

René Magritte

ADAM REJHA

Tento text by měl seznámit čtenáře s René Magrittem, bezpochyby nejvýznamnějším belgickým surrealistickým malířem, který získal charakteristiku jak „lidového“ (to zejména dříve), tak „nejfilosofičtějšího“ malíře (zejména později, kdy byl jeho význam doceněn).

Pro populární představení (pro čtenáře, který vesměs nejenom že není s osobností Magritta obeznámen, ale kterého *a priori* moderní umění příliš nezajímá)¹ je Magritte hůře uchopitelný, prožil poměrně jednotvárný život bez bohémských výstřelků: Narozen roku 1898 v Lessines v Henegavsku, později absolvoval akademii v Bruselu a krom let 1927–1930, kdy pobýval na předměstí Paříže v úzkém kontaktu s pařížskými surrealisty prožil celý život v Bruselu životem obyčejného příslušníka střední třídy. A ani jeho výtvarné vyjádření se nedá dělit na výrazně odlišná období, která u jiných umělců uměle využívají historikové umění k prezentaci malířského díla.

Přesto si Magritte nepochybně prezentaci zaslouží. Tato je rozdělena na dvě části, obecnější pojednává o surrealismu se zvláštním zřetelem k surrealismu v Belgii a druhá konkrétněji životem a dílem Reného Magritta.

Surrealismus se zvláštním zřetelem k Belgii

Nejprve bych uvedl několik „axiomů“ platících pro surrealismus (tedy především ten pařížský), vůči kterému bych posléze (ať už pozitivně, či negativně) vymezil surrealismus v Belgii.

Surrealismu, jak je u některých moderních uměleckých směrů běžné, zahrnuje značně nehomogenní skupinu umělců, které pojí jediné, snaha o zachycení podvědomí, respektive snu.

Vznik surrealismu lze datovat poměrně přesně vydáním prvního Manifestu Surrealismu roku 1924 André Bretonem. Snad má cenu poukázat na tři důležitější prameny surrealismu. Tento směr vychází z hnutí dada (poněkud zjednodušeně lze říct, že se dadaismus transformoval roku 1924 v surrealismus). Dadaismus se zformoval okolo roku 1916 jako polemická až nihilistická reakce na hrůzy války. Dadaisté se snaží o tvorbu nesmyslného umění (antiumění) a za tímto účelem představili právě Bretonem vysoce ceněný automatismus, na kterém lze spatřit blízkost i rozdílnost dadaismu a surrealismu, kdy pro jedny je to způsob jak stvořit zcela nesmyslné dílo, pro druhé je to způsob, jak může umělec vyjádřit své podvědomí.

Druhým důležitým východiskem byl Comte de Lautréamont (vl. jm. Issidore Ducasse, 1846–1870), jehož verše v próze *Zpěvy Maldororovy* začaly od počátku 20. století nabývat na popularitě a

¹ Snad je vhodné konstatovat, že celý text jsem koncipoval jako populární seznámení Reného Magritta s publikem, u kterého jsem předpokládal podobné kvality. Pro ilustraci Magrittova díla odkazuji na jeho obrazy ve formě *název, rok, umístění/vlastnictví*, protože byl text představen před Musée Magritte (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), snažím se odkazovat na obrazy uložené zde, nicméně ne vždy je to možné (či účelné).

surrealisty (do jisté míry i dříve dadaisty) uchvátil zejména hravým skládáním nesouvisejících pojmů vedle sebe („Je krásný jako ... náhodné setkání šicího stroje a deštníku na pitevním stole!“²), zaujalo je nepochybně i romantické zachycení zla, který Lautréamont podává.

Pro výtvarný surrealismus byl zcela zásadní vzor malíře Giorgia de Chirica (1888–1978), zejména tedy jeho metafyzická malba, kterou ustálil již před první světovou válkou.

Dalším pojícím prvkem (zejména pro meziválečný) surrealismus byla politická orientace na komunismus. Na jedné straně lze říct, že co surrealista, to komunista, nicméně různí surrealisté politiku prožívali různě, takže zde byly jak umírnění komunisté, tak militantní stalinisté, což často vedlo k neshodám.

Belgie

I na belgické moderní umění mělo vliv rozdělení země na vlámskou a valonskou část. Zatímco mezi vlámskými umělci se prosadilo již na počátku 20. století nově vznikající expresionistické vyjádření,³ u Valonů si podobně silnou pozici vydobylo až o něco později dadaisticko-surrealistické hnutí (valonský surrealismus je vnímám jako svého způsobu pendant k vlámskému expresionismu, na druhé straně je potřeba zdůraznit, že samotný Magritte zásadně odmítal hodnotit umění podle národnostního klíče).

