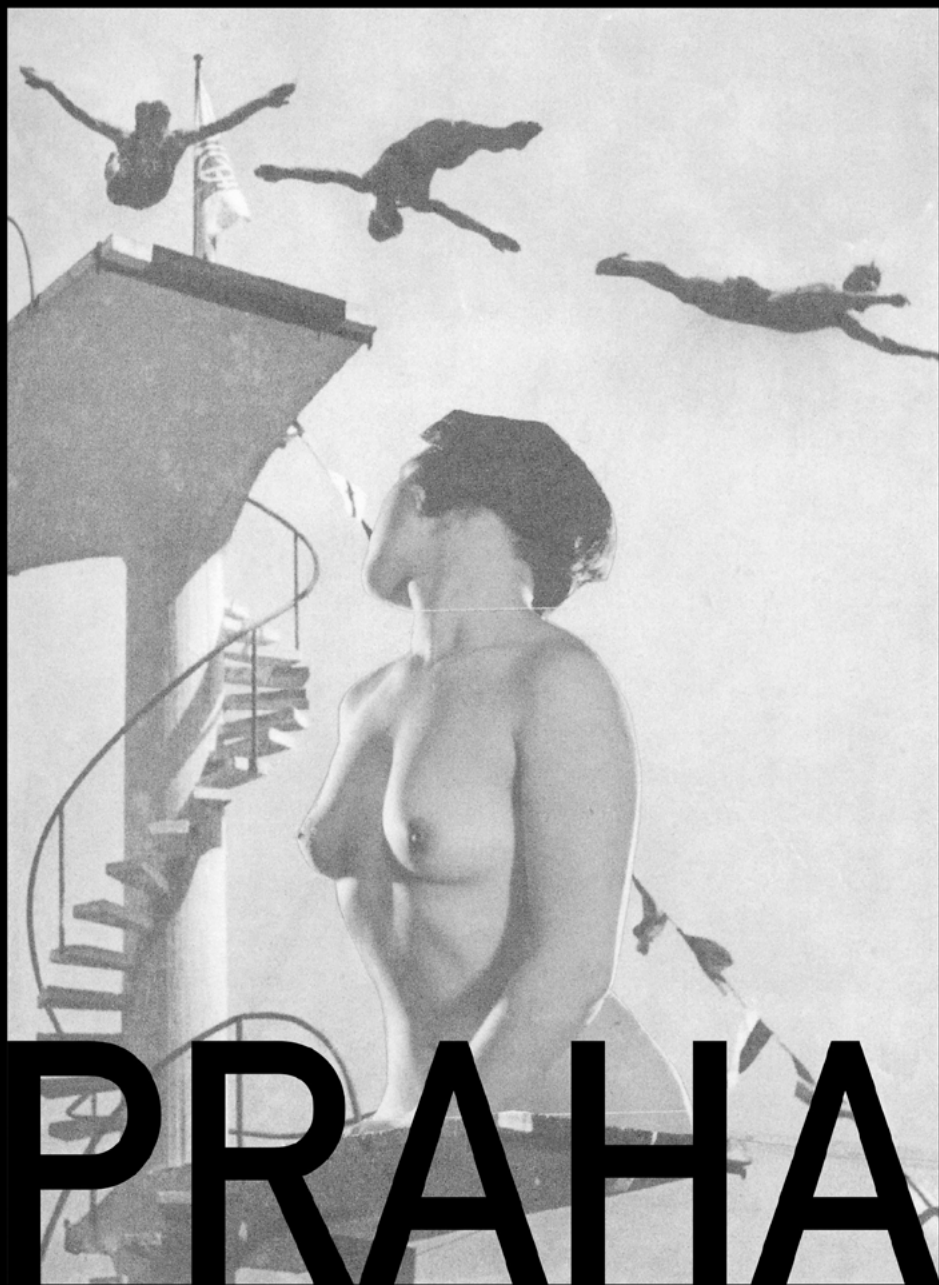




PRAHA

HLAVNÍ MĚSTO DVACÁTÉHO STOLETÍ
SURREALISTICKÁ HISTORIE
DEREK SAYER

Derek Sayer: Prague, Capital of the Twentieth Century

Copyright © 2008 by Princeton University Press

„All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from the Publisher.“

Translation © Jindřich Veselý, 2020

ISBN 978-80-7511-584-3

ISBN 978-80-7511-585-0 (e-pub)

ISBN 978-80-7511-586-7 (pdf)

Jindrovi Tomanovi



Minulost necháváme za sebou
Kráčíme v mocnější, nový svět, v pestrý svět
Čerstvý a silný uchvacujem svět, svět práce a pochodu
Pionýři! Ó pionýři!

Walt Whitman, „Pionýři, ó pionýři!“
Stébla trávy, 1900

Ach láske, kéž zůstanem si věrni
Neboť svět, jenž se zdá
Před námi ležet jako snová země
Tak rozmanitá, krásná, a tak nová,
Nemá pravou radost, ani lásku, ani svit,
Ni jistotu, ni mír, ni pomoc v těžkostech;
A my zde jak na potměšlé pláni
Po níž zápasů a bojů zmatený se poplach valí
A vojska nevědomá se střetnou za noci.

Matthew Arnold, „Pláž v Doveru“, 1867

Poděkování

Tato kniha se rodila dlouho a já jsem se během té doby stal dlužníkem mnoha lidí. Chtěl bych se tímto vyrovnat alespoň s těmi, jimž jsem zavázán nejvíce. Všechny, jež jsem bezděčně vynechal, prosím o odpuštění; paměť mi již selhává. Kanadský Social Sciences and Humanities Research Council mi poskytl prostředky na počáteční výzkum v Praze a na jiných místech v letech 2000 až 2003. Těšil jsem se rovněž štědrým příspěvkům z podpory výzkumu v programu Canada Research Chairs (CRC), v jehož rámci jsem mohl pracovat v letech 2000–2006 na univerzitě v Albertě. Dva semestry výzkumného volna na univerzitě v Lancasteru v letech 2008–2009 s podporou Arts and Humanities Research Council of Great Britain mi poskytly tolik potřebné volno od pedagogických a administrativních povinností a další čas, abych se mohl soustředit na psaní. Bez tohoto externího financování výzkumu – jež je pro „osamělého badatele“ v humanitních vědách pracujícího v oblasti bez bezprostředně měřitelného „impaktu“ stále vzácnější, a to na obou stranách Atlantiku – by tato kniha pravděpodobně vůbec nespátřila světlo světa. Rád bych také vyslovil vděčnost katedře historie univerzity v Lancasteru za její pomoc s úhradou nezanedbatelných výdajů za ilustrace.

Některé pasáže knihy jsou přepracované úryvky článků, které byly zveřejněny v časopisech *Past and Present*, *Common Knowledge*, *Bohemia* a *The Grey Room*, a eseje obsažených v publikacích editorů Timothyho O. Bensona *Central European Avant-Gardes* a Marka Décimoa *Marcel Duchamp and Eroticism*. Podrobnosti jsou uvedeny v bibliografii. Kdykoli je to možné, nechávám své hrdiny mluvit jejich vlastními slovy, a proto ve velké míře cituji z primárních zdrojů; tyto citace po mém soudu spadají do zákonného vymezení bezplatného užití. Zdroje a držitelé autorských práv k ilustracím jsou uvedeny v popiscích. Za pomoc se získáváním povolení a reprodukcí vděčím Aleně Bártové z Uměleckoprůmyslového muzea (UPM, Praha), Magdě Němcové z Národní galerie (NG, Praha), Janě Štursové z Památníku národního písemnictví (PNP, Praha), Karlu Srpovi a Evě Štěpánkové z Galerie hlavního města Prahy (GHMP), Tomáši Pavlíčkovi z Národního technického muzea (NTM,

Praha), Markétě Janotové z Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky (ÚDU AVČR, Praha), Aleně Beránkové ze Severočeské galerie v Lito-měřicích, Pavle Obrovské z Moravské galerie v Brně, Zuzaně Štěpanovičové z Oblastní galerie v Liberci, Veronice Keyesové z Museum of Fine Arts v Houstonu (MFAH), Tracey Schusterové z Getty Research Institute v Los Angeles, Kerry Negahbanové z Lee Miller Archive v Anglii, Philipu Huntovi z National Gallery of Scotland, Ivaně Simonové z DILIA v Praze a Elizabeth Walleyové z Design and Artist Copyright Society (DACS, Londýn).

V Princetonu jsem se těšil podpoře Mary Murrelllové, editorky mých *The Coasts of Bohemia*, která si tuto knihu původně objednala, Hanne Winarskyové, která projekt zdědila, když Mary z nakladatelství odešla, a která konečnou verzi rukopisu provedla recenzním řízením, Brigitty van Rheinbergové, která mě ujistila o trvajícím záměru Princetonu vydat tuto „krásnou knihu“ poté, co v létě 2011 odešla Hanne, a Alison MacKeenové, mé současné editorky. Cením si spolupráce s Kelly Malloyovou, Larissou Kleinovou a Sarou Lernerovou, které dohlédly na praktickou stránku vytváření knihy. Dimitri Karet-nikov, nakladatelský odborník na ilustrace, byl trpělivý i nápomocný s konzul-tacemi o kvalitě obrázků a Jennifer Harrisová provedla velmi citlivé a pečlivé korektury. Rád bych této příležitosti využil také k poděkování účastníkům na setkáních Czech Cultural Studies Workshop v Ann Arbor v Michiganu a na mých přednáškách a prezentacích na McGill University, University of Toron-to, Université d'Orléans, Universität Regensburg, University of Texas v Aus-tinu, UCLA a Lancaster University. Ovlivnily mě nejen přímé komentáře k mým přednáškám, ale rovněž následné diskuze v barech a restauracích. Ze-jména Jonathan Bolton, Peter Zusi a Kimberly Elman Zarecorová mi poskytli mnoho podnětů k zamyšlení, z nichž se bezpochyby mnohé dostalo i na tyto stránky. Značnou inspiraci jsem získal i z návštěvy nádherné sbírky českého avantgardního a surrealistického umění Mary a Roye Cullenových v texaském Houstonu. Nemohu dostatečně vyjádřit svoji vděčnost Mary za její laskavé pozvání ani za to, jak velkoryse mi věnovala svůj čas.

Z těch, které mohu s radostí počítat mezi své osobní přátele, zmíním Lucii Zídkovou (rozenou Bartošovou), která mi laskavě poskytla přepisy roz-hovorů, jež jako novinářka vedla v *Lidových novinách*. Jiří Lukas mne jedno-ho dne překvapil dárkem v podobě obtížně dostupných výstavních katalogů Devětsilu a Skupiny Ra. Jindřich Toman mi svým typicky velkorysým způso-bem poskytl přístup ke vzácným knihám a časopisům z vlastní sbírky a našel si čas, aby mi opatřil dokonalé skeny obálek a ilustrací. V různých stádiích jeho vývoje vždy přečetl celý rukopis a při té příležitosti mi poskytl cenné

radý a opravil nemálo pravopisných a ďalších chyb. Tuto knihu mu venuji jako výraz vděčnosti za nás všechny, kteří se věnujeme studiu české kultury; je pro nás už dlouhé roky oporou a inspirací. Mezi další obětavé čtenáře celého rukopisu nebo jeho částí patří Michael Beckerman, Craig Campbell, Karen Engleová, Dariusz Gafijczuk, Colin Richmond, Tereza Valnyová a Alex Wilkinson. Nikdy pravděpodobně nedocení, jak významná pro mne byla jejich podpora v obdobích pochybností o tom, zda je rozumné v psaní pokračovat. Naopak Yoke-Sum Wongová si je přesně vědoma, jak mnoho k této knize přispěla – včetně prázdnin strávených v Paříži, kde jsme po celé dny procházeli hřbitovy v Batignolles a Père Lachaise a hledali surrealistické hroby a kde se mnoho večerů věnovala čtení strojopisu, který byl tehdy ještě delší než nyní. Tato kniha je mým, správným, anebo špatným, řešením problému, o němž jsme celé roky žertem hovořili jako o otázce formy. Sum si teď už zase může zabrat svou jídelnu.

Derek Sayer

Garstang, Anglie, 15. května 2012

Úvod

Neurčité představy je třeba konfrontovat s jasnými obrazy.

Jean-Luc Godard, *Čítanka*¹

Esej Waltera Benjamina „Paříž, hlavní město devatenáctého století“ existuje ve dvou verzích, první z nich byla napsána v květnu 1935 a druhá v březnu 1939. Ani jeden z textů nebyl dlouho po jeho smrti publikován – Benjamin spáchal sebevraždu, v noci 25. září 1940 se v malém katalánském pohraničním městě Port Bou předávkoval morfiem. Tento německo-židovský kritik byl na útěku z Francie, kde žil jako uprchlík od nástupu Adolfa Hitlera k moci roku 1933; když však přijel do Španělska, dozvěděl se, že jej následujícího dne vrátí zpět a že ho tedy skoro jistě čeká deportace do nacistického koncentračního tábora. Obě verze tohoto expoé (jak to Benjamin nazýval) byly napsány se záměrem požádat o podporu z amerických zdrojů – od německých emigrantů, kteří roku 1934 obnovili Frankfurtský institut pro sociální výzkum (Frankfurt Institute of Social Research) na Kolumbijské univerzitě, a od newyorského bankéře Frana Atschula – pro monumentální projekt, který jej zaměstnával od roku 1927. Cílem tohoto projektu nebylo nic menšího než rekonstruovat „prehistorii modernity“ odkrytím „snových světů“ ztělesněných v materiálním tkani-vu a kulturních artefaktech Paříže devatenáctého století. „Paříž, hlavní město devatenáctého století“ byl Benjaminův pracovní název celého projektu, nejen onoho expoé. Rukopis rozsáhlejší práce, který Benjamin svěřil svému příteli Georgesu Batailleovi před svým útekem z Paříže 13. června 1940 – den předtím, než do města vstoupil wehrmacht –, přežil válku ukrytý ve sklepech Bibliothèque nationale de France. Rozsáhlé, neuspořádané a nakonec nedokončené torzo mělo být poprvé publikováno až roku 1982 pod názvem *Passagen-Werk*. Nakonec se roku 1999 objevilo i v angličtině pod názvem *The Arcades Project* (Pasáže), právě včas, aby poskytlo osvětlující komentář k přelomu století.

To že se vydání o tolik pozdilo, se možná nakonec ukázalo jako skryté požehnání, protože jak se zdá, je mnoho z *Pasáží* bližší duchu naší doby než

doby Waltera Benjamina. „Postmoderní“ vnímání se podle Jean-François Lyotarda vyznačuje především „nedůvěrou vůči metanaracím“ modernity – totiž vůči různým „grand narratives“ – velkým vyprávěním, která dávají pokrokový a jedinečný smysl v dějinách lidstva.² Stejně jako mnozí evropští intelektuálové jeho doby se i Benjamin pokládal za marxistu a jeho zájem o Paříž devatenáctého století nebyl jen antikvární, ale (jak by to on chápal) také emancipační. Zároveň (což bylo méně obvyklé) důrazně odmítal jakoukoli identifikaci dějin s vítězným pochodem pokroku a jeho nechuť k totalizujícím vyprávěním, ať už marxistickým anebo jiným, je evidentní už ze samotné formy *Pasáže*. Očividná neuzavřenost díla není jen výsledkem toho, že je nedokončené; jeho montážový styl měl svou předzvěst v ranějších textech jako „Jednosměrná ulice“ (1928), jejichž koherence se vynořuje – nakolik se vůbec vynořuje – jen z akumulace a juxtapozice rozmanitých fragmentů.³ *Pasáže* tvoří stovky doslovných citací nashromážděných z krajně nesourodých zdrojů, propletených s Benjaminovými vlastními poetickými, častokrát aforistickými reflexemi. Jeho cílem, jak říká na jednom místě, bylo „rozvinout na nejvyšší stupeň umění citovat bez uvozovek“.⁴

Benjamin uspořádal „Poznámky a materiály“ do šestatřiceti konvolutů (z německého *Konvolut*, což doslova znamená „svazek“ nebo „balík“), přičemž každý se skládá z očíslovaných pasáží propojených křížovými odkazy. Mezi jejich hlavní předměty patří nové technologie (železné konstrukce, umělé osvětlení, koleje, fotografie), městské prostředí (pasáže, bulváry, interiéry), kulturní artefakty (móda, reklama, výstavy, muzea), sociální typy (sběratel, *flâneur*), a typy zkušenosti (nuda, zahálka), jimž dal vzniknout kapitalismus devatenáctého století. Benjaminův samozvaný materialismus mu nezabránil, aby se podrobně zabýval i sny a tužbami, které podporovala modernita: Konvolut K nese názvy „Město snů a Dům snů, Sny o budoucnosti, Antropologický nihilismus, Jung“, Konvolut L „Dům snů, Muzeum, Lázně“. Další složky jsou věnovány prostituci a hazardním hrám, malířství a secesi, zrcadlům, spiknutím, Pařížské komuně, burze, Polytechnice, automatům a panenkám. Samostatné konvoluty Benjamin vyhradil pro Saint-Simona, Fouriera, Marxe, Huga a Daumiera, ale zdaleka nejrozsáhlejší „sloha“ v knize je věnována Charlesu Baudelairovi, který jako první popularizoval termín modernita ve svém eseji „Malíř moderního života“ z roku 1863. „Za modernitu,“ napsal francouzský básník, „považuji přechodnost, pomíjivost, nahodilost, jejichž je polovina a druhou jeho půlí je věčnost a neměnnost.“⁵ Sociální teoretici, kteří zapomněli, že podle Baudelaira „modernost existovala pro každého starého malíře“, si měli zanedlouho tuto bezmeznou

proměnlivost přivlastnit jako rys, který údajně odlišuje „moderní svět“ od všeho, co mu předcházelo.

