friends*, 2023

s mytologií, jiní vytváří metafory současné společnosti zasazené do pohádkového, hororového či absurdního světa a vypráví tak kriticky mýtus o soudobé společnosti. Je to např. obraz polské malířky Pauliny Ołowské *Mokosh and Friends* z roku 2023 s postavami ženských božstev a démonů. V textu katalogu se dočteme, že autorka přehodnocuje slovanský folklór, v situaci kdy „jsou patriarchální tradice a neoslovanské mýty

⁷⁴¹ Tuto tendenci pojmenoval „emo-romantismem“ Michal Novotný v článku pro časopis *Mousse* v roce 2018 (dostupné přes: <https://www.moussemagazine.it/magazine/emo-romantic-turn-michal-novotny-2018/>, vyhledáno 28. 12. 2024) a byla jí věnována řada výstav a teoretických textů. Odborně se tématem zabývá Tika Poliačková v rámci své vznikající disertační práce. V emo-romantismu se objevují prvky folklóru, pohádek, hororová estetika, často je tvorba těchto umělců spojená se specifickou subkulturou a s kritikou stávajícího systému, někdy je jejich tón hravý, jindy temný a kritický. Objevují se v nich i mytologické náměty a ačkoli nejde přímo o vytváření nových mýtů, má tato tendence k nové mytologii romantismu v ledasčem blízko.

s nadšením distribuovány v současném Polsku“.⁷⁴² Další dílo od egyptské umělkyně Anny Boghiguian s názvem *The Procession of Dionysos* (2015–17) se vrací k Nietzscheho *Zrození tragédie*. Procesí hybridních postav a vojáků spojují autoři katalogu výstavy s problematickou adaptací Nietzscheho myšlenek v politických ideologiích dvacátého století. Kritický mýtus o současném Rusku ve výstavě zastupuje video ukrajinské umělkyně Aliny Kleytman s názvem *The Place to See Before You Die* (2024). Řada děl, která se v rámci výstavy kriticky staví k obnově nacionalismu a podmaňujícím narativům, které šíří, může být taky vnímána jako svým způsobem mytologizující. Nietzscheho mýtus o nadčlověku a dionýský princip jsou sice zavrženy, každopádně je zřejmé, že mýtus může být stále vnímán jako pozitivní. Taková mytologie či dekonstrukce mýtu vyzdvihuje to, co se jeví jako alternativní, okrajové a menšinové a co vzdoruje převládajícím příběhům spojeným s mocí a násilím.



184. Anna Boghiguian, *The Procession of Dionysos*

Z výše řečeného je zřejmé, že zájem o vytváření mýtů nevymizel a že přístupy současných umělců v sobě nesou také něco z mýto-tvorby dvacátého století. Disertační práce prokázala, že se jedná o koncept s dlouhou životností podstatný pro moderní myšlení a úzce provázaný také s jinými oblastmi. Zkoumání tvorby mýtů v umění přispívá k pochopení společnosti a člověka, poukazuje na jeho potřebu transcendence, na problematické aspekty fragmentarizace skutečnosti a na výzvy, které přináší hledání celistvé zkušenosti ve světě a nového duchovního středu. Vědomí o ztroskotání některých projektů a nebezpečí mýtu nás nezbavilo potřeby vyprávět příběhy a skrze imaginaci vysvětlovat svět. Je třeba se nadále ptát, zda mýty, které se rozhodneme podporovat, směřují k lepší společnosti a jestli není nutné mít ke každému mýtu odstup. Téma nové mytologie či tvorby mýtů je možné zkoumat na dalších příkladech umění minulosti i současnosti a je otevřené dalšímu bádání a přehodnocování. Snad bude tato práce přínosným příspěvkem k budoucím úvahám o mýtu, který díky své ambivalentní povaze umožňuje různé výklady.

⁷⁴² *Horror Patriae, Exhibition Guide*, kurátoři: Ekaterina Degot, David Riff, Gábor Thury, and Pieter Vermeortel, Neue Galerie Graz & Steirischer Herbst 24, 2024, s. 28.

Seznam literatury

Úvod a teoretická část

Citované zdroje:

- Theodor Adorno – Max Horkheimer, *Dialektika osvícenství*. Oikoymenh, Praha 2009
- Roland Barthes, *Mytologie*, Dokořán, Praha 2004
- Alain Besançon, *Zakázaný obraz*, Barrister & Principal, Brno 2013.
- Jan Bouzek – Zdeněk Kratochvíl, *Od mýtu k logu*. Praha 1994.
- Michael Burleigh. *Pozemské mocnosti. Politická náboženství od Velké Francouzské revoluce do 1. světové války*. Leda, Praha 2016.
- Albert Camus, *Člověk revoltující*, Garamond, Praha 2007.
- Christopher Dawson, *Bohové revoluce*. Praha: Vyšehrad, 1997.
- Gilles Deleuze. *Nietzsche a filosofie*. Herrmann a synové, Praha 2004.
- Burton Feldman – Robert Richardson, *The Rise of Modern Mythology. 1680–1860*. Indianapolis: Indiana University Press, 1972.
- Emilio Gentile. *Politická náboženství. Mezi demokracií a totalitarismem*, CDK, Brno 2008.
- René Girard, Dionysus versus the Crucified, MLN, Vol. 99, No. 4, Baltimore 1984, s. 816–835. Dohledatelné přes: <https://www.jstor.org/stable/2905504>, vyhledáno 18. 6. 2023.
- John Golding, *Cesty k abstraktnímu umění*, Barrister & Principal, Brno 2003.
- Růžena Grebeníčková. *Máchové studie*, Academia, Praha 2010.
- James Gregor, *Totalitarismus a politické náboženství. Intelektuální historie*, CDK, Brno 2015.
- Roger Griffin, *Modernismus a fašismus*, Karolinum, Praha 2015.
- Dietrich Heinrich. *Between Kant and Hegel. Lectures on German Idealism*, Harvard University Press, Cambridge 2008.
- Břetislav Horyna, *Dějiny rané romantiky*, Vyšehrad, Praha 2005.
- Walter Jaeschke – Andreas Arndt. *Německá klasická filosofie II*. Praha: Oikoymenh, 2016.
- Wassily Kandinsky, *O duchovnosti v umění*, Triáda, Praha 1998.
- Karl Kerényi – Carl Gustav Jung, *Věda o mytologii*. Brno 1997.
- Paul Ludwig Landsberg, *Zkušenost smrti*, Vyšehrad, Praha 1990.
- Kazimir Malevič, *Suprematické zrcadlo. Texty k bezpředmětnosti*. Překlad: Tomáš Glanc, Brody, Praha 1997.
- W. J. T. Mitchell, *Teorie obrazu*, Karolinum, Praha 2016.
- František Mikš, *Gombrich, Tajemství obrazu a jazyk umění*. Barrister & Principal, Brno 2008.
- Jean-Luc Nancy, *Nečinné společenství*, Karolinum, Praha 2019.
- Friedrich Nietzsche, *Zrození tragédie z ducha hudby. Čili helénství a pesimismus*, překlad: Otokar Fischer, redakce: Jaroslava Bednářová. Městská knihovna, Praha 2019.
- Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge 1981.
- Rüdiger Safranski, *Goethe. Umělecké dílo života (Biografie)*, CDK, Brno 2020.
- Rüdiger Safranski, *Nietzsche. Biografie jeho myšlení*. CDK, Brno 2021.
- Robert A. Segal, *Stručný úvod do teorie mýtu*, Ex oriente, Praha 2017.
- Robert A. Segal. *Theorizing about Myth*, Boston 1999.
- F. W. J. von Schelling, *Drobné spisy a fragmenty*. Překlad Petr Babka, Vyšehrad, Praha 2004.
- Carl Schmitt, *Politická theologie. Čtyři kapitoly k učení o suverenitě*, Oikoymenh, Praha 2012.
- Eric Voegelin, *Politická náboženství*. Oikoymenh, Praha 2015.
- Eric Voegelin, *Věda, politika a gnóze*, Oikoymenh, Praha 2018.