Za první surrealistický projev v Belgii se považuje vydání pamfletů *Correspondances*, za kterými v roce 1925 stáli básníci Paul Nougé, Camille Goemans a Marcel Lecomte. K těmto třem osobnostem se na bázi komplicity začali připojovat další umělci (skladatel André Souris, později Magritte a galerista a obchodník s uměním E. L. T. Mesens a Louis Scuttenaire), kteří pozvolna vytvořili skupinu.

Vztah bruselské skupiny k té pařížské byl již od počátku poněkud složitý. Sice již v roce 1926 podepsaly obě skupiny společný manifest *Napřed a vždy revoluce!*, ovšem Nougé, hlavní bruselský ideolog surrealismu, přednesl již následujícího roku vůči bretonovskému surrealismu značně kritickou přednášku v Charleroi. Zejména zdůraznil velký význam hudby pro hnutí (s čímž zřejmě Breton, notorický nehudebník, nesouhlasil) a navíc si dovolil zpochybnit význam automatismu: „Co se nás týče, buď se oddáme hře náhody, ... anebo budeme lpět na tom, co považujeme za základ ducha, a to je jistá moc vědomé akce.“⁴

Bruselští surrealisté „nezpodobňují realitu vyšší, ale mění, jakoby zevnitř, realitu danou,“⁵ jejich

² Lautréamont. *Zpěvy Maldororovy; Poesie; Dopisy*. Praha: Academia, 2013. s. 152.

³ V rámci širšího představení belgického umění snad má i zde cenu připomenout, že vlámská národnostní podoba expresionismu se zatím mimo belgické (a snad nizozemské) hranice netěší příliš velikému zájmu, přesto umělci jako Jean Brusselmans (je řazen k „vlámskému expresionismu“, nicméně nedokáží určit, jestli byl skutečně Vlámem), bratři Floris a Oscar Jespersové, Jozef Peeters a další dokázali na poli expresionismu vytvořit kvalitní odkaz.

⁴ Král, Petr – Rubeš, Jan. *Mramor se jí studený*. Praha: Torst, 1996. s. 20.

⁵ Král, Petr – Rubeš, Jan. *Mramor se jí studený*. Praha: Torst, 1996. s. 22.

hlavním uměleckým postupem tedy není automatismu, ale transformace (také půjčená od dadaistů). Tato odlišnost bruselského surrealismu snad vede některé umělecké kritiky k myšlence, že Bruselané vlastně nikdy nedospěli k surrealismu a nikdy neopustili (estetický) dadaismus.

Na tomto místě je vhodné upozornit na dalšího valonského malíře Paula Delvauxe (1897–1994), který spolu s Magrittem představuje nepochybně nejpodstatnějšího zástupce belgického výtvarného surrealismu, který ale k tomuto stylu našel vlastní cestu a celý život tvořil vesměs soliterně a na zmíněných skupinách nezávisle (byť jeho dílo nese jisté znaky „belgického surrealismu“ jak byly naznačeny výše).

Vedle bruselské surrealistické skupiny vznikla v roce 1934 tzv. henegavská skupina, také nazývaná Rupture (Roztržka), kterou tvořili Achille Chavée, Fernand Dumont a André Lorent. Ideologicky měla blíže k pařížským surrealismům, nicméně zejména kvůli politickým rozepřím nikdy nevyvíjela činnost srovnatelnou se skupinou v Bruselu.

V roce 1936 se k bruselské skupině přidali mladší umělci, například fotograf Raoul Ubac, básník, filmař Marcel Mariën (později se stal historikem hnutí). Obě belgické surrealistické skupiny vyvinuly společnou činnost v podobě revue *L'invention collective* (2 čísla v roce 1940).

Během války byl Nougé povolán do francouzské armády, Mesens až do 50. let pobýval v Londýně a zbytky spolkové činnosti v Bruselu udržoval Magritte. Zároveň v této době se na scéně objevil mladý a ambiciózní malíř Christina Dotremont.

Po válce se sice Paul Nougé pokusil obnovit svoje postavení předního ideologa vydáním manifestu *Surrealismu v plném světle* (*Surréalisme en plein soleil*, 1946), ovšem tento již Pařížané ostře odsoudili a nikdo jiný ho nepodpořil, naopak iniciativu převzal Dotremont žijící v Paříži manifestem *Revoluční surrealismus*, ovšem toho se již meziválečná surrealistická škola (Nougé, Magritte) neúčastnila.