„Skutečnost je možné číst jako text,“⁶ tvrdí Benjamin. Má tím na mysli čtení, které je jak jednoznačné, tak symptomatické a jehož protokoly jsou blíž psychoanalýze než pozitivistické historiografii. „Devatenácté století [je] časoprostor [*Zeitraum*] a časo-sen [*Zeit-traum*],“ píše, „v němž ... se kolektivní vědomí noří do stále hlubšího spánku.“ Doporučuje historikům, aby sledovali „snící kolektiv“, aby „objasnili devatenácté století – v módě a reklamě, ve stavbách a politice – jako výsledek jeho snových vizi“.⁷ Odhodlán vynést tyto noční vize na denní světlo, začal s *Pasážemi* jako s „experimentem v technice probouzení“, jehož cílem je transformovat „dosud nevědomé poznání toho, co bylo“ do „něčeho, co se nám právě teď stalo poprvé, poprvé nás zarazilo“. Přál si osvětlit „temnotu prožívaného okamžiku ... bleskem probuzeného vědomí“. Věřil, že materiální rezidua, která po sobě nechala devatenácté století, „uchovávají tuto nevědomou, amorfni snovou konfiguraci“, která jako by „stála v kruhu věčně téhož, dokud se jí nechopí kolektiv svou politikou a neobjeví se dějiny“.⁸ „Vzpomínka a probuzení jsou velmi intimně spjaté,“⁹ tvrdí. „Ne že by snad to, co je minulé, vrhalo světlo na přítomné, nebo že by přítomnost vrhala světlo na minulost; spíše ... to, co bylo, se setkává v záblesku s tím, co je nyní, aby vytvořily konstelaci ... vztah toho, co-bylo, k nyní je dialektický: není to pokrok, ale *obraz*, který se náhle vynořil.“¹⁰

Z Benjaminova hlediska se minulost vůbec stává dějinami tím, že je učinná nově přítomnou na způsob obrazu. „Dialektický obraz je obraz, který se vynořuje náhle,“ tvrdí, „v záblesku. Co bylo, musí být rychle zachyceno – jako záblesk obrazu *v momentě jeho rozpoznatelnosti*.“¹¹ Možná těmto gnostickým formulacím lépe porozumíme, když si vzpomeneme na ústřední scénu *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta, v němž náhodné setkání s něčím zcela všedním – cukrovím namočeným do čaje – vyvolá nečekanou záplavu vzpomínek na dětství. „A jakmile jsem rozpoznal chuť sousta madlenky, namočené do lipového odvaru, který mi dávala teta,“ říká Proustův vypravěč, „všechny květiny v naší zahradě a v parku pana Swanna i lekníny ve Vivonně a vesničánek, jejich malá obydlí a kostel a celé Combray s okolím, to vše nabylo pevných tvarů a vynořilo se, město a zahrady, z mého šálku čaje.“¹² „Tak jako Proust začíná příběh svého života probuzením,“ říká Benjamin, „musí každá prezentace dějin začít probuzením; ve skutečnosti by neměla pojednávat o ničem jiném. Tato se podle toho zabývá probuzením z devatenáctého století.“¹³ Rozšiřuje analogii s dětstvím, aby zajistil zářežející metaforu pro to, o čem jsou celé *Pasáže*: „Co dítě (a na způsob vybledlé vzpomínky i dospělý) objevuje v záhybech

staré látky, k níž se lepí, když se probírá máminou sukní – právě to by tyto stránky měly obsahovat.“¹⁴

Pasáže jsou sice neobyčejně bohaté na detaily – z konvolutu/svazku věnovaného „Způsobům osvětlení“ se například dozvídáme, že „když byl 12. února 1790 markýz de Farvas popraven za spiknutí proti revoluci, byly Place de Grève a popraviště osvětleny čínskými lampiony“¹⁵ –, ale Benjamin takové střípky ani nemobilizuje na pomoc chronologickému vyprávění, ani je neřadí, aby tak příklady podpořil teoretickou tezi. Zdá se, že místo toho fragmenty, z nichž je kniha utkána, komunikují přímo jeden s druhým uvnitř a napříč konvoluty. Hovoří obtížným jazykem asociací a aluzí, který se čtenář může naučit, jen když se do něj naprosto ponoří. Benjamin nenabízí žádnou orientační mapu, která by mohla pomoci v navigování touhle houštinou. Čtenář se může bludištěm ubírat mnoha stezkami, které se kříží a žádná není zřetelně označená. Brzy začne mít podezření, že nejde ani tak o cíl jako o to, s čím se setkáme cestou. Pokud existuje nějaká Ariadnina nit, která tímto labyrintem vede a kterou lze rozpoznat, je to učení Karla Marxe o zbožném fetišismu, ovšem text se ustavičně vyvléká z omezení jakýmkoli rámcem, který bychom si na něj mohli přát uvalit, a to včetně toho marxistického. Nejde jenom o to, že čert vězí v detailu – čert *je* detailem.

Z pasáže z konvolutu C, jež nese kryptický název „Starověká Paříž, katakomby, demolice, úpadek Paříže“, můžeme okusit Benjaminův styl:

Ve starém Řecku byla známa místa, odkud vedla cesta dolů do podsvětí ... Avšak jiný systém galerií vede křížem krážem podsvětím Paříže: Métro, kde za soumraku zářící červená světla ukazují cestu do podsvětí jmen. Combat, Elysée, Georges V, Etienne Marcel, Solférino, Invalides, Vaugirard – ty všechny odvrhly pouta ulic nebo náměstí a zde jsou v blýskající a hvízdající temnotě proměněna do nestvůrných božstev stok, víl katakomb. V nitru tohoto labyrintu nesídlí jeden, nýbrž tisíce zuřících býků, do jejichž čelistí se nemusí jednou v roce vrhnout jedna thébská panna, nýbrž každým ránem tisíce pobledlých švadlenek a ospalých úředníků... Zde je podsvětí, nic víc než kolize, křížovatka jmen – která nad zemí vytvářejí lingvistikou síť města. Zde každé jméno přebývá samo; jeho územím je peklo. Amer, Picon, Dubonet jsou strážci prahu.¹⁶

Pařížské metro připomíná mytický mínojský labyrint, třebaže si zachovává svou nezaměnitelně moderní identitu; každodenní výjevy a zvuky metropole se stávají palimpsestem snových obrazů, a úkolem historika je ho rozluštit. Nutně nám na myslí vytane Freud, trpělivě naslouchající fantazírování svých pacientů na onom slavném vídeňském kanapi, vždy ve střehu, aby zachytil ta přechnutí, která odhalují potlačená dětská traumata – až na to, že nevědomí, z nějž chce čerpat Benjamin, je kolektivní, a dětství samotné modernity.

V kontextu knihy je názornějším ukazatelem surrealistický básník Louis Aragon, jehož výpravy za mizející slávou *Passage de l'Opéra* v jeho *Le Paysan de Paris* (Pařížský venkovan, 1926) vyprovokovaly Benjaminovo zaujetí pasážemi. Benjamin sice měl se surrealisty své spory („Zatímco Aragon zůstává v říši snu, zde se jedná o to, najít konstelaci probuzení“, poznamenal opovržlivě),¹⁷ ochotně přiznává, jak velkou měrou je zavázán hnutí Andrého Bretona, založenému roku 1924. „Jako první mluvil o ruinách buržoasie Balzac,“ píše v první (1935) verzi knihy *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, „ale teprve surrealismus se na ně poprvé podíval otevřenýma očima.“¹⁸ *Pasáže* mají hodně společného se surrealistickým *dérive*, bloumáním bulváry i postranními uličkami města, procházkou nezbytně bezcílnou, protože je vedena nadějí na náhodné setkání se zázraky skrytými v nitru každodennosti. „Konstruovat město topograficky – desetinásobně a tisícinásobně – z pasáží a vchodů, hřbitovů a nevěstinců, nádraží,“ přemítá Benjamin v poznámce, která působí jako jedna z mnoha metodologických poznámek, „a dál k tajnějším, hlouběji zabudovaným postavám města: vraždám a povstáním, krvavým uzlům v síti ulic, útulkům lásky a vzplanutí.“¹⁹ Takový průzkum může začít kdekoli a nemá konce – nikoli z intelektuální nedbalosti, ale z principu.

Benjaminův pokus zachytit látku, jíž se zabývá, prostřednictvím zdánlivě nahodilého hromadění fragmentů byl systematický, byla to metodologie. Usiloval o takový styl historického bádání, který by umožnil čínským lampiónům ozařujícím popraviště markýze de Favras a reklamám na aperitivy lákajícím cestující do metra, aby ve vši své konkrétní jedinečnosti nesly spíše vlastní sdělení, než aby byly redukovány na pouhé příklady (domněle) obecnějších procesů, jako je „komodifikace“ nebo „spotřeba“. „Jakým způsobem je možné propojit názornost [*Anschaulichkeit*] s uskutečněním marxistické metody?“ ptá se. Jeho odpověď, která jde proti srsti většině akademické historiografie stejně jako marxismu tehdy i nyní, je povýšit na epistemologický princip jeden z nejrevolučnějších vynálezů umění dvacátého století, fotomontáž, jejímiž průkopníky byli berlínští dadaisté a ruští konstruktivisté v letech následujících po první světové válce. „První stadium v tomto konání,“ píše, „bude přenést

princip montáže na historii. To znamená smontovat ty největší konstrukce z těch nejmenších a nejpřesněji vystřižených součástí. Skutečně, v analýze malého a jednotlivého momentu objevit krystal celé události.²⁰

Slovy anglických překladatelů, cílem *Pasáží* nebylo ani tak vytvořit analýzu nebo vysvětlení epochy, jako spíše zpracovat „obraz této epochy... historický, zrcadlový svět“, v němž by doba mohla poznat samu sebe a probudit se ze svých snů.²¹ „Nemusím říct vůbec nic“, poznamenává Benjamin, jakoby v ozvuku na *Logicko-filosofický traktát* Ludwiga Wittgensteina.²² „Jen ukázat. Nebudu krást žádné cennosti, nebudu si přivlastňovat žádné duchaplné formule. Jenom hadry, vše odmítané – nebudu dělat jejich soupis, ale dovolím, tím jediným možným způsobem, aby *nalezly své poslání* tím, že je použiji.“²³ Svou „koperníkovskou revoluci“ v historické metodě pokládal za „srovnatelnou s procesem rozbití atomu“.²⁴ Stejně charakteristické srovnání lze udělat s analytickým kubismem Picassa nebo Braquea, jenž explozí simultánních perspektiv otrásl iluzionistickými konvencemi postrenesančního malířství a šel tak daleko, že vytvářel koláže z útržků a kousků šatů, novin a dalších *objets trouvés* (nalezených předmětů) přímo na plátně a rozostřoval tak hranice mezi skutečností a její reprezentací. V psané historii i ve vizuálním umění taková změna perspektivy nevytváří bezprostředně srozumitelný povrch. Část práce zůstává na čtenáři. Avšak fragmentace zorného pole nám nakonec může poskytnout mnohem hlubší pochopení toho, co Milan Kundera, následuje surrealisty, nazval „hutností nečekaných setkání“.²⁵ Nechtěl jsem zde napodobit architekturu *Pasáží* – vyprávím příběh, třebaže je to příběh utkaný ze spousty *petites narratives* – drobných vyprávění – což jsem však měl také v úmyslu. Nezajímají mě velká vyprávění, která si vše podrobují, jako spíše podrobnosti, které vybočují.

„Každá epocha,“ napsal Benjamin v závěru k první (1935) verzi knihy *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, „nejen sní o epoše následující, ale také ve snění urychluje své probuzení. Nese v sobě svůj konec a rozvíjí jej – jak si povšiml už Hegel – Istí.“²⁶ Éra, v níž Benjamin žil a zemřel, je nám nyní stejně vzdálená a stejně blízká, jako byla Paříž Ludvíka Filipa, Druhého císařství a Třetí republiky jemu: „nedávná minulost“, čas, který nejistě balancuje na hranicích mezi pamětí a historií. Její památky znečišťují krajinu, v níž přebýváme, ale přitom už úplně nepatří ani do *našeho* světa. Tato kniha se snaží udělat pro naši nedávnou minulost – a pro Benjaminovu přítomnost, na což bychom neměli zapomínat – to, co udělaly *Pasáže* pro nedávnou minulost jeho: probírat se hadry a odpadky včerejší modernity v naději na odhalení snových světů dál pro-

následujících náš dnešek, který pošetile pokládáme za bdělý. Epocha, z jejichž snů bych se rád probudil, je dvacáté století, konkrétně to, co Eric Hobsbawm označil za „krátké dvacáté století“ mezi vypuknutím první světové války 1. srpna 1914 a zhroutilím Sovětského svazu 31. prosince 1991²⁷ – období, které bylo mimochodem, avšak pravděpodobně nikoli náhodou tím nejkrvavějším v zaznamenané historii lidstva. Charakter, jakož i rozměry tohoto masakru patří k důvodům, proč mám ve schopnost lidstva žít jen podle „nabroušené sekery rozumu“²⁸ menší důvěru, než měl Benjamin. Nechápu postmoderní probouzení jako hegelovský „koniec dějin“, v němž skutečné a racionální definitivně budou spadat v jedno.²⁹ Postmoderní éra si nepochybně vysní své vlastní fantasmagorie, a jednou z nich by docela dobře mohlo být i její přesvědčení o tom, že je postmoderní.

Hobsbawmův věk extrémů byl politicky ovládnut konfliktem mezi liberálně-demokratickou, fašistickou a komunistickou vizí modernity, jenž probíhal na pozadí rozpadu velkých evropských říší, které ještě roku 1900 ovládaly většinu světa; tento proces začal zhroutilím romanovského Ruska, hohenzollernovského Německa a habsburského Rakouska-Uherska na válečných polích první světové války a pokračoval dekolonizací Afriky a Asie po druhé světové válce. V architektuře a umění byl *modernismus* heslem dne, i když se o tom, co znamená být moderní, mnoho diskutovalo a zřídka to byla otázka, kterou by bylo možné oddělit od ideologických bojů té doby. Nejvíce se zde soustředím na první polovinu století, kdy byly spory nejsilnější a představy svěží a nové, třebaže je zde mnoho odboček do následujících let studené války i příležitostných ohlédnutí zpět do doby *fin de siècle*. Podobně jako Benjamin jsem si i já zvolil jako místo těchto vykopávek město. Praha je jako hlavní město století jistě méně třpytivá než *la ville-lumière*, jenže také to bylo mnohem temnější století. Na první pohled může taková nominace mnohé zarazit jako absurdní – možná jako projev černého humoru, který mají v oblibě jak surrealisté, tak Češi, ale stěží jako vhodná pocta Benjaminovu *magnum opus*. Avšak považte: ve kterém jiném městě, snad kromě Berlína, můžeme být během doby kratší než sto let svědky tolika různých způsobů, jak být moderní? Jistě ne v Londýně nebo Paříži, a ještě méně v Los Angeles nebo New Yorku.

Praha vešla do dvacátého století jako hlavní město vzpurné provincie Rakouska-Uherska, jemuž dodalo energii nedávné české „národní obrození“; to proměnilo německy mluvící obyvatelé Čech – kteří tehdy tvořili zhruba třetinu jejich obyvatelstva – v „etnickou“ menšinu. Během následujícího století město na Vltavě postupně sloužilo jako hlavní město nejvýchodněji položené demokracie na kontinentu (1918–1938), nacisty okupovaného protektorátu

(1939–1945), nejzápadnější výspy sovětského gulagu (1946–1989) a znovuzrozené postkomunistické republiky (od roku 1990). Hranice těchto států se měnily stejně často jako jeho režimy. Historické české země Čech, Moravy a českého Slezska společně se Slovenskem a Podkarpatskou Rusí v říjnu 1918 vytvořily nezávislou Československou republiku. O dvacet let později země ztratila třetinu území a obyvatelstva ve prospěch Německa (a Maďarska) v důsledku Mnichovské dohody ze září 1938, v níž Neville Chamberlain a Edouard Daladier porušili záruky, jež daly Československu Británie a Francie ve Versailleské smlouvě, a to ve jménu „míru pro naši dobu“. O šest měsíců později vzniklo nezávislé Slovensko pod ochranou Německa a České země zmizely ve Třetí říši. Praha byla během druhé světové války okupována déle než kterékoli jiné evropské hlavní město. Po válce bylo obnoveno předchozí území Československa kromě Podkarpatské Rusi, kterou celou zabral Sovětský svaz (a dnes je součástí nezávislé Ukrajiny). V následujících čtyřech desetiletích se Praha nacházela ve „Východní Evropě“, třebaže město leží na západ od Vídně (což je jeden z důvodů, proč většinu umělců, o nichž pojednává tato kniha, zpravidla neznají anglofonní čtenáři). S pádem komunismu za Sametové revoluce v listopadu 1989 se Praha vrátila „zpět do Evropy“, avšak během dvou let se znovu dostalo na povrch napětí mezi Čechy a Slováky³⁰ a země se rozdělila do dvou oddělených republik, České a Slovenské, a to úderem půlnoci 31. prosince 1992.