IV. Malíř jako vidoucí básník

Poprvé citované zdroje:

- Louis Aragon, Paris Peasant, překlad: Simon Watson Taylor, Jonathan Cape, Londýn 1971.
- André Breton, *Manifestoes of Surrealism*, translated by Richard Seaver, Helen R. Lane, The University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan 1969.
- Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Návrat Theseův*, Praha Gallery & Galerie Hlavního města Prahy, Praha 2006.
- Roger Cardinal, Giorgio de Chirico and Surrealist Mythology. *Papers of Surrealism* 2, Summer 2004, nepaginováno.
- Michel Carrouges, *André Breton a základy surrealismu*, Překlad: Jan Vaněk, Malvern, Praha 2015.
- Max Ernst, Some Data on the Youth of M.E. as Told by Himself, *View* 2, no. 1, April 1942 (Pozn. 160)
- Mircea Eliade, *Obrazy a symboly*, Computer Press, Brno 2004.
- Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (eds.). *André Masson. Une Mythologie de l'être et de la nature*, katalog výstavy v Musée d'art moderne de Céret, 2019. Silvana Editoriale, Milano, 2019.
- Tereza Havelková, *Nový mýtus, poezie a obraz v kontextu českého umění 30. a 40. let*, Ústav pro dějiny umění Univerzity Karlovy, Praha 2018.
- Whitney Chadwick, *Myth in Surrealist painting. 1929-1939*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1980.
- Giorgio de Chirico, *Hebdomeros*, překlad: Jindřich Kurz and heirs, Malvern, Praha 2016.
- Zdeněk Kratochvíl, *Délský potápěč k Hérakleitově řeči*, Herrmann & synové, Praha 2006.
- Věra Linhartová et al., *Vysoká hra, Mýtus nenávratného*, Malvern, Praha 2018.
- Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, Květoslav Chvatík (ed.), Odeon, Praha 1966.
- Anna Pravdová – Petr Ingerle (ed.), Josef Šíma. *Cesta k Vysoké hře*, Malvern, Praha 2018.
- Katherine Robinson, The Life of Giorgio de Chirico, *Metafisica*, no 5-6, 2006, s. 496-500. Dohledatelné přes: <https://fondazionede chirico.org/wp-content/uploads/2019/07/15.-n.56-Metafisica-The-Life-of-Giorgio-de-Chirico-496-500.pdf>, vyhledáno 23. 12. 2024.
- Martica Sawin, *Surrealism in exile and the beginning of the New York school*, MIT Press, Cambridge 1995.
- Ernest Schonfield, Myths of Anglo-German Surrealism. Max Ernst and Leonora Carrington. In: Rüdiger Görner – Angus Nicholls (ed.) *In the Embrace of the Swan: Anglo-German Mythologies in Literature, the Visual Arts and Cultural Theory*, De Gruyter, New York 2010, s. 231-259.
- Sara Schumacher, *Uomini-Statua-Oggetto. Giorgio de Chirico's Mythologized Mannequin Paintings in Late 1920s Paris*, Master Thesis, Department of Art History and the Graduate School of the University of Oregon, Oregon 2007.
- Gražina Subelytė – Daniel Zamani et al., *Surrealism and Magic. Enchanted Modernity*, katalog výstavy, Peggy Guggenheim Collection (Venice) a Museum Barberini (Potsdam), 2023. Prestel Verlag, Munich 2022.
- Josef Šíma, *Kaleidoskop*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1968.
- František Šmejkal, *Josef Šíma*, Odeon, Praha 1988.
- František Šmejkal, Kosmické vejce, Příspěvek k problému archetypální symboliky, *Umění* 1975, ročník 23, č. 3.
- Karel Teige, *Obrazy Josefa Šímy, Rozpravy Aventina III*, č. 15, 1927-1928.
- Miloslav Topinka – Jakub Hlaváček (ed.), *Vysoká hra*, Malvern, Praha 2017.
- Patrick Waldberg, *Surrealism*, Thames & Hudson, Londýn 1965.
- Rubin William – Lanchner Carolyn, *André Masson*, The Museum of Modern Art, New York 1976.

V. Třicátá léta, doba krize a návratu mýtu

Poprvé citované zdroje:

- André Breton, Limites non Frontières du Surrealisme, *La Revue Française*, No 281, Fevrier, 1937.
- Helena Lewis, *The politics of surrealism*, Paragon House, New York 1988.
- Karel Hynek Mácha, *Dílo I*, Miloš Pohorský (ed.), Československý spisovatel, Praha 1986.
- Václav Navrátil, O smutku, lásce a jiných věcech, Torst, Praha 2003.
- Celia Rabinovitch, Surrealism and the sacred. Power, eros, and the occult in modern art, Westview Press, Boulder, Colorado 2002.
- Oliver Shell – Oliver Tostmann (ed.), *Monsters & myths. surrealism and war in the 1930s and 1940s*, The Baltimore Museum of Art, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Rizzoli Electa, New York 2018.

VI. Totalita v umění, Antonin Artaud a Georges Bataille

Poprvé citované zdroje:

- Antonin Artaud, Divadlo a jeho dvojenec, Herrmann a synové, Praha 1994.
- Antonin Artaud, *Œuvres complètes I*, Gallimard, Paříž 1984.
- Antonin Artaud, *Texty*, Herrmann a synové, Praha 1995.
- Georges Bataille, La structure psychologique du fascisme, *Hermes, La Revue*, 1989/2 no 5-6. s. 137–160. Dostupné z: <https://ecole-lacanienne.net/wp-content/uploads/2017/05/3-G.-Bataille-1933-pdf.pdf>, vyhledáno 22. 12. 2024.
- Georges Bataille, *Oeuvres Complètes I*, Gallimard, Paris 1970.
- Georges Bataille, *Oeuvres Completes*, VII, Gallimard, Paris 1976 (Pozn. 267)
- Georges Bataille, *Prokletá část. Teorie náboženství*, Herrmann & synové, Praha 1998.
- Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha, 1979. (Pozn. 250)
- Jean-Michel Besnier – Amy Reid, Georges Bataille in the 1930s. A Politics of the Impossible, *Yale French Studies*, No. 78, On Bataille (1990), s. 169-180. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/2930121>, vyhledáno 22. 12. 2024.
- Leslie Anne Boldt-Irons (ed.), *On Bataille. Critical Essays*, State University of New York, Albany, NY 1995.
- André Breton, *Manifesty surrealismu*, Herrmann a synové, Praha 2005.
- Marina Galletti – Alastair Brochie (ed.), *The Sacred Conspiracy*, Atlas Press, Londýn 2017.
- Tereza Havelková, Krutost jako umělecký princip, *AUC Philosophica et Historica*, Vol. 2021, No 1, 221-230.
- Tereza Havelková, Totalita v divadle Antonina Artauda, *Kontexty* 5, 2021, dostupné z: <https://casopiskontexty.cz/totalita-v-divadle-antonina-artauda/>, vyhledáno 22. 12. 2024.
- Denis Hollier (ed.), *The College of Sociology (1937-39)*, Překlad Betsy Wing. University of Minnesota, Minneapolis 1988.
- Jan Kopecký, *Antonin Artaud, poslední z prokletých*, Herrmann & synové, Praha 1994, s. 101.
- Siegfried Kracauer, Ornament masy, Academia, Praha, 2008.
- Margit Rowell (ed.), *Antonin Artaud, Works on paper*, The Museum of Modern Art, New York, 1996, s. 17.
- Bertrand Schmitt, Georges Bataille a „problém Zla“, za svrchovanou provinilost, *Analogon* 92, 2020.
- Michael Weingrad, Benjamin or Bataille. Transgression, Redemption, and the Origins of Postmodern Thought, dissertation, University of Washington, Seattle 1999.

VII. Surrealisté na cestě do Nového světa

Poprvé citované zdroje:

- Dawn Ades, *The colour of my dreams. the Surrealist revolution in art*. Vancouver Art Gallery, Vancouver 2011.
- Dore Ashton, *The New York school. a cultural reckoning*. University of California Press, Berkeley 1992.
- Timothy Baum et al., *Kurt Seligmann*. First message from the spirit world of the object, Weinstein Gallery, San Francisco 2015.
- Tessel M. Bauduin, *Surrealism and the occult. Occultism and Western esotericism in the work and movement of André Breton*. Amsterdam University Press, Amsterdam 2014.
- André Breton, *Martinique. Snake Charmer*. Translation: David W. Seaman, University of Texas Press, Austin 2008.
- Victoria Clouston, *André Breton in exile. The poetics of „occultation“, 1941-1947*. Routledge, New York 2018.
- Charles Darwent, *Surrealists in New York. Atelier 17 and the birth of abstract expressionism*. Thames & Hudson, New York 2023.
- Isabelle Dervaux, *Surrealism USA*, katalog výstavy, National Academy Museum, New York 2004.
- Sabine Eckmann – Lutz Koepnick (ed.), *Caught by Politics. Hitler Exiles and American Visual Culture*, Palgrave Macmillan, New York 2007.
- Charles Henri Ford (ed.) *View. Parade of the avant-garde. An anthology of View magazine (1940-1947)*, New York 1991.
- Rosemond, Franklin (ed.), *André Breton, What is Surrealism, Selected Writings*. Monad Press, New York 1978.
- Stéphane Guégan, *André Masson de Marseille à l'exil américain*, LienArt Editions, Montreuil 2015.
- Whitney Chadwick, *Farewell to the muse. love, war and the women of surrealism*, Thames & Hudson, New York 2017.
- Christina Kloyber (ed.), *Wolfgang Paalen's DYN*, Springer-Verlag, Videň / New York 2000.
- Michael Leja – John Davis, *Art of the United States 1750-2000*, The University of Chicago, Chicago 2020.
- Marie Mauzé. Totemic Landscapes and Vanishing Cultures. Through the Eyes of Wolfgang Paalen and Kurt Seligmann. *Journal of Surrealism and the Americas*, 2008, 2, s.1–24.
- Wolfgang Paalen, Totem art, *Dyn* 4-5, Amerindian number, 1943.
- Samuel Putnam, „Marxismus a surrealismus“, *Art Front* 21, March 1937, s. 10-12.
- Kurt Seligmann, Entretien avec un Tsimshian, *Minotaure*, no. 12-13, jaro 1939.
- Elizabeth A.T. Smith et al., *Matta in America. paintings and drawings of the 1940s*, Chicago: Museum of Contemporary Art, Chicago 2001.
- Gunther Stuhlmann (ed.) *The Diary of Anaïs Nin*, Vol. 3, 1940, Harcourt, Brace & World, New York 1971.
- Amy H. Winter, *Wolfgang Paalen. artist and theorist of the avant-garde*, Praeger, Westport 2003.

VIII. Měly Spojené státy mytologii?

Poprvé citované zdroje:

- Kathleen Berrin, *Exhibiting the foreign on U.S. soil. American art museums and national diplomacy exhibitions before, during, and after World War II*. Rowman & Littlefield Publishers. eBook. 2021.
- Ruth Bowman (ed.), *Murals without walls. Arshile Gorky's aviation murals rediscovered*. Exhibition Catalogue. The Newark Museum, Newark, New Jersey, 1978.
- André Breton, Prolegomena to a third manifesto of surrealism or not, *VVV* 1, June 1942.
- Bradford R. Collins, *Mark Rothko. The decisive decade, 1940-1950*, Skira Rizzoli, New York 2012.
- Miriam Deutch – Jack Flam (ed.), *Primitivism and twentieth-century art: a documentary history*, Vol. 3, University of California Press, Davis 2003.
- Ann Eden Gibson, *Issues in abstract expressionism. The artist-run periodicals*, UMI Research Press, Ann Arbor 1990.

- C.G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul*, Harvest Books, San Diego 1933.
- Ellen G. Landau, *Jackson Pollock*. Abrams, New York 1989.
- Ellen G. Landau, *Mexico and American modernism*. Yale University Press, New Haven 2013.
- Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*. Yale University Press, New Haven 1993.
- Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- Mark Rothko. *The Artist's Reality, Philosophies of Art*, Yale University Press, New Haven 2004.
- Mark Rothko, *Writings on art*, Yale University Press, New Haven 2006.
- Dorothy Seckler, *Oral history. interview with Adolph Gottlieb*, 1967 Oct. 25, <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-adolph-gottlieb-12369>, vyhledáno 22. 12. 2024.
- David Shapiro – Cecile Shapiro, *Abstract expressionism, a critical record*. Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Matthew Spender (ed.) *Arshile Gorky. The plow and the song. A life in letters and documents*, Hauser & Wirth Publishers. New York 2018.
- Stephanie Terenzio, *The collected writings of Robert Motherwell*. Oxford University Press, New York 1992.
- Kim S. Theriault, *Rethinking Arshile Gorky*, The Pennsylvania State University, Philadelphia 2009.
- Otto Karl Werckmeister, *The political confrontation of the arts in Europe from the Great Depression to the Second World War*. Heidelberg 2020.

IX. Neviditelné na rubu vědomí

Poprvé citované zdroje:

- Julia Drost et al., *Networking Surrealism in the USA, Agents, Artists, and the Market*. German Center for Art History, Paris 2019. (Pozn. 413)
- William Rubin, *Matta*, exhibition catalogue, The Museum of Modern Art, New York 1951. (Pozn. 423)
- Kurt Seligmann papers, *Beinecke Rare Book and Manuscript Library*, Yale University. (Pozn. 467)
- Kurt Seligmann, *The Mirror of Magic*, Pantheon Books, New York, 1948. (Pozn. 473)

X. Velcí průsvitní a mýty surrealismu za války

Poprvé citované zdroje:

- Ellen E. Adams, *After the rain. Surrealism and the post-World War II avant-garde, 1940–1950*. New York University, Institute of Fine Arts. 2007.
- Tessel M. Bauduin (ed.), *Surrealism, Occultism and Politics in Search of Marvelous*, Routledge, New York / London, 2018.
- André Breton (ed.), *First Papers of Surrealism*, Catalogue of the exhibition First Papers of Surrealism, Coordinating Council of French Relief Societies, Inc., New York 1942.
- André Breton, Situation of Surrealism between the two Wars, *VVV*, No. 2-3, 1943. S. 44-53.
- Michel Cazenave (ed.), *Encyclopédie des Symboles*, Librairie Générale Française, Paris 1996.
- Georges Duthuit à André Breton, New York, 18 November 1943, *VVV*, 4, February 1944, s. 45-49.
- Gregory Gilbert, View Magazine and the Mass Visual Culture of World War II, *Arts*, vol. 9, 26 March 2020.
- S. T. Joshi – David E. Schultz, *An H. P. Lovecraft Encyclopedia*, Bloomsbury Academic, Londýn 2001.

- Lewis Kachur, *Displaying the marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and surrealist exhibition installations*, Massachusetts Institute of Technology, Boston 2001. (Pozn. 477)
- Robert Lebel à Patrick Waldberg, New York, 29 October 1943, *VVV*, 4, February 1944, s. 43-44.
- Michael Maier, Emblema I, Discursus I, in: Idem, *Atalanta Fugiens*, 1618, s. 13-15, dohledatelné přes: <https://digital.sciencehistory.org/works/pc289j53n/viewer/sb397919t>, vyhledáno 22. 12. 2024.
- Robert Allerton Parker, Such Pulp as Dreams are Made of, In: *VVV*, March 1943, s. 62-66. (Pozn. 491)
- Franklin Rosemont, Lovecraft, Surrealism and Revolution, in: *Cultural Correspondence*, Podzim 1979, s. 17. (Pozn. 492)
- Patrick Waldberg, Vers Un Nouveau Mythe?, Dopis Isabelle Waldbergové, *VVV*, 4, únor 1944, s. 41-43. (Pozn. 525)

XI. Rozdělená a znovu spojená těla

Poprvé citované zdroje:

- Dore Ashton (ed.), *Mark Rothko. Works on Paper*. American Federation of Arts and Mark Rothko Foundation, Hudson Hill Press, New York, 1984.
- Claude Cernuschi, Jackson Pollock, meaning and significance. Icon Editions, New York, 1992.
- Bonnie Clearwater, *The Rothko Book*. Tate, London 2006.
- Adolph Gottlieb, *A Retrospective*. Exhibition Catalogue, Arts Publisher, in association with the Adolph and Esther Gottlieb Foundation, New York 1981.
- Thomas B. Hess, *Barnett Newman*, Museum of Modern Art, New York 1971.
- Anne C. Chave, *Mark Rothko. Subjects in Abstraction*, Yale University Press, New Haven 1989.
- Carl G. Jung (ed.), *Man and his Symbols*, Aldus Books, Londýn 1964. s. 95-156.
- Jeremy Lewison, *Interpreting Pollock*. Tate Gallery, London 1999.
- Barnett Newman, *American Modern Artists*, První výroční výstava, 17. ledna až 27. února 1943. Riverside Museum, New York, Archives of American Art, Barnett Newman papers.
- Barnett Newman (ed.), *Adolph Gottlieb, Drawings*, February 7 to 19, Wakefield Gallery, New York, nepag. (Archives of American Art, Barnett Newman papers).
- Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, překlad Walter Kaufmann, Random House, New York 1967.
- John J. Peradotto, *The Omen of the Eagles and the ΗΘΟΣ of Agamemnon*. Phoenix, Vol. 23, No. 3, Autumn, 1969.
- Paula Sato, Wifredo Lam, the Shango Priestess, and the Femme Cheval, In: *Journal of International Women's Studies*, Volume 17, Issue 3, June 2016, s. 96, dohledatelné přes: https://www.researchgate.net/publication/326044782_Wifredo_Lam_the_Shango_Priestess_and_the_Femme_Cheval, vyhledáno 22. 12. 2024.
- James Johnson Sweeney, *Jackson Pollock, Paintings and Drawings*, exhibition catalog, Art of this Century, 1943. Dohledatelné přes: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/jackson-pollock-paintings-and-drawings-493>, vyhledáno 22. 12. 2024.

XII. Mýty ženskosti na konci války

Poprvé citované zdroje:

- Susan L. Aberth, Gods and Monsters, Artforum, Květen 2023, VOL. 61, NO. 9, dostupné přes: <https://www.artforum.com/columns/susan-l-aberth-on-leonora-carrington-revelacion-252646/>, vyhledáno 22. 12. 2024.
- Tere Arcq – Stefan van Raay, *Leonora Carrington, Magical Tales*. Catalogue, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo del Palacio de Bellas Artes, Mexico City 2018.