Sametový rozvod, jak se začalo žertem říkat rozdělení, alespoň proběhl v míru; což se nedá říct o dřívějších změnách hranic a obyvatelstva. Češi tvořili v meziválečném Československu většinu obyvatelstva, tato země však byla křehkou stavbou, v níž bylo českých Němců – kteří byli násilím donuceni být součástí nového státu – více než Slováků, a byly zde rovněž početné menšiny Maďarů, Židů a dalších národností. Výsledné konflikty mezi „národnostmi“ poskytly ospravedlnění, třebaže nikoli nutně důvod, pro události, které vedly ke zničení Československa v letech 1938–1939. Pražská židovská komunita, jedna z nejstarších a největších v Evropě, byla za nacistické okupace z velké části vyhlazena; většina těch, kdo přežili holokaust, po válce emigrovala. Češi oproti tomu vyhnali tři miliony německých obyvatel v letech 1945–1946. Akci nazývali „čistění vlasti“ půl století předtím, než „etnické čistky“ vstoupily do politického slovníku anglického jazyka prostřednictvím bývalé Jugoslávie.³¹ Při tom docházelo k projevům velké brutality a zemřely tisíce lidí. Když si k tomu přidáte vlny politické emigrace zapříčiněné mnichovskou krizí roku 1938, komunistickým převratem „Vítězného února“ 1948 a sovětskou invazí 21. srpna 1968, bude lépe

patrné, že hovoříme o části světa, kde byla modernita přesně, jak poznamenal Baudelaire: *přechodnost, prchavost, nahodilost*.

Už teď by mělo být zřejmé, že toho Praha nabízí jen málo pro velká vyprávění, a nejméně ze všeho pro velká vyprávění o pokroku. Historie tohoto města ve dvacátém století často připomíná postřeh Maxe Webera: „A že něco může být krásné, nejen – nýbrž právě v tom, v čem to není dobré, to víme již od doby Nietzscheho a předtím to najdete ztvárněno v *Květech zla*, jak svůj svazek básní nazval Baudelaire.“³² Není to „moderní společnost“, o níž nás naučily hovořit generace západních společenských teoretiků,³³ ale kaškovský svět, kde se výstava může zvrhnout ve vykonstruované soudní představení, interiér proměnit ve vězeňskou celu, z pasáže se může stát střelnice a zevlující *flâneur* projevit v okamžiku tajným policistou. Praha poskytuje hodně odlišné východisko pro zkušenost moderny než Londýn, Paříž, Los Angeles nebo New York; perspektivu, která – jako kubismus Braquea nebo Picassa či fotomontáže dadaistů – je výzvou pro naše obvyklé způsoby vidění. Tato kniha chce hájit tvrzení, že si tento z našeho hlediska surreálný svět v každém ohledu název „modernita“ zaslouhuje stejně jako kterýkoli z obvyklejších výjevů, s nimiž se můžeme setkat na Páté avenue, Rodeo Drive nebo na Champs-Élysées. Je na čase uznat, že autentickým vyjádřením *l'esprit moderne* je stejně jako abstraktní umění i plynová komora,³⁴ a připustit, že etnografie rituálů spiklenecké spoluviny, které držely komunismus pohromadě, je u Václava Havla stejně hlubokou analýzou moderní moci jako cokoli od Foucaulta.³⁵

Na následujících stránkách najdeme spoustu důkazů, že umístění Prahy na „křižovatce Evropy“ (cituji českého spisovatele Karla Čapka a jeho úvodní projev na sjezdu PEN klubu v červnu 1938) dávalo jejím umělcům a intelektuálům víc než dost materiálu pro modernistické snění.³⁶ Ve střední Evropě byla v první části dvacátého století jednou z hlavních priorit národních ekonomických a politických programů modernizace, a to způsoby, které se často ukázaly jako neobyčejně příznivé pro umění. Postřeh Kennetha Framptona ohledně neobyčejné vitality československé architektury v době mezi válkami má obecnější platnost; byla to „modernita hodná toho jména“,³⁷ ať už šlo o film, divadlo, literaturu, hudbu nebo výtvarné umění. Až donedávna byla tato „jiná modernost“ – abychom parafrázovali Milana Kunderu³⁸ – z velké části zapomenuta vzhledem k tomu, že psaní dějin na obou stranách železné opony utvářela geografie studené války. Už jen snaha přispět k novému vyprávění tohoto příběhu by mohla být postačujícím důvodem pro napsání této knihy, bez ohledu na to, jestli budou pro čtenáře přesvědčivá další tvrzení, která v ní najdou. Z Prahy však v mých očích dělá vhodné hlavní město dvacátého

století také skutečnost, že je to místo, kde se modernistické sny znovu a znovu rozpadají; místo, kde dříve či později vždy spadnou masky, aby se tak velká vyprávění o pokroku ukázala jako pohádky pro děti, jimiž jsou.

Není náhoda, že Praha dvacátého století dala světové literatuře pochmurné komedie, jako jsou *Proces* nebo *Zámek* Franze Kafky, *Dobrý voják Švejk* Jaroslava Haška, *Příliš hluchá samota* Bohumila Hrabala, *Vyrozumění* Václava Havla nebo *Směšné lásky* Milana Kundery – ani že se české hlavní město mělo stát druhým světovým centrem surrealismu po Paříži, ačkoli hned na začátku je třeba říct, že pražský surrealismus byl celkově méně mystický a méně romantický než jeho francouzský protějšek. Moderní historie města je názornou lekcí černého humoru. Kde jinde získat lepší smysl pro ironii a absurditu, trvalou podezíravost ke smyslu velkých teorií a vůči totalitním ideologiím a zároveň rabelaisovský požitek z toho, jak všechny společenské a intelektuální nároky na racionalitu nevybíravě podvrací erotika? A právě tohle je krajina, kterou zkoumá tato kniha, a není to území vždycky hezké. Praha zde zobrazená je město pro dospělé, kteří (Bretonovými slovy) budou raději kráčet temnotou, než aby předstírali, že jdou za denního světla.³⁹ Dívat se na dvacáté století z Karlova mostu je trochu jako podívat se na devatenácté století z Doverské pláže Matthewa Arnolda – úchvatně krásný výhled, to jistě, ale také výhled, který nás nenechá na pochybách o tom, na jak vratké půdě stojíme.

Pokud bylo cílem Waltera Benjamina odhalit prehistorii modernity, mohli bychom tuto knihu pokládat za příspěvek k prehistorii postmodernity. Ve své první (1935) verzi knihy *Paříž, hlavní město devatenáctého století* Benjamin vyhlížel probuzení, v němž „začneme rozpoznávat památky buržoasie jako ruiny, dřív než se rozpadnou“.⁴⁰ Mně jde o něco úplně jiného.⁴¹ Nyní by mělo být každému (snad kromě několika velkých dětí za katedrou) jasné,⁴² že Marxovo zboží zdaleka nebyl jediný fetiš, který okouzloval představivost dvacátého století. Památky, které bych chtěl rozpoznat jako ruiny, jsou památky *modernity sebe samé*; anebo přinejmenším, abych byl trochu skromnější, toho, co bylo konstruováno jako modernita v grand narratives – velkých vyprávěních, jež byla tak ústřední pro sebeuvědomění doby. Je zajímavé, že ke konci života se Benjamin přiblížil k závěru, že modernita nebyla ani zdaleka definujícím rysem éry buržoasie, že byla spíše (řeceno s Karlem Marxem) iluzí epochy. Druhá (1939) verze textu *Paříž, hlavní město devatenáctého století* nahrazuje závěrečný odstavec o hegelovském probuzení krátkým zamyšlením o „vizi pekla“, kterou předkládá Auguste Blanqui v knize *L'Éternité par les astres* (Věčnost podle hvězd), což je dílo, které – jak nám Benjamin neopomene zdůraznit – Blanqui napsal roku 1871 za svého uvěznění v pevnosti Taureau

během Pařížské komuny. Komuna, jak si dobře uvědomoval, byla událost, kterou Marx přivítal jako první případ „diktatury proletariátu“, jež podle něj měla vyústit v krásný nový svět komunismu.⁴³

Blanquiho text, tvrdí Benjamin, „představuje myšlenku věčného návratu deset let před Zarathustrou – způsobem neméně působivým než Nietzsche a s nejvyšší halucinační silou“. „Pokrok neexistuje,“ píše Blanqui, nakonec zoufalý permanentní revolucionář; „univerzum se donekonečna opakuje a na místě přehrabuje v zemi.“ „Blanqui ... chce vystopovat představu pokroku, který se (coby prastará antika tváříci se jako aktuální novinka) ukazuje jako fantasmagorie samotných dějin,“ podotýká Benjamin. Zakončuje: „*Svět ovládaný vlastními fantasmagoriemi, taková je, abychom užili Baudelauirova termínu, modernost.*“⁴⁴

Může, ale také nemusí být náhoda, že 15. března 1939, ve stejném měsíci, kdy Benjamin revidoval text *Paříž, hlavní město devatenáctého století*, nachodovaly do Prahy armády Adolfa Hitlera.

1. Hvězdný zámek se otvírá

Na pokraji propasti se otvírá zámek, postavený
z kamene mudrců, zámek ve tvaru hvězdy.

André Breton, *Šílená láska*⁴⁵

SURREALISTICKÁ SITUACE OBJEKTU

„André Breton v Praze!“ křičely letáky českých surrealistů.⁴⁶ Surrealistický vůdce dorazil do hlavního města Československa 27. března 1935 v doprovodu svého starého přítele Paula Éluarda, novomanželky Jacqueline Lambové a českého malíře Josefa Šímy. Podle Brassaië, jehož fotografické snímky *Paris After Dark* (Paříž po setmění) elektrizovaly město světél o tři roky dříve, byl tehdy Éluard „muž kolem čtyřiceti, vysoký, nesl se hrdě ... jeho jasné, čiré, do široka otevřené, azurově modré oči vyjadřovaly trochu ženskou něžnost a sladkost pod vysokým čelem na růžové, protáhlé a zvláště asymetrické tváři. Z celé jeho bytosti vyzařoval klid, lehkost a nedefinovatelná křehkost.“ Básník měl „jemný, trochu zastřený hlas, velmi upřímný a podmanivý“, ale „ruka, kterou mi podal, se chvěla“. Třes, jak se Brassaië dozvěděl později, byl projevem celoživotně chatrného zdraví. Breton svým zevnějškem vyzařoval větší autoritu:

S pravidelnými rysy, rovným nosem, světle zbarvenýma očima a bohémskou hřívou vlasů, která mu z čela spadala dozadu na krk v kučerách, vypadal jako Oscar Wilde hormonálně pozměněný v někoho energičtějšího a mužnějšího. Jeho postava, lví držení hlavy, necitelná, vážná, skoro přísná tvář, jeho střízlivá a uměřená, velice pomalá gesta mu dávala autoritu vůdce mas, zrozeného, aby fascinoval a vládl, ale také odsuzoval a bil se... Éluard připomínal Apollóna, ovšem Breton vypadal jako ztělesněný Jupiter.⁴⁷

Privítání hostů překonalo jejich nejdůležitější očekávání. „Jsme tu slavnější,“ napsal Éluar své někdejší manželce Gale, „než ve Francii.“⁴⁸ O dvě noci později se do galerie Mánes na Žofině nahnulo víc jak sedm set lidí, aby si vyslechli Bretonovu přednášku o „Surrealistické situaci objektu“. Stříbřitý ostrůvek země ve Vltavě naproti Národnímu divadlu se zlatou střechou byl pro téma příhodným místem: místo bohaté na poetiku nečekaných setkání. Žofín byl roku 1925 z vlasteneckých důvodů přejmenován na Slovanský ostrov⁴⁹ na památku Slovanského sjezdu, který se zde konal v revolučním roce 1848 – což, jak se ukázalo, byla poněkud fraška; delegáti slovanských menšin z Habsburské monarchie zde totiž zjistili, že jsou schopní se dorozumět, jen když mluví německy. Ostrovu tak ostatně stejně skoro nikdo neříkal. Československá republika vyhlásila nezávislost na Rakousku-Uhersku 28. října 1918, ale stopa matky císaře Františka Josefa, arcivévodkyně Sofie, česky Žofie, zde přezívala – její něžné, hezké jméno se k místu hodilo. Galerii Mánes navrhl Otakar Novotný a byla postavena roku 1930; ta udeřila na úplně jinou strunu. Byla ztělesněním modernistické estetiky; té, kterou památná výstava v newyorském Muzeu moderního umění (Museum of Modern Art, MoMA) zakrátko pokřtila jako *internacionální styl*.⁵⁰ Mohutná bílá budova z betonu a skleněných tabulí, nezatížená nánošy minulosti, hovořila o krásném novém státě hledícím na západ a oslavovala jej. Galerie byla nicméně postavena kolem vodárenské věže s cibulovitou střechou, jež vznikala v letech 1588–1591; byl to jediný pozůstatek špalíčku mlýnských stavení původně z roku 1419, které Spolek umělců Mánes nechal po zakoupení pozemků v roce 1926 zbourat.⁵¹ Jsme na místě, kde dějinám nelze tak snadno uniknout.

Breton svou přednášku zahájil dvojsmyslně uznalým gestem. „Mám opravdu velikou radost,“ začal,

že mohu, za hranicemi Francie, mluvit dnes ve městě, které jsem ještě včera neznal, ale které přece ze všech měst, jež jsem dosud nenavštívil, bylo mi nejméně cizí. Praha, ozdobena legendárním kouzlem, je vskutku jedním z těch měst, které vybraně ustalují básnickou myšlenku, jež vždycky více nebo méně bloudí prostorem. Nehledíc k rozmanitým zeměpisným, historickým či hospodářským úvahám, které v nás toto město a zvyky jeho obyvatel mohou probudit, Praha, viděna z dálky, s tím jedinečným a hustým zježením svých věží, zjevuje se nám jako magická kapitula staré Evropy.

„Již proto, že [Praha] v sobě chová pro obraznost všechny požitky minulosti,“ řekl posluchačům, „zdá se mi méně nesnadným, že budu slyšen v tomto koutě světa spíše než kdekoliv jinde.“

„Po dlouhá léta,“ pokračoval, „jsem spojen dokonalou myšlenkovou pospolitostí s lidmi, jakými jsou Vítězslav Nezval a Karel Teige,“ jeho čestí hostitelé. „Surrealismus, jež Teige ustavičně interpretoval nejživějším způsobem, a jemuž Nezval dal své všemohoucí lyrické podněty, může si dnes lichotit, že se mu dostalo v Praze téhož rozvoje jako v Paříži.“⁵² Surrealismus v Praze skutečně vzkvétal, ale s těmi „dlouhými léty“ to nebyla tak úplně pravda. Breton se s Nezvalem poprvé setkal o dva roky dříve, když český básník navštívil Paříž, 9. května 1933 v *Café de la place Blanche*. Tato kavárna byla jedním z podniků, jež pravidelně navštěvovali pařížští surrealisté, podobně jako *Café Cyrano* na témže ošuntělém náměstí, později na ni Luis Buñuel vzpomínal jako na „typickou kavárnu na Pigalle, kam chodili dělníci, prostitutky a pasáci“.⁵³ Nezval možná nevyhnutelně přirovnal toto setkání k scéně z *Nadji* (1928), příběhu o milostné zápletce, která se rozvinula po Bretonově náhodném setkání s bezelstnou mladou ženou toho jména na pařížské ulici.⁵⁴ Tohle bylo Bretonovo první setkání s kritikem, teoretikem a grafikem Karlem Teigem, jehož postavení v rámci české meziválečné avantgardy bylo srovnatelné s tím, jaké měl Breton ve Francii. Skupina surrealistů v Československu, jak se pražští surrealisté oficiálně nazývali, vznikla teprve v březnu 1934. Bylo to celé desetiletí poté, co Breton publikoval svůj první *Manifest surrealismu*, třebaže Nezvalova revue *Zvěrokruh*,⁵⁵ jež byla vlastně surrealistická, byt si tak neříkala, se objevila koncem roku 1930, a výstava *Poesie 1932* v galerii Mánes svedla dohromady malíře Jindřicha Štyrského a Toyen (Marii Čermínovou), sochaře Vincence Makovského, Josefa Šímu a několik dalších českých umělců; společně s nimi zde byli Jean Arpová, Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Paul Klee, Joan Miró, Wolfgang Paalen a Yves Tanguy – nemluvě o skupině anonymních „negerských plastik“; pravděpodobně šlo o dosud největší přehlídku surrealistického umění, která kdy byla k vidění kdekoli na světě.⁵⁶

Bretonova nadsázka byla poetická – byla myšlenkou hlubší pravdy vznášející se odjakživa více či méně ve vzduchu, která je tím magičtější, když ji nečekaně zachytí šťastné okolnosti okamžiku. Intelektuální – a roku 1935 i politické – souznění mezi francouzskými a českými surrealisty se zdálo být tak velké, že Breton mohl docela dobře vnímat jejich setkání jako předurčené „objektivní náhodou“ (*hasard objectif*), stejně jako svůj vztah s Jacqueline. Tento příběh vypráví v *Šílené lásce* (*L'Amour fou*), která od roku 1934 vycházela na pokračování v surrealistické revue *Minotaure* a knižně byla publikována roku

1937. Třebaže byla Jacqueline Lambová malířka, Breton se ji rozhodl zachytit v obrazu rusalky, své *ondine*, spojuje útržek rozhovoru („Ici, l'on dîne!“) zaslechnutý v kavárně, noční práci Jacqueline v *music-hallu* Le Coliséum na Montmartru, kde vystupovala jako nahá tanečnice v „podvodním baletu“, s tím, co se ve „Slunečnici“ (*Le tournesol*), automatické básni, kterou napsal o jedenáct let dříve v roce 1923, rozhodl považovat za předzvěst jejich první společné noční procházky ulicemi Paříže. „Někteří jako ta žena jako by plavali / A něco z nich vstupuje do lásky“;⁵⁷ tato slova jej tehdy nenadále napadla, ale v té době se mu příliš nelíbila, a ještě méně jim rozuměl.⁵⁸ Avšak *objektivní náhoda*, jak vysvětloval svým posluchačům v galerii Mánes, je toho druhu, „skrze níž se člověku projevuje velmi tajemně nutnost, která mu uniká, ačkoliv ji životně pociťuje jako nutnost“.⁵⁹

Francouzští surrealisté strávili v Českých zemích dva týdny⁶⁰ a odjeli 10. dubna. Vzdor tomu, že měli v plánu přijet znovu na delší dobu,⁶¹ to byla Bretonova jediná návštěva; jinak tomu však bylo v případě Éluarda. Breton přednášel o „Politické pozici dnešního umění“ a Éluard 1. dubna recitoval surrealistickou poesii v Městské knihovně pro *Levou frontu*, organizaci levicových umělců a intelektuálů založenou roku 1928; jejím prvním předsedou byl Karel Teige. Přišlo přibližně 350 lidí a sál praskal ve švech.⁶² Podobně jako řeč v Mánesu byla i tato Bretonova přednáška připravená speciálně pro Prahu. Znovu přednášel 3. dubna pro 250 studentů („zatímco na Bergsona přišlo jen padesát; posmíval se Éluard“)⁶³ na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy, nejstarší ve střední Evropě, na téma „Co je surrealismus?“, a svou přednášku o surrealistické situaci objektu opakoval dalšího dne v moravském hlavním městě Brně. Přednáška „Co je surrealismus?“ poprvé zazněla v předchozím roce v Bruselu a její český text vyšel tiskem roku 1937.⁶⁴ Od té doby je široce uznávána jako jeden z klíčových textů surrealistického hnutí. Breton rovněž poskytl několik rozhovorů pro tisk a rozhlas⁶⁵ a podepsal víc než čtyři sta kopií své nejnovější knihy *Spojité nádoby* (*Les Vases communicants*, 1933), kterou nedlouho předtím přeložili do češtiny Nezval a divadelní režisér Jindřich Honzl. Byl to do té doby jeho nejambicióznější pokus smířit surrealismus s marxismem. Paul Éluard rovněž recitoval jednu ze svých básní s názvem „Ženu, princip života, ideální společníci v hovorů“. Když pak uslyšel záznam, zmocnil se ho, jak se svěřil Gale, „zvláštní pocit opravdovosti“.⁶⁶

Během doby strávené v Praze návštěvníci pracovali se svými českými hostiteli na *Mezinárodním bulletinu surrealismu* (*Bulletin international du surréalisme*); o tomto projektu Nezval řekl, že se začal rodit po večeri v galerii Mánes 5. dubna a Éluard jej považoval za „velmi důležitý“.⁶⁷ Bulletin byl signá-



Obr. 1.1. Paul Éluard, André Breton a Jacqueline Lambová, Praha 1935. Neznámý fotograf. Památník národního písemnictví, Praha.

lem začátku oficiální internacionalizace surrealistického hnutí. První číslo vyšlo ve dvojjazyčné, česko-francouzské verzi vysázené ve dvou sloupcích v Praze 20. dubna.⁶⁸ Druhé číslo (ve francouzštině a španělštině) následovalo na Tenerife v květnu; třetí bylo věnováno belgické surrealistické skupině a vyšlo v Bruselu v srpnu; a čtvrté (ve francouzštině a angličtině) bylo publikováno v Londýně v květnu 1936, měsíc před otevřením Mezinárodní surrealistické výstavy v New Burlington Galleries. Breton uvítal londýnskou výstavu jako „vrchol našeho hnutí, jehož vliv sílil v posledních letech čím dál více“.⁶⁹ V té době se událost proslavila díky takovým senzacím, jako když Salvador Dalí pronesl proslov oblečený ve skafandru (v němž se málem udusil) nebo když Sheila Leggeová přešla Trafalgar Square jako „Přízrak sex-appealu“ v přiléhavých bílých šatech s natrženým lemováním a s hlavou chycenou v kleci propletené růžemi. Pamětní svazek nazvaný jednoduše *Surrealismus* – jež jeho redaktor, anarchistický kritik Herbert Read, považoval za „manifest“ – vyšel o pár měsíců později. „Po zimě dlouho protahované do hořkosti a netrpělivosti, měsících

„dusivého horka, náhlých pučení a očistných bouří,“ zahájil Read svůj úvod, „vtrhla mezinárodní surrealistická výstava do Londýna; elektrizující suchou intelektuální atmosféru a inspirující naše zchromlé mysli k údivu, okouzlení a posměchu.“ Neměl nic než opovržení pro „celý arzenál zesměšňování, úšklebků a urážek“, jímž událost počastoval tisk. „Nakonec lidé, a hlavně mladí lidé, přicházeli po stovkách a tisících, ne aby se posmívali, ale aby se učili, aby našli osvícení a život. Když utichl křik a žvásty společnosti a tisku, zůstali jsme s vážným publikem vědců, umělců, filosofů a socialistů.“⁷⁰ Mezi vystavujícími na londýnské výstavě byli i Štyrský a Toyen, stejně jako na každé větší mezinárodní surrealistické výstavě v té době. Poněkud větší záhadou je otištění čehosi, co publikace *Surrealismu* prohlašuje za „kresbu od jakéhosi česko-slovenského venkovana ve stavu transu“.⁷¹

Vzdor tomu, že měli návštěvníci v Praze plný program, našel se čas i na výlety; navštívili lázeňská města Karlovy Vary a Mariánské Lázně – která jsou sama dosti surreálnými místy, se všemi svými hotely ve stylu architektury sva-tebního dortu, s přízraky Goetha a Marxe, s pseudoklasicistními kolonádami, na nichž se tísní chodci srkající minerální vodu ze speciálně tvarovaných hrnečků. Surrealisté hodně chodili také po magické metropoli, zašli na Úvoz, Hradčany, Kampu, Karlův most a Staroměstské náměstí, které Breton hodně obdivoval. Náměstí dodnes vypadá jako filmová dekorace, a tak se jistě jevilo i Bretonovi a Éluardovi, třebaže ve třicátých letech ještě nebyla jeho starobylost tak neposkvřněná, jako se ukazuje dnešním turistům. Kočičí hlavy tehdy protínaly tramvajové koleje a původní gotický dům U kamenného zvonu ještě nepřišel o svou barokní fasádu; Staroměstská radnice se dosud pyšnila neo-gotickým křídlem z devatenáctého století, které mělo být zničeno až během Pražského povstání 5.–8. května 1945 – což byly jedny z posledních bojů druhé světové války na evropské půdě. Návštěvníky ve městě okouzila charakteristická domovní znamení, kamenné nebo štukové reliéfy, kterými se značily budovy v dobách před rokem 1770, kdy musely být očíslovány – „surrealistické objekty“, vysvětluje Vítězslav Nezval, „latentního sexuálního významu“.⁷² Éluard našel skrytý význam také v loutkách (což je česká lidová zábava stará celá staletí) a malovaných kraslicích (blížily se Velikonoce, které toho roku začínaly 21. dubna). Kdyby si uvědomoval, co vlastně vidí, možná by uvažoval i nad sexuálním významem vesele opentlených *pomlázek* spletených z vrbového proutí, které se jistě v týdnech před Velikonocemi prodávaly na stáncích stejně jako dnes. Na Velikonoční pondělí jimi chlapci šlehají dívky po zadnicích na oslavu vzkříšení Páně a dívky jim na oplátku dávají ozdobená vajíčka. Slovo *pomlázka* pochází ze slovesa *pomladit*, tedy udělat mladší.

Brno bylo v době mezi válkami významným centrem architektonického modernismu, ale Nezval se místo toho rozhodl upozornit surrealisty na „náhodné setkání radnice, krokodýla a kola od vozu“ – krokodýl byl *brněnský drak*, turecký dar českému králi Matyáši Korvínovi z šestnáctého století; obyvatelé města si ho spletli s drakem a jeho nabalzamovaná mrtvola dodnes visí ve vstupním průchodu brněnské radnice.⁷³ Breton pokládal tuto juxtapozici za hodnou samotného Comte de Lautréamonta – isidora Ducasse, autora *Zpěvů Maldororových*, který vytvořil nejslavnější ze surrealistických obrazů, když přirovnal krásu jistého anglického chlapce k „náhodnému setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole“.⁷⁴ Očekávání, která surrealisté spojovali s podobně šťastnými setkáními, Breton s náležitou obšírností vyložil ve své přednášce v galerii Mánes s pomocí citátu německého malíře Maxe Ernsta, pro něhož bylo „náhodné setkání dvou bytostně odlišných realit na nevhodné úrovni ... nebo krátce pěstění účinků soustavného matení [rozumu]“ prvním a nejpřednějším mezi „prostředky (uhranutí rozumu, vkusu a vědomé vůle)“, které byly surrealistickým umělcům dostupné. „Úplná proměna tak čistého úkonu, jakým je láska, nastane nutně vždy,“ tvrdí Ernst, „jakmile bude mít příznivé podmínky v daných faktech: spojení dvou realit, které jsou zdánlivě nespojitelné na úrovni, která je pro ně zdánlivě nevhodná.“⁷⁵

Právě takové šťastné spojení, jak se ukázalo, bylo na dosah. Bretona okouznil obraz letohrádku Hvězda na Bílé hoře na západním předměstí Prahy; tento renesanční lovecký zámček postavili v letech 1555–1557 italští architekti Giovanni Mario Aostalli a Giovanni Lucchese pro habsburského královského místodržitele arcivévodu Ferdinanda a jeho (tajnou) židovskou manželku Philippinu Welsorovou. Za jméno stavba vděčí tomu, že její zdi jsou postaveny do tvaru šesticípé hvězdy. Letohrádek Hvězda je význačným pamětním místem – *lieu de mémoire*, přestože francouzským surrealistům bylo sotva známo, co – a jak mnoho – znamenalo pro Čechy. Právě zde 8. listopadu 1620 potupně skončilo povstání českých stavů, což byla událost, která spustila třicetiletou válku. Západní historikové obecně mají za to, že právě v tyglíku této války vznikl státní systém, s nímž Evropa vstoupila do moderního věku. Avšak na bitvu se v Českých zemích vzpomínalo jako na dvojnásobnou katastrofu. Nejenže zpečetila vítězství protireformace nad domácím protestantismem, jehož počátky sahaly až ke kázání českého kacíře z patnáctého století Jana Husa; rovněž otevřela cestu k definitivní redukci kdysi hrdého středověkého Království českého na pouhou provincii Rakouské říše. Mnohé architektonické skvosty vychvalované v průvodcích po Praze jsou dědictvím baroka, avšak na století, jež následovalo po porážce na Bílé hoře, čeští vlastenci devatenáctého

století vzpomínali jednoduše jako na dobu „Temna“: dlouhou noc majetkových konfiskací, náboženského pronásledování, politického útlatku a masové emigrace, jejímž výsledkem byla dekapitace české kultury tak dokonalá, že se na čas zdálo být v ohrožení samotné přežití českého jazyka. Tento obraz je sice přehnaný i jednostranný, avšak o jeho historickou přesnost zde nejde. Minulost zrála v imaginaci a byla přetvářena.

V následujícím roce publikoval Breton v revue *Minotaure* cestopisný esej nazvaný „Le Château étoilé“ (Hvězdný zámek); volně zde asocioval svou lásku k Jacqueline, krajinu Kanárských ostrovů (které navštívil při příležitosti surrealistické výstavy brzy po svém návratu z Prahy) a rozjímání o *objektivní náhodě*.⁷⁶ *Minotaure* založil švýcarský vydavatel Albert Skira roku 1933 a šlo o jeden z vůbec nejdůležitějších, a také nejkrásnějších surrealistických časopisů. Jeho cílem bylo „opětovně objevit, sjednotit a znovu si osvojit prvky, které tvořily hnutí moderny“,⁷⁷ a obsáhnout nejen literaturu a výtvarné umění, hudbu, architekturu, film a divadlo, ale také etnografii, archeologii, dějiny náboženství, mytologii a psychoanalýzu. Do prvního čísla přispěl svým článkem mladý Jacques Lacan, kterého dnes mnozí považují za největšího teoretika psychoanalýzy dvacátého století po Freudovi; druhé bylo celé věnované nedávné francouzské etnografické expedici Dakar-Djibouti, jejímž zapisovatelem byl spisovatel Michel Leiris.⁷⁸ Dobrodružství rovněž dočasně svedlo dohromady Bretona a „starého *vnitřního* nepřítelů surrealismu“ (jak se označil)⁷⁹ Georgese Bataille, kterého Breton jedovatě napadl ve svém *Druhém manifestu surrealismu* roku 1929.⁸⁰ Bataille odpověděl ve stejném duchu tím, že uspořádal výsměšný pamflet *Un cadavre* (Mrtvola), na jehož titulní straně je zobrazen Breton ověnčený trnovou korunou, a zesměšňoval vůdce surrealismu jako „velkou změkčilou děvku vyzbrojenou knihovnou snů v dárkovém balení“.⁸¹ Jen surrealistická revoluční politika byla z blýskavých stran revue *Minotaure* vypovězena. „Třebaže si v revue *Minotaure* dokázali udržet surrealistického ducha,“ vysvětluje Brassai, „museli se vzdát bojovnosti, jíž se jejich časopisy kdysi vyznačovaly. A tato nákladná publikace ... finančně nedostupná proletářům, mohla být určena jedině opovrhované buržoasii, prostředí otitulovaných a zámožných soudců vkusu, prvním patronům a sběratelům surrealistických děl.“ „Tváří v tvář věčnému dilematu surrealismu, zda „vyjít do ulic s revolverem v ruce“, anebo se „vrátit zpět k umění“, pokračuje, „si Breton a Éluarď vybrali druhou cestu. Pro *Minotaure* už neexistoval „radikální rozchod se světem“, ale spíše slavnostní vstup surrealistického umění a poesie do světa, a dokonce i do světa vyšší společnosti.“⁸²

Nejvíce však revue *Minotaure* odlišuje od předchozích časopisů *La Révolution surréaliste* (Surrealistická revoluce 1925–29) a *Surréalisme au service*

de la révolution (Surrealismus ve službách revoluce 1930–33) výstřednost její vizuální podoby. Surrealisté si dobře uvědomovali, jak paradoxní je, když se tak nákladná produkce vynořuje z hlubin velké hospodářské krize, avšak ne nechali se tím odradit. „Ačkoli ... samotný tento přepych vytváří paradox naší doby,“ napsali redaktoři roku 1936, „máme za to, že OKO, které má povahu prvního pomocníka DUCHA, si žádá uspokojení.“⁸³ Obálku prvního čísla navrhl Picasso: sedící Mínotaurus na ní drží vzpřímenou falickou dýku. Mezi autory obálek dalších čísel, jež byly všechny barevné, patřili také Man Ray, Marcel Duchamp, Joan Miró, Salvador Dalí, Henri Matisse, René Magritte, Max Ernst a André Masson.⁸⁴ *Minotaure* nakonec přestal vycházet na jaře roku 1939, spíše proto, že si jej Skira už nemohl dovolit dál vydávat, než kvůli stále temnější politické situaci v Evropě. „Jestliže bude někdo chtít za pár let okusit temnou stranu naší doby, to jest její utkvělé myšlenky, výzkumy, zvědavost těchto polotajných skupin, které tvoří nejméně zjevné mínění epochy, těch, kdo pracují ve stínu, připravují proudy, ovlivňují módní směry, propůjčují hodnotu novým lidem,“ napsal Edmond Jaloux, „bude muset nevyhnutelně nahlédnout do *Minotaura*.“⁸⁵ Zřejmě měl pravdu. Ať už měl Brassai proti surrealismu jako hnutí – a Andrému Bretonovi jako člověku – jakékoli námitky, ani on jistě neměl pochybnosti, že *Minotaure* byl „nejlepší umělecký časopis na světě“, který obsahoval „v jádru, anebo spíše v plném květu všechno, co vznikalo nového v umění, poesii nebo literatuře o dvacet nebo třicet let později.“⁸⁶