- Stephanie Barron, *Exiles + Emigrés, The Flight of European Artists from Hitler*. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1997.
- André Breton, *Arcanum 17*, přeložil Zack Rogow, Green Integer, København & Los Angeles 2004.
- Jean D'Arras, *Melusine. Or, The Noble History of Lusignan*, Pennsylvania State University Press, Philadelphia 2012.
- Charles Harrison – Paul J. Wood (ed.), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publisher, Malden 2003, s. 563.
- Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*. Thames and Hudson, London 1985.
- Séan Kissane (ed.), *Leonora Carrington, The Celtic Surrealist*, exhibition catalogue for Irish Museum of Modern art, Dublin 2013.
- Rebecca Lesses, Lilith, Jewish Women's Archive, dohledatelné přes: <https://jwa.org/encyclopedia/article/lilith>, vyhledáno 22. 12. 2024.
- Pierre Mabilille, Ruines: Ruine des Ruines, *Minotaure*, 12-13, 5. 12. 1939, s. 57.
- Joanna Moorhead, *Surreal Spaces. The Life and Art of Leonora Carrington*. Thames and Hudson, London 2023. (Pozn. 600)
- Didier Ottinger, *André Masson, La Pythie*, In: Brigitte Leal (ed.), *Collection art moderne - La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, catalogue, Centre Pompidou, Paris 2007. Dohledatelné přes: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/xCo7pRO>, vyhledáno 22. 12. 2024. (Pozn. 585)

XIII. Inicie do poválečného mýtu

Poprvé citované zdroje:

- James Breslin, *Mark Rothko, a biography*. University of Chicago Press, Chicago 1993.
- André Breton – Marcel Duchamp et al., *Le Surréalisme en 1947*, catalogue of the Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Maeght, Paris, July – August 1947, Maeght Editeur, Paris 1947.
- Kate Liebman, *Passion in Painting. Barnett Newman's Stations of the Cross*, Yale University, New Haven 2016.
- Lucy L. Lippard (ed.), *Surrealists on Art*, Prentice-Hall, Inc., New Jersey 1970.
- Barnett Newman, *The Ideographic Picture*, 1947, text v katalogu výstavy v Betty Parson Gallery, nepag., zdroj: Archive of American Art, Washington D.C.
- Barnett Newman, *Northwest Coast Indian Painting*, 1946, výstavní katalog, Betty Parson Gallery, nepag., zdroj: Barnett Newman Papers, 1943-1971, Archives of American Art, Washington D.C.
- Jackson Pollock, *Jackson Pollock in Venice, the "Irascibles" and the New York school*. Catalog of two concurrent exhibitions held March 23-June 30, 2002, Skira Editore, Milan 2002.
- Michael Richardson (ed.), *Georges Bataille, The Absence of Myth. Writings on Surrealism*, Verso, Londýn 1994.
- Mark Rothko, *The Ideas of Art, Six Opinions on What is Sublime in Art?*, *Tiger's Eye* (New York), No.6 (15 December 1948), s. 52-53.
- Thomas Sugrue, *Seeking Power Over Nature by the Backstair*, *NY Herald Tribune*, 25. července 1948 (Kurt Seligmann Paper, Yale University Archive).
- Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989, programy / kritické texty / dokumenty*, Academia, Praha 2001.
- Karel Teige (ed.), *Mezinárodní surrealismus*, katalog výstavy, Topičův salon, Praha 1947.
- Josef Vojvodík – Jan Wiendl (ed.), *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*, TOGGA, Praha 2011.
- Andrew Weislogel (ed.), *Surrealism and Magic*, Herbert F. Johnson Museum of Art, New York, výstava: 30. srpna – 21. prosince 2014 (dokumentace poskytnutá Art Institute, Chicago).

XIV. Posvátná místa bez Boha?

Poprvé citované zdroje:

- David Anfam, *Abstract Expressionism*, Thames and Hudson, Londýn, 1990.
- Susan J. Barnes, *The Rothko Chapel, The Act of Faith*, Rothko Chapel; Houston 1989.
- James Elkins, *Pictures & Tears, A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, Routledge, New York 2004.
- Barnett Newman, *The Stations of the Cross, Lema Sabachthani*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 1966, zdroj: Archive of American Art, Washington D.C.
- John Philip O'Neill, Barnett Newman. *Selected Writings and Interviews*, University of California Press, Berkeley 1992.
- Jan Patočka, *Dvě máchovské studie*, Oikoymenh, Praha 2017.
- Peter Selz, *Mark Rothko*, Museum of Modern Art, New York, 1961.

XV. Závěr

Poprvé citované zdroje:

- Hans Urs von Balthasar, *Apokalypsa německé duše. I. svazek. Německý idealismus*, překlad Martin Bojda, Academia, Praha 2024. (Pozn. 736)
- James Burnham, William Troy's Myths, *Partisan Review*, 1938, Vol. 5, no. 3., s. 65-68. (Pozn. 738)
- Jacques Derrida, The Pharmakon, In: Idem, *Plato's Pharmacy, Dissemination*, překlad Barbara Johnson, University of Chicago Press, Chicago 1981. s. 95-117. (Pozn. 733)
- Michal Novotný, The Emo-Romantic Turn, *Mousse*, 25. 9. 2018, dostupné přes: <https://www.moussemagazine.it/magazine/emo-romantic-turn-michal-novotny-2018/>, vyhledáno 28. 12. 2024. (Pozn. 741)
- *Horror Patriae, Exhibition Guide*, kurátoři: Ekaterina Degot, David Riff, Gábor Thury, and Pieterl Vermoortel, Neue Galerie Graz & Steirischer Herbst 24, 2024. (Pozn. 742)

Seznam vyobrazení

1. Caspar David Friedrich, Děčínský oltář, 1808, zdroj: [https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Friedrich Tetschener Altar 1808.jpg](https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Friedrich_Tetschener_Altar_1808.jpg), vyhledáno 22. 12. 2024.
2. William Blake, titulní strana z První knihy Urizen, 1818, zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Book_of_Urizen, vyhledáno 22. 12. 2024.
3. Vasilij Kandinskij, Kompozice V, 1911, zdroj: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=5>, vyhledáno 22. 12. 2024.
4. Kazimir Malevič, Černý čtverec v rámci instalace výstavy v roce 1915, zdroj: John Golding, *Cesty k abstraktnímu umění*, Barrister & Principal, Brno 2003, s. 54.
5. Giorgio de Chirico, *The Seer*, 1914-1915, ofoceno z: Gražina Subelyté – Daniel Zamani et al., *Surrealism and Magic. Enchanted Modernity*, katalog výstavy, Peggy Guggenheim Collection (Venice) a Museum Barberini (Potsdam), 2023. Prestel Verlag, Munich 2022, str. 35.
6. Giorgio de Chirico, (Varovný) Portrét Guillauma Apollinaire (Ritratto [premonitore] di Guillaume Apollinaire), 1914, zdroj: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/KjIsESJ?hcb=1&cHash=5231ea52f4e583526b8870361015d239>, vyhledáno 22. 12. 2024.
7. Josef Šíma, Hranol, 1925, In: František Šmejkal, *Josef Šíma*, Odeon, Praha 1988, s. 79.
8. Josef Šíma, Zdvojený Adam, Ilustrace ke sbírce P. J. Jouva Ztracený ráj, 1928, In: František Šmejkal, *Josef Šíma*, Odeon, Praha 1988, s. 101.
9. Josef Šíma, Ml (Vejce, Rovnováha, MZ), 1927, In: František Šmejkal, *Josef Šíma*, Odeon, Praha 1988, s. 122.
10. Josef Šíma, Mlno, 1927, In: František Šmejkal, *Josef Šíma*, Odeon, Praha 1988, s. 133
11. André Masson, *Les Quatre éléments* (Čtyři elementy, 1923-1924), zdroj: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c88dnrm>, vyhledáno 22. 12. 2024.
12. Max Ernst, Květ granátového jablka, 1926, zdroj: <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/pomegranate-flower-1926>, vyhledáno 22. 12. 2024.
13. Giorgio de Chirico, Mozek dítěte (Il cervello del bambino), 1914, zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Child%27s_Brain, vyhledáno 22. 12. 2024.
14. Simplisté v Remeši v roce 1924. Zleva: Robert Meyrat, Roger Gilbert-Lecomte, Roger Vailland, René Daumals. Zdroj: Topinka Miroslav (ed.) *Vysoká hra*, překlad: Věra Linhartová, Ladislav Šerý, Torst, Praha 1993, s. 28.
15. Josef Šíma: Strom vědění, otištěno v revue *Le Grand Jeu* II, jaro 1929, přetištěno v: *Vysoká hra*, Miloslav Topinka a Jakub Hlaváček (ed.), Praha Malvern, 2017, str. 154.
16. André Masson, Proměna, otištěno v revue *Le Grand Jeu* II, jaro 1929, přetištěno v: *Vysoká hra*, Miloslav Topinka a Jakub Hlaváček (ed.), Praha Malvern, 2017, str. 156.
17. Josef Šíma: Kde, 1928. Otištěna v revue *Le Grand Jeu* II, jaro 1929, přetištěno v: *Vysoká hra*, Miloslav Topinka a Jakub Hlaváček (ed.), Praha Malvern, 2017, str. 155.
18. Josef Šíma, Ráj, 1928, ilustrace ke knize *Ztracený ráj*, zdroj: Anna Pravdová – Petr Ingerle (ed.), *Josef Šíma. Cesta k Vysoké hře*, Malvern, Praha 2018, s. 73.
19. Josef Šíma, Vejce, 1927, zdroj: Anna Pravdová – Petr Ingerle (ed.), *Josef Šíma. Cesta k Vysoké hře*, Malvern, Praha 2018, s. 113.