„Hvězdný zámek“ si v pravý čas našel cestu do *Šílené lásky*. Větu, kterou končí text publikovaný v *Minotaure*, „Na pokraji propasti se otvírá zámek, postavený z kamene mudrců, zámek ve tvaru hvězdy,“⁸⁷ ilustrovala pohlednice letohrádku Hvězda. Breton nijak nenaznačil, co fotografie zobrazuje nebo odkud pohlednice pochází; obraz je osvobozen od historických, geografických a ekonomických okolností, aby se mohl vznášet v poetickém prostoru, kde nachází nový domov mezi fotografiemi od Brassai, Henriho Cartier-Bressona a Mana Raye. Když se Bretonův text původně objevil v *Minotaure*, byly souvislosti zámku ve tvaru hvězdy s Čechami, katastrofálními událostmi roku 1620 a českou pamětí ještě nejasnější. Bretonova poetická putování byla doprovázena sedmi negativními fotogramy frotáží Maxe Ernsta. Na poslední z nich je zobrazený zámek nebezpečně se naklánějící nad propastí; za ním se tyčí, soudě alespoň dle kontextu, vrchol hory Teide na Tenerife. Každý, kdo jej viděl, rozpozná siluetu starého loveckého záměčku na Bílé hoře – Ernst nepochybně pracoval podle Bretonovy pohlednice. Ale přestože si renesanční obrys drží svou neopakovatelnost, obraz vystupuje z prostoru a času, aby prošel transmutací v cosi znepokojivě jiného. Ploché stěny zámku jsou proraženy

pravidelnými řadami pásových oken podle všech zásad internacionálního stylu.⁸⁸ Právě ve spojení starobylosti a modernosti spatřuji nejasnou výhrůžku – k tomu se však dostaneme později.

VOLBA MEZI DVĚMA ZŘEKNUTÍMI

Bretonova přednáška pro Levou frontu se týkala zjevněji soudobých obav. Tématem byla „Politická pozice dnešního umění“. Zahájil ji tím, co označil – ne bez dychtivosti – za „drsné, někdy tragické a zároveň vzrušující skutečnosti této doby“:

Na jedné straně zesílení mechanismu útlaku, jenž se zakládá na rodině, náboženství a vlasti, poznání, že zotročování člověka člověkem je nezbytností, důkladně skrývané vykořisťování potřeby ke společenské přeměně pro jediný prospěch finanční a průmyslové oligarchie, také potřeby umlčet význačné ojedinělé výzvy, jimiž bytost až dosud intelektuálně privilegovaná může, někdy po dlouhém čase, probudit své bližní z netečnosti, všechen tento mechanismus stagnace, úpadku a rozpadu: toť noc. Na druhé straně rozbití třídních bariér, nenávisť ke každému poddanství (obrana svobody není nikdy poddanstvím), vyhlídka, že člověk opravdu dostane právo na vlastní sebeurčení, s tím, že celý zisk připadne pracujícím, a trvalá pozornost uchopení celého procesu nespokojenosti, rychlého pohybu vpřed a mládí, stejně jako mu bude v co nejširším možném nároku dopřáno dosažení celého rozsahu lidských potřeb, jedno u jakém úhlu se sám ukazuje: to je den.

„V tomto ohledu,“ sdělil svým posluchačům, „nelze si představit jasnější stav.“ Co však tato jednoznačnost politických alternativ znamenala pro tehdejší „levicové intelektuály, zejména básníky a malíře“, bylo znatelně temnější. Od Stalinova nástupu k moci v Sovětském svazu se oficiální komunistické hnutí stavělo stále více nepřátelsky vůči literární a umělecké avantgardě. Breton si stěžoval, že kvůli podezřívavosti vůči „upřímnosti novotářských spisovatelů a umělců, kteří jsou možná opravdu oddáni věci proletariátu ... levicové politické kruhy dovedou v umění oceňovat toliko uznané, ne-li dokonce zvetšelé

formy“, přičemž „pravicové kruhy chovají se vůči novému umění vlídně a podivuhodně příznivě“. Komunistický deník *L'Humanité* ve Francii podle jeho referátu „se zvláštní oblibou tiskne překlady básní Vladimíra Majakovského, učesané do sprostých veršů“, zatímco „ředitel royalistických novin *L'Action Française* s oblibou opakuje, že Picasso je největším žijícím malířem“ a „pod záštitou Mussoliniho obsadí souběžně primitivové, klasičtí malíři i surrealisté brzy obrovské výstavy italského umění v pařížském Velikém Paláci (Grand Palais)“. Taková nešťastná spojení – podle prostého náhledu otce surrealismu – staví pokrokové spisovatele a umělce před dilema, které by označil, jak řekl, za „dramatické“, kdyby se ovšem na tehdejší politické scéně nehrálo drama neskonale větší:

Buď se [umělci] zřeknou tlumočení a výkladu světa prostředky, jež jsou jim vlastní a jejichž tajemství má každý z nich ve svém nitru – pak je v sázce jejich životní naděje –, anebo se zřeknou spolupráce v oboru praktické činnosti, směřující ke změně světa.⁸⁹

„Volba mezi těmito dvěma zřeknutími“⁹⁰ měla Bretona zaměstnávat až do konce roku – ne-li do konce života.

V rozhovoru zveřejněném o týden později v pražských komunistických *Haló novinách* zůstával Breton stejně jako po celé desetiletí v tom, že „dnešní autentické umění jde ruku v ruce s revoluční společenskou aktivitou; stejně jako ona vede k chaosu a zániku kapitalistické společnosti“. To je důvod, vysvětloval, proč „Hitler pochopil nutnost nejen persekvovati marxisty, nýbrž i zakázat všechna avantgardní umění“.⁹¹ Vůdce skutečně k tomuto spojení dospěl, bez ohledu na to, že Stalin sovětskou avantgardu energicky pronásledoval kvůli jejímu „nestvůrnému formalismu“ – anebo, když už jsme u toho, na Musolliniho podporu italských futuristů, kteří zase neměli problém smířit své nepopíratelně avantgardní umění s fašismem. Od doby, kdy se před dvěma lety nacisté dostali k moci, přinutili zavřít Bauhaus, vymýtili univerzity a donutili mnohé nejvýznamnější umělce a intelektuály působící v Německu odejít do exilu. Mezi těmi, kdo již ze Třetí říše uprchli, byli Oskar Kokoschka, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Bertolt Brecht, Fritz Lang, Walter Benjamin, Kurt Weill, Walter Gropius, John Heartfield, George Grosz a Heinrich a Thomas Mannovi. Kurt Schwitters, Marcel Breuer, Lyonel Feininger, Laszlo Moholy-Nagy a Mies van der Rohe je měli brzy následovat – třebaže v Mie-sově případě teprve tehdy, když vyčerpal všechny možnosti přizpůsobit svou

architekturu režimu. Poslední ředitel Bauhausu a tvůrce legendárního barcelonského pavilonu na Světové výstavě roku 1929 –, podle Henry-Russella Hitchcocka v knize *The International Style* „pravděpodobně vrcholný příklad architektonického designu dvacátých let“⁹² – patřil roku 1934 k signatářům prohlášení na podporu vůdce, jež následovalo po Noci dlouhých nožů, kdy dal Hitler zavraždit velitele Hnědých košil Ernsta Röhma a očistil svou stranu od obtížného levého křídla.

Evropa ve třicátých letech nebyla místem ani dobou, kdy by si básníci a umělci mohli dovolit ignorovat politiku, ať už bylo jejich politické přesvědčení jakékoli – ani když žádné neměli, jak tomu možná bylo ve většině případů. Ne že by měl André Breton něco takového v úmyslu. Pohrdal „uměním pro umění“ už v dobách svého dadaistického mládí, kdy společně s Philippe Soupaultem a Louistem Aragonem (Paul Éluard se ke skupině přidal o pár měsíců později) v březnu 1919 založil časopis *Littérature*.⁹³ Přesto však dále řekl svému publiku v pražské městské knihovně, že umění se nikdy nemůže propůjčit k tomu, aby jen sloužilo politické záležitosti, aniž by tím zradilo svou vlastní podstatu:

Je tomu tak, protože umění, v důsledku celého svého vývoje v moderní době, je zavázáno pochopit, že jeho kvalita spočívá jediné v imaginaci, neodvisle od zevního předmětu, který ji podnítil. Totiž, že vše závisí na svobodě, s níž tato imaginace dovede se uvést na scénu a uvádět jenom sebe na scénu. ... Je nás na světě dosud mnoho, kdož myslíme, že bychom odsuzovali poesii a umění v krátké době ke znehybnění a uváděli je na koleje ke skladišti odpadků, kdybychom je postavili výlučně do služeb myšlenky, třeba i takové myšlenky, jež probouzí svrchované nadšení.⁹⁴

Breton trval na tom, že je třeba smířit zdánlivě protikladné požadavky politické angažovanosti a umělecké svobody, což bylo (a mělo zůstat) leitmotivem jeho politiky. To bylo rovněž jádrem „dokonalé myšlenkové pospolitosti“, kterou, jak věřil, našel v Praze.

Surrealismus v ČSR, manifest, jímž Skupina surrealistů ohlásila 21. března 1934 své založení, začíná slovy: „Revoluční Evropou pobíhá strašidlo... fašismu.“ V té době bylo jen málo čtenářů, kterým by bylo mohlo uniknout, že jde o ohlas první věty Marxova a Engelsova *Komunistického manifestu*. Prohlášení sepsal Vítězslav Nezval a podepsali ho (mezi jinými) Jindřich Štyrský,

Toyen, Vincenc Makovský, Jindřich Honzl, básník Konstantin Biebl, skladatel Jaroslav Ježek a mladý teoretik psychoanalýzy Bohuslav Brouk. Karel Teige přivítal založení skupiny v časopisu *Doba*, který redigoval, s výhradou: „Třebaže nejsem členem surrealistické skupiny a nepokládám se za surrealistu, není to proto, že bych byl nepřátelský surrealismu, ale protože se neztotožňuji s jeho ideologií. Pokládám za svou povinnost spolupracovat se surrealisty, jako se všemi skupinami levé intelektuální fronty, v akcích řízených společnými zájmy a tendencemi, především v otázkách dialekticko-materialistické uměnovědy.“⁹⁵ Opomenul zmínit svůj dlouholetý spor s Jindřichem Štyrským, s nímž se veřejně rozešel roku 1930.⁹⁶ Krátce poté však oba muži své neshody urovnali a Teige se připojil ke skupině, jejímž předním mluvčím se měl spolu s Nezvallem brzy stát.

Jako předmluva k manifestu surrealistů posloužily dva dopisy, které byly zveřejněny v plném znění. Prvním byl list, který napsal Nezval Bretonovi z Paříže 10. května 1933, den po jejich setkání v Café de la place Blanche, a který pár dní nato vyšel v *Surréalisme au service de la révolution*⁹⁷. O umění se v něm toho říkalo jen velmi málo. Nezval napsal, že Čechy nakonec přimělo k přijetí surrealismu sdílené chápání „marx-leninismu a dialektického materialismu“:

Jestliže nám rovněž materialistická dialektika umožňuje neviděti trvalého rozporu reality a nadreality, obsahu a formy, vědomí a nevědomí, aktivity a snu, jestliže rovněž nevidíme v absolutním protikladu evoluci a revoluci, invenci a tradici, dobrodružství a řád, nutnost a náhodu, proč bychom měli trvati bez bližší spolupráce se surrealismem, jenž první mezi světovými avantgardami našel nejklassičtější v myšlence nadreality bod, kde se dialekticky sjednocují tyto protiklady.⁹⁸

Takové pojetí, pokračoval Nezval, odlišuje jak francouzskou, tak i českou surrealistickou skupinu od „vulgarmarxistický[ch]“ tendencí „oficiální[ho] vedení komunistické strany“. Tak tomu vsutku bylo. Jen málo tehdejších marxistů a ještě méně komunistů pokládalo „myšlenku nadreality“ za základní kámen světónázoru dialektického materialismu (třebaže se tomu někdy přibližoval Walter Benjamin).⁹⁹ Druhý dopis, datovaný 19. března 1934, byl nicméně adresován Ústřednímu Agitpropu Komunistické strany Československa (později KSČ). Ohlašoval připravenost českých surrealistů dát se do služby boje proletariátu „písmem, řečí, kresbou, obrazem, plastickými výtvo-ry, scénou a samotným životem“ – a tento závazek prohlásil za „první úspěch

surrealismu v ČSR“. Nezval obezřetně dodal, že ačkoli se skupina nehodlá stát „zbytečně polemický“ proti levicovým spisovatelům, kteří svou práci provádějí „způsobem konvenčním“, chce si přesto zachovat „právo na nezávislost svých experimentálních metod“. ¹⁰⁰ Byl to podivný začátek, a ještě podivnější „první úspěch“ pro skupinu malířů a básníků – avšak nebyl o nic podivnější než doba, v níž se nacházeli.

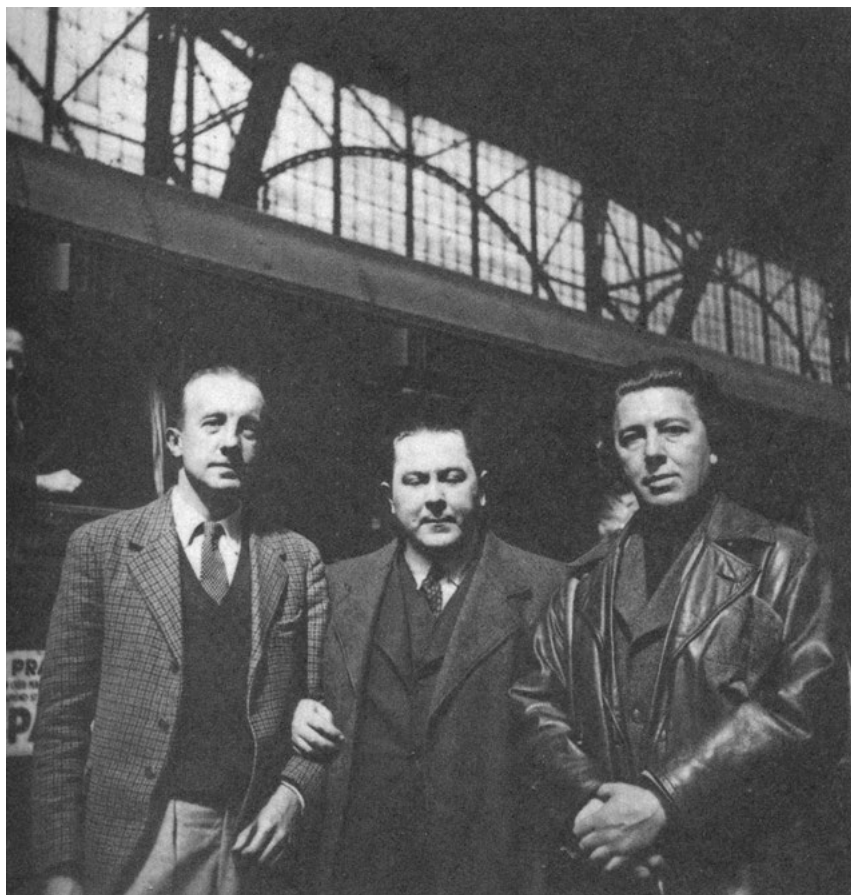
Československá surrealistická skupina měla svou první veřejnou výstavu v galerii Mánes v lednu 1935, tři měsíce předtím, než město navštívili Breton a Éluard. „Přede dveřmi první výstavy Skupiny československých surrealistů, nad vstupem do výstavní síně, v níž jsou instalovány obrazy, sochy, fotografie a montáže *Toyen*, *Jindřicha Štýrského* a *Vincence Makovského*, měl by býti umístěn nápis,“ prohlašoval Karel Teige ve svém úvodu ke katalogu, „připomínající, že

SURREALISMUS NENÍ UMĚLECKOU ŠKOLOU.“

Umění, malířská, básnická a divadelní tvorba a obnova není surrealistům cílem, ale nástrojem a prostředkem, jednou z cest, která může vésti k osvobození lidského ducha a vůbec lidského života, za podmínky, že se ztotožňuje se směrem revolučního pohybu dějin ... Filosofie a světovým názorem surrealismu je dialektický materialismus ... A vyslovují-li surrealisté slovo REVOLUCE, rozumějí tím naprosto totéž, co stoupenci tohoto hnutí, které se zakládá na dialekticko materialistickém názoru... ¹⁰¹

Takový komentář byl možná zapotřebí, protože z děl, která byla na výstavě k vidění, nebylo marxistické politické poselství ani zdaleka bezprostředně patrné. Štýrský přišel s kolážemi ze svého cyklu *Stěhovací kabinet*, na nichž šunková kýta cupitá v rytmu valčíku na nohou obepjatých punčochami a boty spolu souloží opřené o vanu, zatímco jeho fotografie dokumentují výběr masek, rakví, protéz, poprsí, chiromantických diagramů, hudebních skříněk, tlustých žen a padlých andělů, s nimiž se bylo možné setkat na surrealistické *dé-rive* jakýmkoli českým maloměstem v pustém nedělním odpoledni. ¹⁰² To bylo světelné roky vzdálené socialistickému realismu, který podporovali kulturní komisaři komunistického hnutí.

Brzy nato mělo dojít k neodvolatelné roztržce Bretona s francouzskou komunistickou stranou (*Parti communiste français*, později PCF), do níž vstoupil společně s Éluardem, Aragonem, Pierrem Unikem a Benjaminem Péretem v lednu 1927, jen aby byl roku 1933 společně s Éluardem vyloučen. Své



Obr. 1.2. Paul Éluard, Vítězslav Nezval a André Breton, Praha, 1935. Neznámý fotograf. Památník národního písemnictví, Praha.

rozdílné názory objasnil v pamfletu „Z času, kdy měli surrealisté pravdu“ [*Du temps que les surréalistes avaient raison*], který byl zveřejněn v srpnu 1935, několik měsíců po jeho návratu z Prahy. Tou dobou se staral o mnohem víc než jen o svobodu umělce malovat výtvary vlastní imaginace. Prohlášení schválené 2. července na setkání celé pařížské surrealistické skupiny v domě Maurice Heina – odborníka na Markýze de Sade – končilo otevřeným odsouzením „současného režimu v sovětském Rusku a všemocného vůdce, pod jehož vedením se tento režim mění v naprostou negaci toho, čím měl být a byl. Nemůžeme udělat víc než formálně vyslovit tomuto režimu i jeho vůdci nedůvěru“.¹⁰³

Kromě Bretona a Éluarda se pod toto prohlášení o rozchodu podepsalo dvacet šest lidí, mezi nimi Max Ernst, Salvador Dalí, Dora Maarová, René Magritte, Benjamin Péret, Meret Oppenheimová, Man Ray a Yves Tanguy. Nezval byl tou dobou společně se Štýrským a Toyen v Paříži a byl přítomen na setkání 2. července, ale čeští surrealisté po rozsáhlé diskusi odmítli publikovaný text prohlášení podpořit. Důvody, jimiž se omlouvali, měly jen posílit plané Bretonovy naděje vkládané do magické metropole. Třebaže, napsal Nezval, by on osobně byl připraven „váš obdivuhodný manifest“ bez váhání podepsat, kdyby to udělal, ohrozil by tím vztahy „mezi skupinou a komunistickou stranou, která skupině přiznává svobodu názoru“. ¹⁰⁴ Breton mohl Čechům jen závidět.

Text pamfletu „Z času, kdy měli surrealisté pravdu“ byl znovu vytištěn v listopadu 1935 v *Politické pozici surrealismu* společně s rozhovorem s Bretonem z *Haló novin* a oběma pražskými přednáškami, které zjevně pokládal za důležitá programová prohlášení. ¹⁰⁵ Pařížští surrealisté patřili k prvním levicovým intelektuálům v Evropě, kteří otevřeně vystoupili proti Stalinově diktatuře; bylo to ještě před nechvalně proslulými moskevskými procesy, které začaly dalšího roku (a které Breton rovněž otevřeně odsoudil). Roku 1938 surrealistický vůdce při svém úsilí splnit své nejodvážnější sny navštívil Mexiko a stal se spoluautorem manifestu s názvem „Za nezávislé revoluční umění“ s exultantem Lvem Trockým – který se podepsal, aby se vyhnul právním komplikacím, jménem Diego Rivera. Zatímco manifest uznával, že „pro lepší rozvoj sil materiální produkce revoluce musí vybudovat socialistický režim s centrální vládou“, trvali architekt Rudé armády i otec surrealismu na tom, že „za účelem intelektuální tvorby je třeba z předchozího režimu vytvořit anarchistický režim individuální svobody. Žádná autorita, žádný diktát, ani ta nejmenší stopa po příkazech shora!“ „Těm, kdo nám vnucují, ať dnes, nebo zítra, abychom souhlasili, že by se umění mělo podříditi kázni, kterou pokládáme za zcela neslučitelnou s jeho přirozeností“, prohlásili, „říkáme jednoznačně ne a opakujeme své rozhodnutí stát za programem *naprosté svobody umění*.“ ¹⁰⁶ O dva roky později se mělo stát jedním z určujících obrazů dvacátého století, že Trockij zemřel rukou stalinistického vraha s cepínem zaseknutým do lebky.

Mohli bychom si myslet, že bylo pro Bretona těžké, ba nemožné, se pohybovat na tak tenkém ledě – ve *spojení dvou realit, které jsou zdánlivě nespojitelné na úrovni, která je pro ně zdánlivě nevhodná*. Na krátký okamžik se však Praha zdála nabízet pitevní stůl, na němž by se tyto zdánlivé protiklady mohly pomilovat. Komunistický novinář Závěš Kalandra v *Haló novinách* vřele přivítal Bretonův a Éluardův proslov k Levé frontě a surrealistům blahopřál k tomu, že „svou básnickou aktivitu ... nechťejí degradovati k pramálo účinné-

mu agitačnímu rýmování“. ¹⁰⁷ Kalandra si rovněž považoval *Spojité nádoby*, jejichž český překlad recenzoval pro *Dobu* o tři měsíce dříve. „[M]arxističtí kritikové, kteří odsuzují surrealismus,“ vysvětloval, „[by] byli v právu, ... kdyby André Breton ve své studii snad odtrhoval lidské individuum v jeho „věčné“ subjektivitě od historicky a třídně podmíněného individua v jeho procesu neustálých společenských proměn. Avšak Breton se nikdy této chyby nedopustil. Právě naopak: „*Spojité nádoby*“ – v tom je *základní téze* knihy, v tom je i její *vědecký čin*.“ Kritici „nemohli pochopit, že v této nádherné *básnické* knize surrealismu jde o *vědecký čin*“. ¹⁰⁸ Breton a Éluard byli ohromeni tím, že se setkali s takovým porozuměním u samozvaného předvoje proletariátu, a to, co – jak si představovali – spatřili v Praze, živilo jejich sny o smíření revoluční politiky s revolučním uměním.

Právě tato vyhlídka přitáhla Jacquelinu Lambovou, podle níž byly schůze levičáků, jež navštěvovala jako vzpurná dospívající dívka, „zhola rutinní, přízemní a šedivé“, ¹⁰⁹ k surrealismu – a Andrému Bretonovi – především. Ať už hrála v jejich setkání jakoukoli roli *objektivní náhoda*, Andrého vyhledala sama Jacqueline – „*pohoršlivě krásná*“ ¹¹⁰ – v café Cyrano, neboť věděla, že ho tam nalezne. Lambová byla skutečně „všemohoucí pořadatelkou noci slunečnice“, jak ji Breton nazval v *Šílené lásce*. ¹¹¹ Nápad a místo jí navrhla Dora Maarová, blízká přítelkyně ze studentských dob, které se později podařilo stejným způsobem setkat s jejím milencem Picassem v *Les Deux Magots* na bulváru Saint-Germain. ¹¹² Byla to stejná kavárna, kde Georges Bataille a básník Robert Desnos vymysleli „Mrtvolu“. ¹¹³ Na místě *Cyrana* se dnes prodávají hamburgery, ale kavárna *U dvou čínských kupců* existuje dodnes; za přemrštěné ceny se tu prodává káva literárním turistům, třebaže náměstí, na kterém stojí, se dnes jmenuje po dvou pozdějších stálých hostech, Jean-Paul Sartrovi a Simone de Beauvoir.

„Tato cesta je zjevením,“ napsal Éluard z Prahy Gale, která tou dobou byla seňora Salvador Dalí – okolnost, která Paulovi nebránila, aby si se svou bývalou manželkou (skoro) celý zbytek života vášnivě dopisoval a příležitostně s ní spal. „Ma belle petite Gala (moje krásná malá Galo),“ začíná dopis:

je tu několik velmi příjemných lidí: především Nezval a Teige – dva malíři: Štyrský a Toyen – velice zvláštní žena – dělají nádherné obrazy a koláže – jeden sochař: Makovský. Ale ačkoli je jich jen pár, jejich vyzářování a jejich vliv jsou tak velké, že jsou nuceni je neustále brzdit, omezovat. Jejich situace v komunistické straně je výjimečná. Teige řídí jedinou komunistickou revui v Československu. V každém čísle

je jeden nebo několik článků o surrealismu. Byli na kongresu spisovatelů v Moskvě a houževnatě tam bránili surrealismus. Jsou to skuteční básníci, plní kuráže a originality. ... Máme fotografie v novinách, velmi pochvalné články v komunistických denících, interview, myslím, že Praha je pro nás branou do Moskvy.¹¹⁴

Bretonovi a Éluardovi můžeme odpustit, že věřili tomu, co četli v novinách. Dokonce i populární obrázkový časopis *Světobzor* věnoval jejich návštěvě ve městě zvláštní dvoustranu – třebaže to byl zároveň aprílový speciál – ilustrovanou erotickými kolážemi Marie Stachové s názvem „Po vítězné revoluci surrealismu“.¹¹⁵ Hlavní město Čech, kde se nepředvídatelně setkávaly rozkoše minulosti s přísliby budoucnosti a v němž se Marxovo „změnit svět“ a Rimbaudovo „proměnit živor“¹¹⁶ konečně jednou zdály spojit v jediný básnicko-revoluční imperativ, vypadalo jako město surrealistických snů.

Návštěvníci, obtěžkaní dary na rozloučenou – plátny od Toyen a Štyrského –, nasedli na vlak do Curychu, kde pak Breton opakoval své přednášky z Mánesa, ale našel, jak napsal Nezvalovi, „jen lidi netečné a nepřístupné, kteří mě vlastně zajímali jen jako váš kontrast“.¹¹⁷ Nezval pak šel nejprve s Teigem, Štyrským a Toyen do Café Elektra a pak do kavárny Metro. „Je mi smutno“, přiznal se. „Píši deník.“¹¹⁸ Rovněž Éluard shledal po svém návratu Paříž „studenou a smutnou“, přestože na něj čekala jeho okouzlující novomanželka Nusch.¹¹⁹ O měsíc později Jindřich Honzl režíroval v Novém divadle světovou premiéru Bretonovy a Aragonovy hry *Poklad jesuitů* (*Le Trésor des Jésuites*, 1928) – drama, pro které jeho autoři nebyli s to nalézt v Paříži divadlo – společně s kratší Nezvalovou hrou v představení, které bylo na plakátech označeno jako „surrealistický večer“. Hudbu složil Jaroslav Ježek a scénu navrhl Štyrský; jevišti vévodilo obrovské nahé ženské torzo – v jistém smyslu další znamení času. „... a celá surrealistická atmosféra Večera, to je skvělé“, napsal Nezval vzrušeně Éluardovi. Dodal: „Komunistický tisk nás přijal dobře.“¹²⁰ Jakmile dorazil domů, napsal Breton Nezvalovi mnohem víc než pouhý formální dopis s poděkováním. Město na Vltavě v něm zanechalo nesmazatelný dojem. „Drahý příteli“, začal, „po celý čas pobytu v Praze jsem si byl vědom svého štěstí...“ „Často“, vzpomínal,

jsem se zrána, dříve než jsme se sešli u snídaně, díval z okna pokoje a obdivoval Prahu, jak je krásná, ať na ni prší nebo svítí slunce, a míval jsem z tohoto vzácného zjištění takovou



Obr. 1.3. Marie Stachová, *Po vítězné revoluci surrealismu*. Fotomontáž na obálce *Světozoru*, 1. dubna 1935, archiv Jindřicha Tomana

radost, že si asi z vašeho města a od Vás odnesu nejhezčí vzpomínky ve svém životě ... Uvědomujete si, vidíte, že jste mě úplně získali, že jsem ochoten pro vás udělat všechno, že jste moji nejlepší přátelé. Jste opravdoví muži! Až budu uvažovat o inteligenci, o kráse, o ušlechtilosti a o budoucnosti, vaše tváře přede mnou vyvstanou jako první.¹²¹

Tato slova jej budou časem pronásledovat, jak ještě uvidíme. Ne však hned.

2. Pásmo

Na druhé straně světa jsou Čechy
krásná a exotická země
plna hlubokých a záhadných řek
jež suchou nohou přejdeš na Jména Ježíš

Konstantin Biebl, „Protinožci“,
*S lodí, jež dováží čaj a kávu*¹²²

PRAŽSKÝ CHODEC

Muselo to být zhruba touhle dobou, když se Dítě, malý hrdina románu Bohumila Hrabala *Obsluhoval jsem anglického krále* (1971), stal číšníkem v hotelu Paříž, kde Breton, Lambová a Éluard bydleli během svého pražského pobytu. Hotel byl postaven v prvním desetiletí dvacátého století a byl v celé své někdejší secesní slávě krásně obnoven po Sametové revoluci, která v listopadu 1989 ukončila čtyřicet let trvající vládu komunismu v Československu. Hotel byl podle chlapcova vyprávění „tak krásný, že jsem se skoro svalil. Tolik zrcadel a tolik mosazných zábradlí a tolik mosazných klik a tolik mosazných svícňů a tak vyleštěných, že se to podobalo zlatému paláci“. Dítě se svému řemeslu naučil od vrchního pana Skřivánka, jenž kdysi obsluhoval anglického krále. Vypráví, jak „se pak zvolna stával i důvěrníkem slečen, které čekaly v kavárně, až burza skončí, aby pak upravené sestupovaly dolů, do *chambre séparé*, ono to bylo stejně jedno, jestli je jedenáct hodin dopoledne nebo odpoledne, když už se stmívá, nebo hluboká noc nebo ráno, od rána se v hotelu Paříž svítilo, celý hotel byl v jednom kuse rozsvícený, jako lustr, který jste zapomněli zhasnout“. A tam, kde „slečny říkaly kabinet vizitace, vizitační pavilón, interní oddělení“:

... a ti starší burziáni se pořád smáli a žertovali, a brali to vysvlékání slečen jako nějakou kolektivní hru na fanty, zvolna,

aniž přestávali usrkovat a vonět k broušeným kalichům se šampaňským nebo koňakem, vysvlékali slečnu přímo na stole, kam se pak slečna sama položila, a burziáni kolem jejího těla měli sklenky a mýsy s kaviárem a salátem a krájeným uherským salámem, nasazovali si brejle a prohlíželi si každý záhyb toho krásného ženského těla a prosili jako na nějaké přehlídce šatů nebo v ateliéru nějaké akademie malířské, aby se dívka posadila, vztyčila, aby si klekla, aby spustila nohy ze stolu a bosýma nožkami komíhala, jako by si myla nohy v potoce..., s nadšením, které se podobalo nadšení krajináře, malíře, který přenáší, co jej vzrušuje v krajině, na plátno, tak tihle starci s neutuchajícím nadšením si prohlíželi zblízka a přes brejle tu ohnutý loket, tu zespodu rozpuštěnou kštici vlasů, tu nárt a kotník, pak zase břicho, jiný zase pootvěřel krásné půlky zadnice a s dětským obdivem se díval na to, co právě viděl, jiný zase vykřikoval nadšením a díval se do stropu, jako by samému bohu děkoval za to, že se může dívat do roztažených nohou slečny a dotknout se prsty nebo ústy toho, co se mu zalíbilo nejvíc...¹²³

Breton měl na mysli významnější věci, a nezdá se, že by si na hotelu Paříž všiml čehokoli neobvyklého. Na druhou stranu, možná tam nic takového nebylo. Paul Éluard napsal Gale, že je Praha plná „krásných, velmi přívětivých žen“. „Velmi podivné město,“ dodal, „Apollinaire je viděl správně. Šílené.“¹²⁴