20. Josef Šíma, Krow, 1927, zdroj: Anna Pravdová – Petr Ingerle (ed.), *Josef Šíma. Cesta k Vysoké hře*, Malvern, Praha 2018, s. 160.
21. Josef Šíma, Evropa, 1927, zdroj: Anna Pravdová – Petr Ingerle (ed.), *Josef Šíma. Cesta k Vysoké hře*, Malvern, Praha 2018, s.159.
22. Josef Šíma, Dvojitá krajina, 1928, zdroj: Anna Pravdová – Petr Ingerle (ed.), *Josef Šíma. Cesta k Vysoké hře*, Malvern, Praha 2018, s.105.
23. André Masson, Mrtví koně, 1927, zdroj: Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (eds.). *André Masson. Une Mythologie de l'être et de la nature*, katalog výstavy v Musée d'art moderne de Céret, 2019. Silvana Editoriale, Milano, 2019, s. 41.
24. André Masson, Koně napadení rybami, 1927, zdroj: Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (eds.). *André Masson. Une Mythologie de l'être et de la nature*, katalog výstavy v Musée d'art moderne de Céret, 2019. Silvana Editoriale, Milano, 2019, s. 66.
25. Pablo Picasso, obálka časopisu, Minotaure no. 1, 1933, zdroj: <https://www.guggenheim.org/articles/findings/minotaure-surrealist-magazine-1930s>, vyhledáno 22. 12. 2024.
26. André Masson, Pasiphaë, 1937, <https://www.wikiart.org/en/andre-masson/pasiphae-2>, vyhledáno 22. 12. 2024.
27. Salvador Dalí, Metamorfóza Narcise, 1937, zdroj: <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-metamorphosis-of-narcissus>, vyhledáno 22. 12. 2024.
28. Josef Šíma, Návrat Theseův, 1933, zdroj: Lenka Bydžovská – Karel Srp, Návrat Theseův, Praha Gallery & Galerie Hlavního města Prahy, 2006, s. 43
29. Josef Šíma, Pád Ikarův, 1936, zdroj: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.K_43452, vyhledáno 22. 12. 2024.
30. Josef Šíma, Slunce jiných světů, 1936, zdroj: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_13398, vyhledáno 22. 12. 2024.
31. Josef Šíma, Vzpomínka na krajinu, kterou jsem nikdy neviděl, 1936, zdroj: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_8341, vyhledáno 22. 12. 2024.
32. Max Ernst, Barbarians, 1937, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489976>, vyhledáno 22. 12. 2024.
33. Joan Miró, Sedící postavy, 1936, zdroj: https://www.artandantiquesmag.com/surrealism-movement/201811_surrealism_01/, vyhledáno 22. 12. 2024.
34. Georges Bataille, Abattoir, *Documents*, n°6, novembre 1929, p. 327-329. Zdroj: <https://archive-magazine.jeudepaume.org/2017/02/abattoir-de-georges-bataille/index.html>, vyhledáno 22. 12. 2024.
35. André Masson, Abattoirs, 1929, zdroj: Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (eds.). *André Masson. Une Mythologie de l'être et de la nature*, katalog výstavy v Musée d'art moderne de Céret, 2019. Silvana Editoriale, Milano, 2019, s. 77.
36. Antonin Artaud po příchodu do Paříže v roce 1920. Zdroj: J. Kopecký: Antonin Artaud, Poslední z prokletých, Herrmann & synové, Praha 1994, str. 12.
37. Fotografie z realizace hry Les Cenci, 1935, zdroj: The Drama Review, TDR, 16, 2, 1972, s. 91.
38. André Masson, Le buste, 1926, zdroj: Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (eds.). *André Masson. Une Mythologie de l'être et de la nature*, katalog výstavy v Musée d'art moderne de Céret, 2019. Silvana Editoriale, Milano, 2019, s. 63.
39. Obálka časopisu Acéphale. Nietzsche et les Fascistes, N. 6, 21 Janvier 1937, zdroj: Acéphale, Paris, Editions J.M. Place, c1995. Nepag.

40. André Masson, Ukřižovaný Kristus, grafický list z cyklu Sacrifices, 1936, zdroj: Marina Galletti – Alastair Brochie (ed.), *The Sacred Conspiracy*, Atlas Press, Londýn 2017.
41. André Masson, le Labyrinthe, 1938, akvarel, zdroj: Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (eds.). *André Masson. Une Mythologie de l'être et de la nature*, katalog výstavy v Musée d'art moderne de Céret, 2019. Silvana Editoriale, Milano, 2019, s. 113.
42. Kurt Seligmann: "Entretien avec un Tsimshian", *Minotaure* no. 12-13, jaro 1939, str. 66.
43. Kurt Seligmann: "Entretien avec un Tsimshian", *Minotaure* no. 12-13, jaro 1939, str. 67.
44. Surrealistická mapa světa, 1928, zdroj: Timothy Baum et al., *Kurt Seligmann. First message from the spirit world of the object*, Weinstein Gallery, San Francisco, 2015, s. 32.
45. Kurt Seligmann, Aljaška, 1944. zdroj: Timothy Baum et al., *Kurt Seligmann. First message from the spirit world of the object*, Weinstein Gallery, San Francisco, 2015, s. 85.
46. Reprodukce z článku Andrého Bretona, Souvenir du Mexique, *Minotaure* 12-13, 1939, (Crane en Sucre, foto Raoul Ubac), s. 43.
47. Fotografie z André Breton, Souvenir du Mexique, *Minotaure* 12-13, 1939, (Breton, Rivera a Trockij, foto: Friiz Bach) s. 48.
48. Kurt Seligmann, Ultrameuble, 1937-8, Timothy Baum et al., *Kurt Seligmann. First message from the spirit world of the object*, Weinstein Gallery, San Francisco, 2015, s. 28.
49. Obálka časopisu *Minotaure* 12-13, 1939. Zdroj: <https://dpul.princeton.edu/surrealism-at-one-hundred/feature/minotaure>, vyhledáno 22. 12. 2024.
50. André Masson, Metamorphose, 1939. Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (eds.). *André Masson. Une Mythologie de l'être et de la nature*, katalog výstavy v Musée d'art moderne de Céret, 2019. Silvana Editoriale, Milano, 2019, s. 117.
51. Kurt Seligmann, Rendezvous of the Elements, 1940, zdroj: <https://surrealism.website/seligmann.html>, vyhledáno 22. 12. 2024.
52. Roberto Matta, Psychological Morphology, 1938, zdroj: Elizabeth A.T. Smith et al., *Matta in America. paintings and drawings of the 1940s*, Chicago: Museum of Contemporary Art, Chicago 2001, s. 12.
53. Salvador Dali, Dream of Venus pavilion exterior, 1939 New York World's Fair, NYC. Sherman Oaks Antique Mall/Getty Images. <https://edition.cnn.com/style/article/salvador-dali-art-institute-of-chicago-dream-of-venus/index.html>, vyhledáno 22. 12. 2024.
54. The funhouse interior of Dalí's World's Fair pavilion featured women performing as mermaids. Eric Schaal/ullstein bild/Getty Images. <https://edition.cnn.com/style/article/salvador-dali-art-institute-of-chicago-dream-of-venus/index.html>, vyhledáno 22. 12. 2024.
55. Tarotorvé karty Jeu de Marseille, zdroj: VVV magazine, No. 2-3, March 1943, s. 40.
56. André Masson, Tarotová karta Novalise, 1941. Zdroj: Gražina Subelyté – Daniel Zamani et al., *Surrealism and Magic. Enchanted Modernity*, katalog výstavy, Peggy Guggenheim Collection (Venice) a Museum Barberini (Potsdam), 2023. Prestel Verlag, Munich 2022.
57. André Masson, Paysage Martinique, 1941, Zdroj: Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (eds.). *André Masson. Une Mythologie de l'être et de la nature*, katalog výstavy v Musée d'art moderne de Céret, 2019. Silvana Editoriale, Milano, 2019, s. 151.
58. André Masson, Antille 1943, Zdroj: Nathalie Gallisot – Jean-Michel Bouhours (eds.). *André Masson. Une Mythologie de l'être et de la nature*, katalog výstavy v Musée d'art moderne de Céret, 2019. Silvana Editoriale, Milano, 2019, s. 144.
59. André Masson, Krajina, před 1941, Zdroj: <https://www.kunstveiling.nl/en/items/andre-masson-landscape/523929>, vyhledáno 22. 12. 2024.