Guillaume Apollinaire, který ve své hře *Prsy Tiresiovny* (*Les Mamelles de Tirésias*, 1917)¹²⁵ shodou okolností jako první použil termín *sur-réalisme*, by pravděpodobně nepřehlédl *erotique* skrývající se pod pláštíkem elegantního povrchu. Dvě dekády předtím, než město navštívili Breton a Éluard, si Praha našla cestu do „Pásma“, úvodní básně jeho *Alkoholů*, vydaných roku 1913. Pásmo, skladba bez interpunkce oslňující ustavičnými změnami rytmu a kaskádami obrazů, je základním kamenem literární moderny – nezaměnitelně netrpklivý hlas mladistvého dvacátého století, které si dovolilo vstoupit do salonů a přijímacích pokojů staré Evropy s nezdvořilostí fauvistů a jejich barevných cákanců z roku 1906 na *Salon d'Automne* nebo Picassa a jeho prostitutek z následujícího roku na obraze *Les Demoiselles d'Avignon*; Picasso mimochodem jejich těla tvaroval podle starých iberských soch a tváře podle afrických masek. Apollinairova básně začíná v rušné Paříži pulzující životem, kde všemu vládne pohyb a modernita:

Šéfové dělnice a krásné písárky z bureau
 Z pondělí do soboty čtyřikrát denně tudy se berou
 Z rána tu třikrát tovární píšťala zní
 Chraptivý zvon zde zašteká k poledni
 Nápis na zdech a tabulích štíty a vyhlášky
 Vřeští a štěbetají jak o závod s papoušky¹²⁶

Na místech, kde bychom si klidně mohli připadat jako na druhém konci světa, leží rozmížená, malátná Praha, opačný pól kontinentu, vyvolaný ze vzpomínky na krátkou dobu, kdy Apollinaire město navštívil, v prvním březnovém týdnu roku 1902. Tehdy se ještě jmenoval Wilhelm Kostrowicki; byl to nemanželský syn polské matky a neznámého otce, narodil se v Římě a vyrůstal v Monaku a Nice, jednadvacetiletý cestovatel s batohem na zádech, který se potuloval po Kolíně, Berlíně („hrozné i přívětivé město“),¹²⁷ Vídni, Mnichově a dalších městech německé *Mittleeuropy*. S největší pravděpodobností se nedostal do Brna – nebo do Brünn, jak se mu v těch dobách říkávalo častěji –, třebaže to z jeho textů někteří nesprávně vyvodili, takže přišel o podívanou na brněnského draka. „Často jsem se ho vyptával na tuto cestu,“ píše jeho přítel André Billy, „ale nikdy jsem z něho nemohl dostat podrobnosti. Cestoval ponejvíce pěšky, bez peněz a za dvoudenního pobytu v Praze živil se camembertem.“¹²⁸ Je pravděpodobnější, že šlo o místní měkký sýr hermelín, ale na tom nesejde. Báseň zpomaluje, po staccatu přichází legato a mění se i samotná trajektorie času:

Pozpátku točí se ručičky hodin v židovské čtvrti
 A ty couváš ve vlastním životě pomalu
 Jda na Hradčany nahoru a poslouchaje k večeru
 Jak v hospodách české písni zpívají...¹²⁹

V těchto prchavých obrazech se zhušťuje obsah delší povídky, kterou Apollinaire napsal v roce své návštěvy; uchovávají v sobě jen jakousi její esenci, jak už to se vzpomínkami bývá. Je zajímavé, co takto zbásněním zmizelo.¹³⁰ Povídka „Pražský chodec“ („Le Passant de Prague“, v angličtině je text znám také pod názvem „The Wandering Jew“) byla publikována v červnu 1902 a znovu vyšla roku 1910 jako úvodní text sbírky povídek *Kacíř a spol.* (*L'Hérésiarque et Cie*). Je to vyprávění v první osobě, jako by se jednalo o přímou reportáž z cesty. Příběh začíná dosti realisticky ve zjevně moderním městě. Apollinaire přijede vlakem z Drážďan na nádraží Františka Josefa – které bylo později přejmenováno na nádraží Woodrowa Wilsona a potom prostě na Hlavní nádraží –, nechá si

kufr v úschovně zavazadel a vyrazí hledat levný hotel. Vypytává se chodců německy na cestu a je nejprve překvapen tím, že mu nerozumějí, a pak odpovědí, když mu jeden s úsměvem řekne: „Mluvte francouzsky, pane, my si protivíme Němce ještě více než Francouzi. Nenávidíme jich, těch lidí, kteří nám chtějí vnutiti svou řeč, těžší z našeho průmyslu a z naší půdy, jejíž plodnost dává vše, víno, uhlí, drahé kamení i vzácné kovy, vše mimo sůl. V Praze se mluví jenom česky. Ale budete-li mluvit francouzsky, ti, kteří vám dovedou odpovědět, učiní to vždy s radostí.“¹³¹ Poté básníkovi ukáže hotel v ulici Na poříčí – Vítězslav Nezval byl později přesvědčen, že šlo o hotel Bavaria.¹³² V přízemí hotelu je šantán – *café chantant* – kde, jak ho ujistí stařena, která podnik vede, „prý snadno najde nějakou družku“. Když vyjde na procházku, zeptá se dalšího chodce, a ten mu také odpovídá francouzsky. Muž, jenž se mu zdál být „sedešátkem, ale ještě statným“, s vyrýsovaným lýtkem, „zřejmě velmi svalnatým“, se ukáže být nikým jiným než Věčným židem, samotným Ahasverem – byt stařec sám dává přednost tomu, být znám pod jménem Izák Laquedem. Předšlého roku procházel Paříží, kde Apollinaire viděl jeho jméno napsané křídou na zdi v Bretaňské ulici, když jel na střeše omnibusu k Bastile. Ahasver nabídne mladému muži, že ho provede po „Praze a jejích krásách“.¹³³

Na procházce upozorňuje žid svého hosta na nezvyklá domovní znamení, která měla tolik zapůsobit na Éluarda a Bretona – u Panny, U Orla, U Rytiře –, a provádí ho přes Staroměstské náměstí, kde mu ukazuje dvojvěžatý gotický chrám Panny Marie před Týnem, na jehož zdech jsou „dodnes stopy po koulích z války třicetileté a sedmileté“, a orloj na Staroměstské radnici, na němž „Smrtka tahala za provaz zvonku a potrásala přitom hlavou. I jiné sošky se pohybovaly, kohout mával křídly a v otevřeném okénku se postupně objevilo všech dvanáct apoštolů, netečně hledících dolů do ulice.“¹³⁴ Kokrhající kohout byl ke středověkému orloji přidán v devatenáctém století, to však Apollinaire nevěděl. Poté přecházejí do Židovské čtvrti, kde navštíví starobylou synagogu zapovězenou ženám (Apollinaire ji nejmenuje, musela to však být Staronová, postavená v posledním desetiletí třináctého století), a přejdou Karlův most s jeho melancholickým procesím barokních soch a zamíří nahoru do vrchu, zřejmě Nerudovou ulicí – tato klikatící se třída byla přejmenována v roce 1895 na počest spisovatele Jana Nerudy, který zde v domě U Dvou slunců bydlel v letech 1845–1859 – na Hrad. Tam se Apollinairovi dostane znepokojivého zážitku, který se později ocitne i v *Pásmu*, když v jednom z ametystů, které zdobí zdi Svatováclavské kaple ve Svatovítské katedrále, zahlédne svoji tvář, s „očima temnými a žárlivými“. Svatý Václav – známý i z anglické vánoční koledy jako dobrý král Václav, který se na den svatého Štěpána rozhlíží, komu

by pomohl – je patronem Čech. V roce 929 nebo 935 jej zavraždil jeho bratr (a nástupce) Boleslav I. Byl to také on, kdo nechal postavit první kostel svatého Víta na Hradčanech.

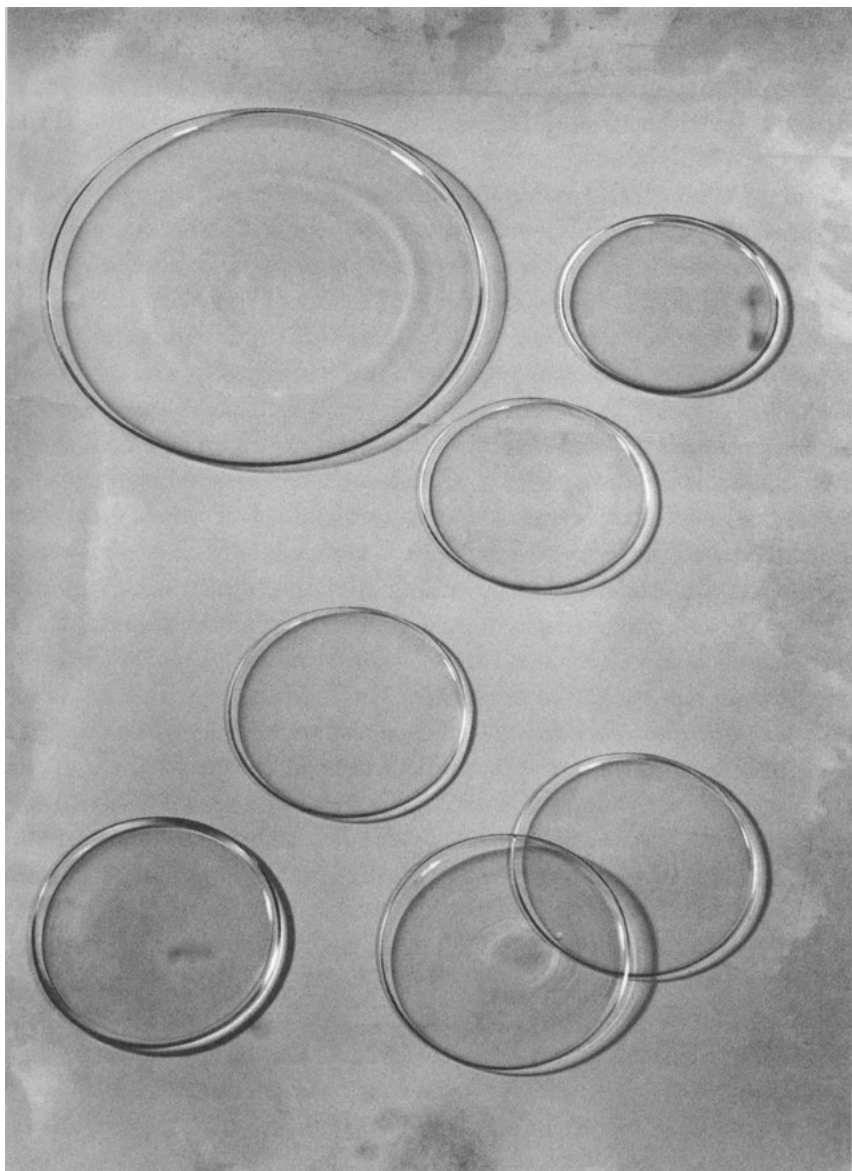
Dnešní katedrála, tyčící se nad hradem i městem, se začala stavět v dobách „Otce vlasti“ Karla IV., císaře svaté říše římské, který panoval v Českých zemích v letech 1346–1378. Chór, zvonice a věnec kaplí jsou dílem gotických architektů Matyáše z Arrasu a Petra Parléře, ale stejně jako mnoho jiného v Praze i tato budova skrývá pod starobyrou fasádou moderní prvky. Stavba byla oficiálně „dokončena“ roku 1929, což zázračně koinciduje s tím, co může, ale také nemusí být tisící výročí od Václavovy mučednické smrti, ale v každém případě představuje skvělou příležitost pro stát, který byl na mapě Evropy pouhých deset let, uspořádat velkolepou oslavu „naší tisícileté kultury“. ¹³⁵ Chrámová loď, dvojice západních věží a mnohé z barevných vitráží jsou moderní. Monumentální „Poslední soud“ Maxe Švabinského se vyznačuje týměž vyzváním nahého ženského těla, zejména viděného zezadu, jako nesčetné lepty a litografie satyrů prohánějících nymfy, bohyň polehávajících v oblacích a Adama a Evy laškujících v ráji, které Švabinský vytvořil v průběhu své kariéry sahající od devadesátých let devatenáctého století po šedesátá léta století dvacátého. ¹³⁶ Vitráž Alfonse Muchy (sponzorovaná bankou Slavia) s mihotavými odlesky modré a zelené není ve své počtě svatým Cyrilem a Metodějem, byzantským věrozvěstům, kteří v devátém století přinesli do českých zemí křesťanství, o nic méně pohanská – ostatně je to stejný Alfons Mucha, který na Nový rok 1895 omráčil Paříž plakáty se Sarah Bernhardtovou jako *Gismondou* a jehož jméno, tentokrát v pofrancouzštěné podobě Alphonse, se stalo synonymem jemných tvarů a kroutících se linií uměleckého slohu, který byl v Evropě *fin de siècle* znám pod různými jmény: jako *Jugendstil*, *art nouveau* nebo secese.

Jednoruký fotograf Josef Sudek krásně ukázal nesrovnalosti této gotiky dvacátého století ve své knize *Svatý Vít*, kterou roku 1928 vydalo nakladatelství Družstevní práce a která byla přijata s velkým nadšením. ¹³⁷ Nakladatelství Družstevní práce bylo založeno roku 1922; jednalo se o družstvo umělců a návrhářů. Koncem desetiletí se pyšnilo už jedenácti tisíci členy; jeho první knihou byl román *Nejkrásnější svět* komunistické spisovatelky Marie Majerové. Z vydávání avantgardních knih družstvo rozšířilo svůj záběr i na nábytek; otevřelo síť prodejen Krásná jizba v Praze, Bratislavě, Brně, Pardubicích a dalších městech. Obchodní síť měla ambice, řečeno slovy uměleckého ředitele Ladislava Sutnara, „prodávat předměty, které jsou dobře udělané, a to jak po stránce umělecké, tak řemeslné“. ¹³⁸ Krása, o kterou šlo, měla být absolutně moderní: zboží Krásné jizby se vyznačovalo nekompromisním funkcionalistickým

étosem a strohou modernistickou estetikou, což není vřdycky úplně totéž. Mezi špičkami sortimentu bylo skleněné a porcelánové stolní nádobí, které navrhoval sám Sutnar, nebo abstraktní koberce pestrých barev od Adolfa Loose a Antonína Kybala. Sudek pro Družstevní práci vytvořil několik překvapivých reklam, v nichž s využitím všech triků fotografického řemesla proměňoval Sutnarovy čajové servisy v konkrétní, projasněnou, provzdušněnou a pročištěnou poezii. Odhaloval také nečekanou krásu rukavic, knoflíků, pásků, popelníků, sklenic s nakládanými okurkami Nova, nebo náhodného setkání talíře polévky, patky chleba a sklenice vody na dřevěném stole.¹³⁹

Svatý Vít je sice viditelně dílem téhož fotografa, avšak má velice odlišnou atmosféru. Soubor patnácti fotografií, který byl vytištěn v omezeném vydání o sto dvaceti podepsaných výtiscích, představuje album „velebné a grandiózní, duchovní a vlastenecké“, píše Anna Fárová, a „má ty nejlepší znaky Sudkovy tvorby: monumentalitu i intimnost, světelnost i absolutní dokonalost skladby, atmosféru i produchovnění obrazu, velkolepost prostředí i důležitost detailu a jemnou tonální harmonii.“ Dodává, že na fotografiích „navíc vystupují „stavitelé chrámů, což byl v přeneseném slova smyslu i sám Sudek, zde jsou to stavební dělníci. Detaily rozestavěné katedrály, beztvaré pracovní hmoty v uspořádaném prostoru, cizorodé předměty jako lana, kolečko s pískem, džbán se svačinou nebo pohozené nářadí, to vše oživuje starobylost živoucí přítomnosti.“¹⁴⁰ Je to případný komentář – třebaže bychom mohli stejně dobře říct, že tyto obrazy zpřítomňují právě provizorní povahu, kterou minulost vždy má. Stejně jako všechny fotografie jsou i tyto zmrazenými okamžiky času, avšak není možné přesně určit, který čas to je. Co se týče architektury, není to snad vždy figurativní disciplína, nejen uspořádání beztvareho stavebního materiálu, ale rovněž plastických prostorů myslí? Sudka na obnovení katedrály fascinovala simultaneita úchvatné atmosféry věcí a jejich zmatku. Všiml si, stejně jako Baudelairův malíř moderního života, otisku věčnosti v prchavém okamžiku.¹⁴¹ „A najednou jsem věděl, že tady něco je,“ řekl Jaroslavu Andělovi v roce 1976. „Víte, pro mě to dělalo dojem spíš jako zátiší než jako architektura. ... Řekl jsem si: „Sakra, to je něco!““¹⁴²

Sudek přišel za 1. světové války v Itálii o ruku; padla za obět rakouské palbě do vlastních řad – což mu nezabránilo nebezpečně hřadovat na vrcholu žebříku v chrámu sv. Víta, zatímco čekal „s trpělivostí Japonce na slunce a stíny, aby obdarovaly předměty kouzlem podle jeho představ. Čekal dlouhé hodiny,“ jak vzpomíná jeho přítel z dětství a kolega fotograf Jaromír Funke, „přicházel opět a opět – týdny a měsíce“. Funke zvláště oceňoval Sudkův smysl pro „neobvyklosti kulturně nově viděné a provedené“, což pokládal za



Obr. 2.1. Josef Sudek, reklamní fotografie: Ladislav Sutnar, skleněné talíře, Goldberg (?), 1930–32.
Fotografie Josef Sudek © Dědicové Anny Fárové. Nový tisk fotografie 2003 © Vlado Bohdan, Ústav
dějin umění, Akademie věd České republiky, v.v.i.

mnohem lepší než módní umělecké triky fotomontáže.¹⁴³ O třicet let později Sudek nosil panoramatický deskový aparát Kodak z devatenáctého století po průmyslových pustínách severních Čech, aby tak bez modernistického zkreslení zachytil obrovskou míru jejich ekologické devastace. Obrací se zády k přísným geometriím, přesnému ostření a zvýšeným kontrastům, kterými Funke, Jaroslav Rössler, Eugen Wiškovský a další z jeho meziválečných současníků dramatizovali věk strojů, nafotil Sudek celý soubor *Smutná krajina* (1957–1962) v přirozeném světle, vyhnul se v něm jakémukoli zvětšování či ořezávání a své obrazy reprodukoval v kontaktních otiscích, které každý detail rozlehlé zničené krajiny zprostředkovávají v jemně odstupňovaných odstínech šedi.¹⁴⁴ „Tady je ticho nepřirozené krajiny pod nebem zasaženým hrůzou,“ poznamenává český kritik Antonín Dufek; „Je to podobenství o slepé uličce, kterou je ‚racionální‘ civilizace, metafora, která ukazuje odvrácenou stranu humanismu.“¹⁴⁵

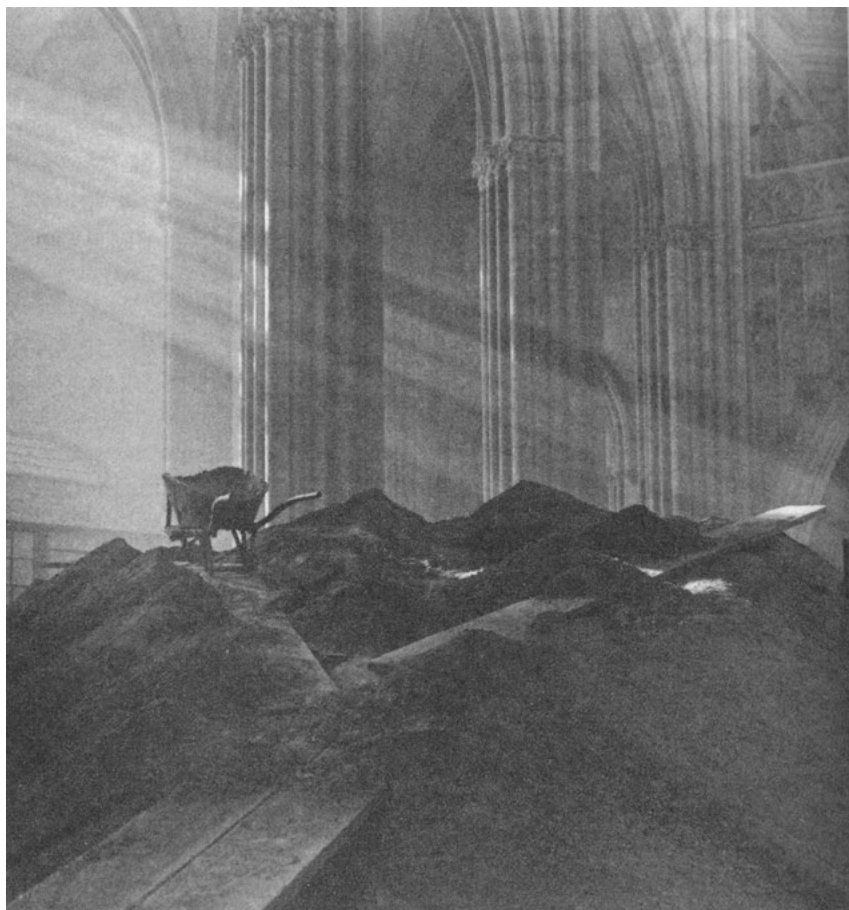
Kdo ví, odkud vzal Sudek svou úctu k podivuhodné atmosféře věcí? Možná na jeho technice zanechala svůj hrůzyplný otisk první světová válka, tak jako to různými způsoby udělala na tělech a myslích celé generace evropských umělců. „Spatřil jsem smrt,“ napsal svému příteli Petru Helbichovi v létě 1917 poté, co mu byla amputována ruka:

„Dostal jsem vysoký horečky. Bylo to v noci, vzpomínám, že nade mnou hořela plynová lampička a tak prapodivně syčela. Najednou se proti mé posteli otevřely dveře a vešla postava bez hlavy, totiž asi měla hlavu, ale celou v bílých obvazech, a tělo jako v prostěradle. Věděl jsem, že je to smrt. Vzal jsem z nočního stolku skleničku a praštil s ní proti té postavě. Přitom jsem vykřikl: já nechci umřít! Sklenka se rozbila, postava zmizela a přiběhla sestřička, co že to vyvádím. Ráno jsem byl bez horečky.“¹⁴⁶

„Musili jsme vyjít,“ pokračuje Apollinaire. „Byl jsem bledý a nešťastný, že jsem spatřil tvář svého šílenství, já, jenž se šílenství tak bojím.“ Ahasver ho už neláká na další pamětihodnosti. Namísto toho se vrací na Staré Město „po modernějším mostě“. ¹⁴⁷ Pravděpodobně to byl most Legií, který byl vybudován na místě, kde byl dříve, v letech 1898–1901, řetězový most. Ať už si Apollinaire myslel cokoli, modernita mostu nezabránila tomu, aby zde docházelo k setkáním stejně nadpřirozeným, jako bylo to Sudkovo. Jedné noci, když zvon svatovítského chrámu odbíjel půlnoc, se Vítězslav Nezval nakláněl z mostu a potkal hazardního hráče chystajícího se spáchat sebevraždu – nebo to alespoň tvrdí v „Edisonovi“, jedné ze svých nejznámějších básní, vydané v roce 1928. „[Š]li jsme ruku v ruce v otevřeném snění,“ vypráví Nezval o jejich tiché procházce, „nad kiosky smutku tance alkoholů“ k Nezvalovu bytu, „za město, kde počínaly

Košíře“. „Bylo tu však něco těžkého co drtí / smutek stesk a úzkost z života i smrti“, zní naléhavý refrén básně. Když Nezval odemkl dveře a rozžal světlo, po hráči nezůstal ani stín a básníkovi zbyla jen nejistota, zda to nebyl „jen přízrak nebo sebeklam“. ¹⁴⁸ V těchto končinách to není neobvyklý problém: nejistota jako by spočívala už v samotných kamenech. V době Apollinairovy návštěvy nesl ještě most Legií jméno habsburského císaře Františka I. Během nacistické okupace v letech 1939–1945 se přeměnil ve Smetanův most a za vlády komunistu zase na most 1. máje. V současnosti opět připomíná československé legie vytvořené z exulantů, válečných zajatců a dezertérů, kteří za první světové války válčili na straně Spojenců, třebaže stát, za jehož nezávislost bojovali, přestal existovat o půlnoci 31. prosince 1992. Staronové jméno most Legií, které poprvé dostal roku 1919 v době euforie po získání nezávislosti Československa, dostal most znovu pouhé dva roky před rozpadem tohoto státu.

Naši *chodci* našli hospodu, kde povečeřeli „papríkový guláš, smažené brambory promíchané kmínem [a] housky posypané mákem“, které spláchli „hořkým plzeňským pivem“. Stejně jídlo, a nejspíš i ve stejné hospodě, by si člověk mohl dát i dnes. Zda by ulice nesla i stejné jméno, je jiná otázka. Hudba zahrála na počest svého galského hosta *Marseillaisu*. Pak přešli „veliké pravouhlé náměstí zvané Wenzelsplatz, Viehmarkt, Rossmarkt nebo Václavské náměstí“ a ocitli se opět v Židovském městě, kde Ahasver svého hosta vybídl k účasti na pražských krásách a atrakcích jiného rázu. Apollinaire nebyl žádný puritán – jeho „posedlých a veselých“ ¹⁴⁹ *Jedenáct tisíc prutů* (*Onze mille verges*, 1907) je v panteonu surrealistické pornografie dvacátého století plnohodnotným předchůdcem *Příběhu oka* (*Histoire de l'oeil*) Georgese Bataille a *Ireny* (*Le Con d'Irène*) Louise Aragona, děl, která byla obě publikována v roce 1928, stejně jako Bretonova *Nadja*. ¹⁵⁰ Apollinairovy sexuální záliby byly obráceny stejným směrem jako u dalšího francouzského meziválečného avantgardního spisovatele, Pierra Mac Orlana, který své denní zaměstnání doplňoval nočními výlety, jako jsou *Věvodkyně z Bičů, krásná a strašlivá* a *Nádherní zákazníci pana Brozena a ředitele školy, s dodatkem Výběru listů obírajících se podivuhodnými skutečnostmi dotýkajícími se mrskání Misses a žen*. ¹⁵¹ Básníkovi by se jistě zcela zamlouvaly české Velikonoce, přihlédneme-li k jeho opakovaným příslibům, že pozadí své milenky Louise de Coligny promění v „*mélange malin a mléka*“, nepřestane-li masturbovat po dobu jeho služby v armádě. Zdá se, že taková vyhlídka přiměla Lou k ještě častějšímu *faire la menotte*. ¹⁵² „[L]ákavou nabídku“ svého průvodce k návštěvě Královských Vinohrad, kde – jak mu sděluje Ahasver – „se najdou čtrnácti až patnáctiletá děvčátka, která by se zamlouvala i pederastům“, však zdvořile odmítl. ¹⁵³ Tato noblesní čtvrt byla jednou



Obr. 2.2. Josef Sudek, *Svatý Vít*, 1926–27. © dědicové Anny Fárové.

z mnoha pražských předměstí, která vyrostla ke konci devatenáctého století.¹⁵⁴ Tehdy se ještě jmenovala Královské Vinohrady. Přívlastek „Královské“ z názvu vypustili komunisté v roce 1948.

Kromě vinohradských *fillettes* (děvčátek) – Možná, avšak v recepcích dnešních pražských hotelů lze najít spoustu reklamních letáků nabízejících společnost krásných mladých „studentek“ – se Apollinairova zastávková prohlídka města do značné míry kryje s tím, co se od té doby stalo běžnou turistickou trasou. Turisty je však snadné oklamat; a to tím spíše, když mají literární sklony. Stejně jako pozlátko hotelu Paříž snad ani půvaby minulosti nemusí

být vždy tak přímočarý, jak by se mohlo na první pohled zdát. Zvláštní hodiny, které se dostaly do „Pásma“, zdobí Židovskou radnici v bývalém ghettu po staletí obehnaném zdí. Básníky vždy zvláštním způsobem fascinovaly. To, jak snadno se nabízejí metaforám, zasáhlo i Blaise Cendrarse, který si představoval, že „svět, jako hodiny v pražské židovské čtvrti, se točí bláznivě pozpátku“. ¹⁵⁵ Stejně tak Philippa Soupaulta, spolu s Bretonem a Louistem Aragonem zakladatele *Littérature* a s Bretonem spoluautora prvního „automatického“ románu *Magnetická pole* (*Les Champs magnétiques*) vydaného v roce 1920, který v básni, již napsal po svém vlastním výletě do Prahy v roce 1927, překlátil chronometr na „hodiny paměti“. Báseň s titulem „Do Prahy“ otevírala první číslo časopisu *ReD*, který byl pod vedením Karla Teigehe (1927–1930) nejvýznamnějším časopisem uměleckého sdružení Devětsil vládnoucího pražské avantgardní scéně po celá dvacátá léta. ¹⁵⁶ Název *ReD* je zkratka pro *Revue Devětsilu*, ovšem narážka na anglické slovo pro barvu revoluce jistě není náhodná. Ručičky hodin se skutečně otáčejí opačně, přesně podle hebrejských písmen označujících číslce na ciferníku. Zda však také *jdou* nazpět, však závisí čistě na úhlu pohledu, z jakého se na ně díváme.

TA MATIČKA MÁ DRÁPY

Zdi ghetta byly strženy začátkem devatenáctého století a Židovské město, tak jak bylo známo odnepaměti, se oficiálně stalo součástí města, v jehož geografickém centru leží, roku 1850. Připojilo se tak ke Starému Městu, Novému Městu (které založil Karel IV. roku 1348), Malé Straně a Hradčanům, aby se z něj stala tehdejší Praha 5, v obecném jazyce pátá čtvrť. Zároveň byla čtvrť přejmenována na Josefov, na počest modernizujícího habsburského císaře Josefa II., který roku 1783 podřídil čtyři pražská středověká města jedinému městskému úřadu. O dva roky dříve vyhlásil Josef II. „emancipaci“ českých židů; měl v úmyslu udělat z nich řádné Rakušany, třebaže při té příležitosti neměli získat plná občanská práva, ta dostali až po revoluci roku 1848. ¹⁵⁷ Po celá staletí byla Praha domovem jedné z největších židovských komunit v Evropě, avšak židé zde bývali jen zřídkakdy v bezpečí. Matka Josefa II., Marie Terezie, vyhnala všechny židy z města ještě roku 1744 za jejich údajnou kolaboraci s nájezdníky z pruské armády během války o rakouské dědictví. O čtyři roky později neochotně svolila k jejich návratu, a to jen kvůli tomu, že bylo zapotřebí oživit hospodářství postižené silnou krizí. Ještě roku 1837, před odstraněním posledních překážek omezujících jejich pobyt, tvořili židé osmdesát procent

obyvatelstva ghetta. Avšak po roce 1848 se většina z nich odstěhovala do zdravějšího prostředí rychle se rozšiřujícího města – do horního Nového Města, na Královské Vinohrady, do vilové čtvrti Bubeneč – a nechali za sebou jen ultra-ortodoxní a velmi chudé. Koncem devatenáctého století byl jen jeden ze čtyř obyvatel Josefova žid. Pátá čtvrť se stala místním Bowery, rejdištěm pražských hadrářů, žebráků, prostitutek, zlodějů, místem, kde jak říká Ahasver Apollinairovi, „uvidíte, že v noci se tu každý dům promění v nevěstinec“. ¹⁵⁸

S krásou stejně nepravděpodobnou, jako je Lautréamontovo náhodné setkání šicího stroje s deštníkem na pitevním stole, „se do hlaholu tančiren, povyku opilců, do cinkání harf a výskání a pištění kurev mísily monotónní litanie sobotních modliteb, linoucí se ze synagóg“. ¹⁵⁹ Tak si to alespoň představuje Angelo Maria Ripellino. *Magická Praha* italského učenice je mezi knihami, které kdy byly o českém hlavním městě napsány, jednou z těch, které nejvíce otevírají oči – Máme-li vůbec mluvit o otevírání očí, pokud jde o *chodce*, kteří stejně jako André Breton v *Nadje* raději chodí za noci, než by uvěřili, že se procházejí za bílého dne. Akademici obvykle mívají vůči Ripellinovu dílu odpor, bez ohledu na to, že jeho autor je neobyčejně vzdělaný. Důvodem možná je, že odmítá připustit rozdíl mezi skutečností a fantazií, současností a minulostí, které vytvářejí stěny a fasády moderního světa – tedy stejné protiklady, které odmítal i Breton a surrealisté. Avšak město, a zvláště město s historií tak dlouhou a spletitou jako Praha, se nikdy neskládá jen z cihel a malty. Je to rovněž snový svět znamení a symbolů, vzpomínek a tužeb, a právě tohle ustavičné slévání hmoty a ducha Ripellino dokázal uchopit lépe než většina ostatních, a to jak díky své básnické imaginaci, tak jí navzdory.

Ripellino si je vědom dluhu, kterým je za svůj titul zavázán Bretonovi, ale kouzlo, které vyvolává, je poněkud temnějšího zabarvení. Než jej roku 1968 komunisté vypověděli, stala se pro něj Praha na řadu let druhým domovem; tento italský bohemista znal město mnohem lépe než Breton nebo Apollinaire – tedy opravdu důvěrně. Praha je „líheň příznaků, doména kouzel, zdroj Zauberei neboli čarodějnictví“, varuje; „nelítostná past, která víckrát nepustí toho, koho lapila svou mlhou, svým černokněžnictvím, svým jedovatým medem.“ ¹⁶⁰ Nemůže než citovat známou poznámku mladého Franze Kafky k jeho rodnému městu: „Praha nás ne a ne pustit. Ani jednoho. Ta matička má drápy.“ ¹⁶¹ Kafka se narodil roku 1883 v domě na kraji židovské čtvrti, hned u Staroměstského náměstí. Náměstíčko, na němž dům stál, nyní nese jméno Franze Kafky. Je to opožděná připomínka; tento název náměstí dostalo až někdy v tomto tisíciletí. ¹⁶² *Mütterchen*, jak Kafka nazývá město, je přesným ekvivalentem českého slova matička; tak láskyplně někdy Češi nazývají své hlavní