60. Index of American Design, exhibition at Macy's department store, NYC, July 30, 1938, Federal Art Project, Holger Cahill Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institute. Zdroj: Kathleen, Berrin, *Exhibiting the foreign on U.S. soil. American art museums and national diplomacy exhibitions before, during, and after World War II*. Rowman & Littlefield Publishers. eBook. 2021, s. 13.
61. Tomas Hart Benton, America Today, 1930-31, zdroj: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/499559>, vyhledáno 22. 12. 2024.
62. José Clement Orozco, Epos americké civilizace, 1932-34, zdroj: https://hoodmuseum.dartmouth.edu/sites/hoodmuseum.prod/files/hoodmuseum/publications/2019_reprint_orozco_brochure_english_final.pdf, vyhledáno 22. 12. 2024.
63. Arshile Gorky, Study for Mechanics of Flying, Newark Airport Aviation Murals, kolem 1936, zdroj: <https://whitney.org/collection/works/2186>, vyhledáno 22. 12. 2024.
64. Bez názvu, 1938-N-No. 2 PH-295, 1938, Zdroj: https://luna.clyffordstillmuseum.org/luna/servlet/detail/CSM~18~18~207~38456?qvq=w4s%3A%2Fwen%2F1938%3Bsort%3Atitle%2Ccreation_category%2Ccreation_location_%3Blc%3ACSM~18~18&mi=5&trs=18#, vyhledáno 22. 12. 2024.
- Stejně dílo je reprodukováno v černobílé variantě v: Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*. Cambridge University Press, Cambridge, 1991, s. 102 pod názvem Totemic phantasy)
65. Albert Pinkham Ryder, Under a Cloud, kolem 1900, zdroj: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11974>, vyhledáno 22. 12. 2024.
66. Jackson Pollock, Going West, 1934-1935, Zdroj: <https://americanart.si.edu/artwork/going-west-19820>, vyhledáno 22. 12. 2024.
67. Adolph Gottlieb, Arizona Still Life, 1938. Zdroj: <https://www.gottliebfoundation.org/painting-1920-1939>, vyhledáno 22. 12. 2024.
68. Mark Rothko, Subway, 1937, Zdroj: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.67470.html>, vyhledáno 22. 12. 2024.
- 69: Oznámení k výstavě „Surrealist Painting: An Adventure into Human Consciousness“, Nová škola sociálního výzkumu, New York, 1941. New York, Nové školní archivy a speciální sbírky. Zdroj: Caterina Caputo: Toward a new „human consciousness“, In: Julia Drost et al., *Networking Surrealism in the USA, Agents, Artists, and the Market*. German Center for Art History, Paris 2019, s. 165.
70. Roberto Matta, Invasion of the Night, 1941, zdroj: <https://www.sfmoma.org/artwork/82.50/>, vyhledáno 22. 12. 2024.
71. Roberto Matta, The Earth is a Man, 1941-42, zdroj: <https://www.artic.edu/artworks/117188/the-earth-is-a-man>, vyhledáno 22. 12. 2024.
72. Roberto Matta, Years of Fear, 1941, zdroj: <https://www.guggenheim.org/artwork/2838>, vyhledáno 22. 12. 2024.
73. Gerome Kamrowski, Collaborative Painting, 1940, zdroj: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/73462/Gerome-Kamrowski-Collaborative-Painting>, vyhledáno 22. 12. 2024.
74. Wolfgang Paalen Taches Solaires (Sunspots), 1938, zdroj: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6414616>, vyhledáno 22. 12. 2024.
75. obálka časopisu Dyn 1, 1942, zdroj: Christina Kloyber (ed.), *Wolfgang Paalen's DYN*, Springer-Verlag, Vídeň / New York, 2000, s. 23.
76. Wolfgang Paalen, Paysages Totémiques, 1937, zdroj: Amy H. Winter, *Wolfgang Paalen. artist and theorist of the avant-garde*, Praeger, Westport 2003, s. 112.

77. Kurt Seligmann, Návrh pro hru Hany Holm Zlaté rouno, Zdroj: Kurt Seligmann papers, Yale University archive.
78. Kurt Seligmann, Memnon and the Butterflies, 1942, Zdroj: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/147271>, vyhledáno 22. 12. 2024.
79. Kurt Seligmann, pozvánka na „Magický večer“, 1942, Zdroj: Timothy Baum et al., *Kurt Seligmann. First message from the spirit world of the object*, Weinstein Gallery, San Francisco, 2015, s. 61.
80. Kurt Seligmann, Melusine and the Great Transparents, 1943, Zdroj: <https://www.artic.edu/artworks/63783/melusine-and-the-great-transparents>, vyhledáno 22. 12. 2024.
81. Kurt Seligmann, Rendezvous of the Elements, 1940, zdroj: <https://surrealism.website/seligmann.html>, vyhledáno 22. 12. 2024.
82. The Chaos of the Elements, vyobrazení z knihy *The Mirror of Magic*, Zdroj: Kurt Seligmann, *The Mirror of Magic*, Pantheon Books, New York, 1948., s. 139.
83. Roberto Matta, Los Grandes Transparents, 1942, zdroj: Elizabeth A.T. Smith et al., *Matta in America. paintings and drawings of the 1940s*, Chicago: Museum of Contemporary Art, Chicago 2001, s. 45-46 (zde je malba datována cca. 1939, ve Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford je s datem 1941-1942)
84. Roberto Matta, Psychological Morphology, 1939, zdroj: <https://www.artic.edu/artworks/118730/untitled-psychological-morphology>, vyhledáno 22. 12. 2024.
85. Gerom Kamrowsky, *Part I, The Great Invisibles: Script for an Impossible Documentary*, 1945, zdroj: Martica Sawin, *Surrealism in exile and the beginning of the New York school*, MIT Press, Cambridge 1995, s. 218.
86. Wolfgang Paalen, Cosmogones, 1944, zdroj: Christina Kloyber (ed.), *Wolfgang Paalen's DYN*, Springer-Verlag, Vídeň / New York, 2000, s. 14.
87. Wolfgang Paalen, Les premières spatiales, 1941-44, zdroj: <https://www.suppanfinearts.com/en/artists/fine-arts/wolfgang-paalen>, vyhledáno 22. 12. 2024, také: Amy H. Winter, *Wolfgang Paalen. artist and theorist of the avant-garde*, Praeger, Westport 2003, s. 107.
88. Ilustrace z *VVV* 1943 od Hannese Boka, zdroj: Robert Allerton Parker, *Such Pulp as Dreams are Made of*, In: *VVV*, March 1943, str. 62
89. Max Ernst, Surrealism and painting, 1942, <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/surrealism-and-painting-1942>, vyhledáno 22. 12. 2024.
90. André Masson, Meditation on an Oak Leaf, 1942, <https://www.moma.org/collection/works/78728>, vyhledáno 22. 12. 2024.
91. Instalace Marcela Duchampa *Mile of String* na výstavě *First Papers of Surrealism*, 1942. Zdroj: Lewis Kachur, *Displaying the marvelous. Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and surrealist exhibition installations*, Massachusetts Institute of Technology, Boston 2001, 176
92. Stránka z katalogu výstavy *First Papers of Surrealism*, 1942, Zdroj: André Breton (ed.), *First Papers of Surrealism, Catalogue of the exhibition First Papers of Surrealism*, Coordinating Council of French Relief Societies, Inc., New York 1942.
93. Stránka z katalogu výstavy *First Papers of Surrealism*, 1942, Zdroj: André Breton (ed.), *First Papers of Surrealism, Catalogue of the exhibition First Papers of Surrealism*, Coordinating Council of French Relief Societies, Inc., New York 1942.
94. Z Nietzscheho archivu ve Výmaru, *VVV*, 1943, Zdroj: Georges Duthuit à André Breton, New York, 18 November 1943, *VVV*, 4, February 1944, s. 49.

95. Rothko, *Antigone*, cca 1941, zdroj: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.67477.html>, vyhledáno 22. 12. 2024.
96. Rothko, Bez názvu, studie pro *Antigone*, počátek 40. let, akvarel, papír, Zdroj: Dore Ashton (ed.), *Mark Rothko. Works on Paper*. American Federation of Arts and Mark Rothko Foundation, Hudson Hill Press, New York, 1984., plate 6.
97. Adolph Gottlieb, *Oedipus*, 1941, zdroj: <https://www.gottliebfoundation.org/painting-1940-1949>, vyhledáno 22. 12. 2024
98. Adolph Gottlieb v ateliéru, s malbami *Reflection* (1941) a *Pictograph* (1942), fotograf: Aaron Siskind, 1942. zdroj: <https://www.gottliebfoundation.org/blog/2020/7/1/making-art-in-challenging-times-gottliebs-pictographs>, vyhledáno 22. 12. 2024.
99. Mark Rothko, *Oedipus*, 1940, zdroj: David Anfam, *Mark Rothko. The Works on Canvas*. Catalogue Raisonné. Yale University Press, New Haven 1998, s. 187, plate 179.
100. Adolph Gottlieb, *Eyes of Oedipus*, 1941. Zdroj: : <https://www.gottliebfoundation.org/blog/2020/7/1/making-art-in-challenging-times-gottliebs-pictographs>, vyhledáno 22. 12. 2024.
101. Mark Rothko, *Crucifix*, 1941-42, zdroj: David Anfam, *Mark Rothko. The Works on Canvas*. Catalogue Raisonné. Yale University Press, New Haven 1998, s. 190, plate 187.
102. Mark Rothko, bez názvu, poč. 40. let, Zdroj: Dore Ashton (ed.), *Mark Rothko. Works on Paper*. American Federation of Arts and Mark Rothko Foundation, Hudson Hill Press, New York, 1984, plate 8.
103. Adolph Gottlieb, *Pictograph-Symbol*, 1942, zdroj: <https://www.artic.edu/artworks/181775/pictograph-symbol>, vyhledáno 22. 12. 2024.
104. Instalace z výstavy *Indian Art of the United States*, MoMA, New York, 1941, zdroj: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2998?installation_image_index=3, vyhledáno 22. 12. 2024.
105. Mark Rothko, *The Omen of the Eagle*, 1942, zdroj: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.67464.html>, vyhledáno 22. 12. 2024.
106. Mark Rothko, *Sacrifice of Iphigenia*, 1942, zdroj: David Anfam, *Mark Rothko. The Works on Canvas*. Catalogue Raisonné. Yale University Press, New Haven 1998, s. 201, plate 210.
107. Mark Rothko, bez názvu, 1942, zdroj: David Anfam, *Mark Rothko. The Works on Canvas*. Catalogue Raisonné. Yale University Press, New Haven 1998, s. 200, plate 209.
108. Mark Rothko, bez názvu, 1942, zdroj: David Anfam, *Mark Rothko. The Works on Canvas*. Catalogue Raisonné. Yale University Press, New Haven 1998, s. 201, plate 211.
109. Mark Rothko, *Syrian Bull*, 1943, zdroj: David Anfam, *Mark Rothko. The Works on Canvas*. Catalogue Raisonné. Yale University Press, New Haven 1998, s. 203, plate 214.
110. Adolph Gottlieb, *The Rape of Persephone*, 1943, zdroj: <https://www.gottliebfoundation.org/blog/tag/painting>, vyhledáno 22. 12. 2024.
111. Adolph Gottlieb, *Persephone*, 1942, zdroj: <https://www.gottliebfoundation.org/blog/tag/painting>, vyhledáno 22. 12. 2024.
112. Jackson Pollock, *The Moon Woman*, 1942, zdroj: <https://www.guggenheim.org/artwork/3473>, vyhledáno 22. 12. 2024.
113. Jackson Pollock, *The Moon Woman Cuts the Circle*, 1943, zdroj: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cxggLz>, vyhledáno 22. 12. 2024.
114. Jackson Pollock, *Guardians of the Secret*, 1943, zdroj: <https://www.sfmoma.org/artwork/45.1308/>, vyhledáno 22. 12. 2024.

115. Jackson Pollock, The She-Wolf, 1943, zdroj: <https://www.moma.org/collection/works/78719>, vyhledáno 22. 12. 2024.
116. André Masson, Pasiphae, 1942, zdroj: <https://www.moma.org/collection/works/80626>, vyhledáno 22. 12. 2024.
117. Jackson Pollock, Pasiphaë, 1943, zdroj: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/482518>, vyhledáno 22. 12. 2024.
118. Jackson Pollock, Male and Female, 1942-43, zdroj: <https://philamuseum.org/collection/object/69527>, vyhledáno 22. 12. 2024.
119. Wifredo Lam, Goddess with Foliage, 1942, zdroj: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492777>, vyhledáno 22. 12. 2024.
120. Wifredo Lam, Le présent éternel, 1944, zdroj: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/829459>, vyhledáno 22. 12. 2024.
121. André Masson, Gradiva, 1939, zdroj: <https://www.wikiart.org/en/andre-masson/gradiva>, vyhledáno 22. 12. 2024.
122. André Masson, There Is No Finished World, 1942, zdroj: <https://www.wikiart.org/en/andre-masson/there-is-no-world-ended>, vyhledáno 22. 12. 2024.
123. André Masson, La Pythie, 1943, zdroj: <https://www.centrepompidou.fr/en/recherche/oeuvres?display=Grid&terms=Pythie%20%28personnage%20mythologique%29>, vyhledáno 22. 12. 2024.
124. Autor neznámý, vyobrazení z knihy Mirror of Magic, Zdroj: Kurt Seligmann, The Mirror (Pozn. 473), s. 92.
125. The Hermetic Androgyne, zdroj: Kurt Seligmann, The Mirror of Magic, Pantheon Books, New York, 1948, s. 143.
126. Z knihy La maison de la peur, s ilustrací Maxe Ernsta, 1938
zdroj: Joanna Moorhead, Surreal Spaces. *The Life and Art of Leonora Carrington*. Thames and Hudson, London 2023, s. 91.
127. Leonora Carrington, Self-Portrait / Inn of the Dawn Horse, 1937-1938, zdroj: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492697>, vyhledáno 22. 12. 2024.
128. Leonora Carrington, Portrait of Max Ernst, 1939, Zdroj: Gražina Subelytė – Daniel Zamani et al., *Surrealism and Magic. Enchanted Modernity*, katalog výstavy, Peggy Guggenheim Collection (Venice) a Museum Barberini (Potsdam), 2023. Prestel Verlag, Munich 2022, s. 220.
129. Saint Martin-d'Ardeche, interiér s dílem Leonory Carrington, fotografie Tim Beddow , zdroj: Joanna Moorhead, *Surreal Spaces. The Life and Art of Leonora Carrington*. Thames and Hudson, London 2023, s. 104.
130. Leonora Carrington, Down Below, 1940, zdroj: <https://www.artobiography.co/p/leonora-carrington-the-surrealist>, vyhledáno 22. 12. 2024.
131. Leonora Carrington (ve spolupráci s Maxem Ernstem, Marcelem Duchampem a Robertem Mattou), Summer, 1942, zdroj: <https://www.artforum.com/columns/susan-l-aberth-on-leonora-carrington-revelacion-252646/>, vyhledáno 22. 12. 2024.
132. Kurt Seligmann, Melusine and the Great Transparents, 1943, zdroj: <https://www.artic.edu/artworks/63783/melusine-and-the-great-transparent>, vyhledáno 22. 12. 2024.
133. Detail z obrazu Března, Les Très Riches Heures du duc de Berry od bratří z Limbourka, kolem roku 1440, zdroj: https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Les_Très_Riches_Heures_du_duc_de_Berry_mars_dragon.jpg, vyhledáno 22. 12. 2024

134. Tarotové karty v Mirror of Magic, zdroj: Kurt Seligmann, *The Mirror of Magic*, Pantheon Books, New York, 1948, s. 410.
135. Victor Brauner, karta Hélène Smith v rámci Jeu de Marseille, 1941, Zdroj: Gražina Subelyté – Daniel Zamani et al., *Surrealism and Magic. Enchanted Modernity*, katalog výstavy, Peggy Guggenheim Collection (Venice) a Museum Barberini (Potsdam), 2023. Prestel Verlag, Munich 2022, s. 22.
136. André Breton, kresba k Nadje z 18. listopadu 1926, zdroj: Gražina Subelyté – Daniel Zamani et al., *Surrealism and Magic. Enchanted Modernity*, katalog výstavy, Peggy Guggenheim Collection (Venice) a Museum Barberini (Potsdam), 2023. Prestel Verlag, Munich 2022, s. 27.
137. André Masson, Torse aux taches de soleil, 1943, zdroj: https://api.centrepompidou-metz.fr/files/9b3272dc/dp_masson_fr_web.pdf, s. 5, vyhledáno 22. 12. 2024.
138. André Masson, Pasiphaë, 1945, zdroj: <https://www.moma.org/collection/works/36754>, vyhledáno 22. 12. 2024.
139. Mark Rothko, Ritual, 1944, zdroj: <https://walkerart.org/collections/artworks/ritual>, vyhledáno 22. 12. 2024.
140. Mark Rothko, Slow Swirl at the Edge of the Sea, 1944, zdroj: <https://www.moma.org/collection/works/79691>, vyhledáno 22. 12. 2024.
141. Barnett Newman, Song of Orpheus, 1944-45, zdroj: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485938>, vyhledáno 22. 12. 2024.
142. Mark Rothko, Rites of Lilith, 1945, zdroj: Dore Ashton (ed.), *Mark Rothko. Works on Paper*. American Federation of Arts and Mark Rothko Foundation, Hudson Hill Press, New York, 1984, s. 232.
143. Vyobrazení andělů Lilith v knize Sefer Raziel ha-Malakh, Amsterdam 1701, zdroj: <https://www.sefaria.org/sheets/362947?lang=bi>, vyhledáno 22. 12. 2024.
144. Barnett Newman, Gea, 1944, zdroj: <https://www.artic.edu/artworks/75996/gea>, vyhledáno 22. 12. 2024.
145. Barnett Newman, Slaying of Osiris, 1944, zdroj: Jeremy Strick, *The Sublime Is Now. The Early Work of Barnett Newman*, PaceWildenstein, New York 1994, s. 9.
146. Vyobrazení Isis v Mirror of Magic, zdroj: Kurt Seligmann, *The Mirror of Magic*, Pantheon Books, New York, 1948, s. 76
147. Kurt Seligmann, Isis, 1944, zdroj: Timothy Baum et al., *Kurt Seligmann. First message from the spirit world of the object*, Weinstein Gallery, San Francisco, 2015, s. 83.
148. Leonora Carrington, The Giantess, 1947, Gražina Subelyté – Daniel Zamani et al., *Surrealism and Magic. Enchanted Modernity*, katalog výstavy, Peggy Guggenheim Collection (Venice) a Museum Barberini (Potsdam), 2023. Prestel Verlag, Munich 2022, 221
149. Fotografie Sálu pověr, Frederick Kiesler, 1947, zdroj: Ellen E. Adams, *After the rain. Surrealism and the post-World War II avant-garde, 1940–1950*. New York University, Institute of Fine Arts. New York 2007. Dostupné z: <https://www.proquest.com/docview/304842198/fulltextPDF/CD0DA4AE6C8B425BPQ/1?accountid=14707&sourcetype=Dissertations & Theses>, vyhledáno 22. 12. 2024, plate 3-2.
150. Frederick Kiesler, návrh Sálu Pověr, 1947, otištěn v katalogu výstavy, zdroj: André Breton – Marcel Duchamp et al., *Le Surréalisme en 1947*, catalogue of the Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Maeght, Paris 1947, s. 132-133.
151. F. Kiesler, Totem for All Religions, 1947, zdroj: Ellen E. Adams, *After the rain. Surrealism and the post-World War II avant-garde, 1940–1950*. New York University, Institute of Fine Arts. New York 2007. Dostupné z:

<https://www.proquest.com/docview/304842198/fulltextPDF/CD0DA4AE6C8B425BPQ/1?accountid=14707&sourcetype=Dissertations & Theses>, vyhledáno 22. 12. 2024, plate 3-3.

152. Vstup do Labyrintu iniciace, zdroj: Ellen E. Adams, *After the rain. Surrealism and the post-World War II avant-garde, 1940–1950*. New York University, Institute of Fine Arts. New York 2007.

Dostupné z:

<https://www.proquest.com/docview/304842198/fulltextPDF/CD0DA4AE6C8B425BPQ/1?accountid=14707&sourcetype=Dissertations & Theses>, vyhledáno 22. 12. 2024, plate 3-5.

153. Jacques Hérold, Velcí Průsvitní, zdroj: Ellen E. Adams, *After the rain. Surrealism and the post-World War II avant-garde, 1940–1950*. New York University, Institute of Fine Arts. New York 2007.

Dostupné z:

<https://www.proquest.com/docview/304842198/fulltextPDF/CD0DA4AE6C8B425BPQ/1?accountid=14707&sourcetype=Dissertations & Theses>, vyhledáno 22. 12. 2024, plate 3-6.

154. Victor Brauner, Louptable (Vlčí stůl), 1939-1947, zdroj: zdroj: Ellen E. Adams, *After the rain. Surrealism and the post-World War II avant-garde, 1940–1950*. New York University, Institute of Fine Arts. New York 2007. Dostupné z:

<https://www.proquest.com/docview/304842198/fulltextPDF/CD0DA4AE6C8B425BPQ/1?accountid=14707&sourcetype=Dissertations & Theses>, vyhledáno 22. 12. 2024, plate 3-7.

155. Obálka časopisu View, Max Ernst issue, April 1942 Zdroj: Charles Henri Ford (ed.) *View, Parade of the Avant-Garde, An Anthology of View Magazine*, Thunder's Mouth Press, New York, 1991, s. 32.

156. Fotografie Magic Evening (Soiré Seligmann), 1948, autor: Bernard Hoffman, zdroj: Timothy Baum et al., *Kurt Seligmann*. First message from the spirit world of the object, Weinstein Gallery, San Francisco, 2015, s. 67.

157. Mark Rothko, Untitled, 1946-1947, zdroj: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-untitled-t04147>, vyhledáno 22. 12. 2024.

158. Clyfford Still, Untitled, 1945, zdroj: <https://whitney.org/collection/works/3002>, vyhledáno 22. 12. 2024.

159. obálka katalogu výstavy Pre-Columbian Stone Sculpture, 1944, zdroj: Barnett Newman Papers, 1943-1971, Archives of American Art, Washington D.C.

160. Mark Rothko, Veneral Memory, 1946, plate 311, zdroj: David Anfam, *Mark Rothko. The Works on Canvas*. Catalogue Raisonné. Yale University Press, New Haven 1998, s. 254.

161. Barnett Newman, Onement I, 1948, zdroj: <https://www.moma.org/collection/works/79601>, vyhledáno 22. 12. 2024.

162. Jackson Pollock, Full Fathom Five, 1947, zdroj: <https://www.moma.org/collection/works/79070>, vyhledáno 22. 12. 2024.

163. Jackson Pollock při práci, fotografie Hanse Namutha, 1950, zdroj: Claude Cernuschi, Jackson Pollock, meaning and significance. Icon Editions, New York, 1992.

164. Josef Šíma, Slovensko, 1947, zdroj: František Šmejkal, Josef Šíma, Odeon, Praha 1988, s. 244.

165. Josef Šíma, Prázdnost a vítr, 1954, zdroj: František Šmejkal, Josef Šíma, Odeon, Praha 1988, s. 263.

166. Josef Šíma, Blesk, 1956, zdroj: František Šmejkal, Josef Šíma, Odeon, Praha 1988, s. 267.

167. Mark Rothko, Magenta, Black, Green on Orange, 1949, zdroj: <https://www.mark-rothko.org/magenta-black-green-on-orange.jsp>, vyhledáno 22. 12. 2024.

168. Barnett Newman, The Voice, 1950, zdroj: <https://www.wikiart.org/en/barnett-newman/the-voice-1950>, vyhledáno 22. 12. 2024.

169. fotografie z výstavy Mark Rothko, Sidney Janis Gallery, New York, 1955, zdroj: David Anfam, *Mark Rothko. The Works on Canvas*. Catalogue Raisonné. Yale University Press, New Haven 1998, s. 73.
170. Mark Rothko, Red on Maroon, 1959, zdroj: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-red-on-maroon-t01165>, vyhledáno 22. 12. 2024.
171. Josef Šíma, Orfeus, 1957, zdroj: František Šmejkal, Josef Šíma, Odeon, Praha 1988, s. 274
172. Josef Šíma, Orfeus (Černý), 1956, zdroj: František Šmejkal, Josef Šíma, Odeon, Praha 1988, s. 276
173. Josef Šíma, Pád Ikarův I, 1958, zdroj: František Šmejkal, Josef Šíma, Odeon, Praha 1988, s. 278
174. Josef Šíma, Karmínový pruh, 1959, zdroj: František Šmejkal, Josef Šíma, Odeon, Praha 1988, s. 293.
175. Josef Šíma, Šílená královna, 1960, zdroj: František Šmejkal, Josef Šíma, Odeon, Praha 1988, s. 306.
176. Josef Šíma, Náraz světla II, 1968, zdroj: František Šmejkal, Josef Šíma, Odeon, Praha 1988, s. 355.
177. Barnett Newman, First Station, 1958, zdroj: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69371.html>, vyhledáno 22. 12. 2024.
178. Josef Šíma, Orfeus, 1962, zdroj: František Šmejkal, Josef Šíma, Odeon, Praha 1988, s. 297.
179. Josef Šíma, detail vitraje, kostel sv. Jakuba v Remeši, 1965-9, zdroj: František Šmejkal, Josef Šíma, Odeon, Praha 1988, s. 363.
180. stavba modelu Houston Chapel, kolem 1964, zdroj: Susan J. Barnes, *The Rothko Chapel, The Act of Faith, Rothko Chapel*; Houston 1989, s. 49.
181. ateliér Marka Rothka, kolem 1964, zdroj: Susan J. Barnes, *The Rothko Chapel, The Act of Faith, Rothko Chapel*; Houston 1989, s. 54.
182. Rothko Chapel, pohled do interiéru, zdroj: <https://www.mark-rothko.org/rothko-chapel.jsp>, vyhledáno 22. 12. 2024.
183. Paulina Ołowska, Mokosh and Friends, 2023, zdroj: <https://www.pacegallery.com/journal/slavic-echoes-unveiling-paulina-olowskas-mythic-realm-by-marta-kudelska/>, vyhledáno 28. 12. 2024.
184. Anna Boghiguian, *The Procession of Dionysos*, 2015–17, zdroj: <https://www.steirischerherbst.at/en/program/artists/6621/anna-boghiguian>, vyhledáno 28. 12. 2024.