Po válce celé surrealistické hnutí prošlo značnou proměnou, došlo jak ke generační obměně (svoje postavení záhy ztratil i André Breton v Paříži: jako důsledek rozpadu předválečných spolků lze zmínit nepochopitelné vyloučení Maxe Ernsta z pařížské skupiny) a hnutí se výrazně individualizovalo.

Jako epilog tohoto obecnějšího uvedení belgického surrealismu může sloužit upozornění, že velmi důležitou cestu v umění poloviny století ukázala avantgardní skupina Cobra (název je akronym z názvů měst odkud pocházeli členové – Kodaň, Brusel, Antverpy), kde byly zúročeny jak zkušenosti surrealistické (členem byl i již zmíněný Dotremont), tak expresionistické a další. Za dalšího dědice belgického surrealismu lze zmínit též Marcela Broodthaerse (v Belgii je vnímán jako jeden z nejvýraznějších následovníků právě R. Magritta).

Život a dílo Reného Magritta

Mládí a dospívání

René Magritte se narodil v 21. listopadu 1898 jako nejstarší syn (později měl dva bratry) v Lessines v Henegavsku. Jeho otec byl obchodní cestující, matka kloboučnice. V mládí rodina značně cestovala, nejprve vyrůstal v Châteletu, poté Charleroi a nedlouho poté, co začal studovat v Bruselu (1916), se sem přestěhoval i zbytek rodiny.

Mládí a dospívání přineslo celou řadu témat, která nějak souvisela s Magrittovou tvorbou. Zvláštní význam pro něho mělo první setkání s malířstvím: Jako malý chlapec trávil prázdniny u tety v Soignes, kde si krátil čas tím, že spolu s jistou dívkou navštěvoval místní hřbitov a prolézal temné hrobky. Jednou, když z temného prostoru vyšel na přímé světlo, spatřil malíře, který maloval hřbitov a Magrittovi přišla tato činnost spolu s kontextem, v kterém se s ní setkal, jako provozování magie.

Výrazně se do Magrittova života musela zapsat sebevražda matky v roce 1912 (byť, příznačně pro surrealistu, je celá tato tragédie zahalena jistou nejasností). Matka ukončila svůj život v řece Sambře v Châteletu, kde v té době Magrittovi bydleli (následkem sebevraždy se rodina stěhovala do Charleroi). Magritte popsal příteli Louisi Scuttenairovi, že tělo našli „s omotanou noční košilí kolem hlavy. Nikdy nebylo známo, zdali si sama zakryla oči, aby neviděla smrt, kterou si vybrala, nebo ji hlavu omotaly až proudy v řece.“⁶ Motiv hlavy zakryté látkou se v Magrittově díle objevuje často a snad ještě zajímavější je částečně skrytý odkaz na Magrittem často zpracované téma zrádnosti lidského vizuálního vnímání (potažmo až strach z vnímání). Ovšem význam tohoto příběhu pro jeho dílo není jistý, protože již v druhé polovině 20. století bylo poukázáno, že celá příhoda s nálezem matčina těla byla smyšlená.

Magritte také vzpomíná, že již v mládí se seznámil se svým oblíbeným filosofem G. F. W. Hegelem (neznámějším odkazem na jeho dialektiku je obraz *Hegelovi prázdniny*, 1958,⁷ kde je zachycen předmět deštník-sklenice, který má za úkol zároveň vodu odvádět a udržovat), rád také četl Edgara Allana Poea a sledoval filmovou tvorbu, zejména důležitou roli hrály seriály Louise Feuilladeho: např. v roce 1915 také měl premiéru *Fantomâs* (Fantomas, nepolapitelný zločinec, který pracuje skryt pod maskou byl oblíben vesměs všemi surrealisty, Magritte na něho odkazuje již na raném surrealistickém plátnu *Nebezpečný vrah*, 1926,⁸ kde je obklíčený, ale zcela klidný vrah na místě činu).

Vzdělání a nalézání vlastního stylu

V letech 1916–1918 získával Magritte formální vzdělání, jak vyjádřit vjemy ze svého dětství na

⁶ Palmer, Michael. *From Ensor to Magritte: (1880-1940)*. Brussels : Éditions Racine, 1994. s. 200.

⁷ *Hegelovi prázdniny*, 1958, Musée Magritte.

⁸ *Nebezpečný vrah*, 1926, Tate, Liverpool.

bruselské Académie royale des Beaux-Arts u Jeana Combaze, Constanta Montalda a Emile van Damme-Sylva. Na akademii se seznámil s malíři-vrstevníky, mimo jiné s Paulem Delvaux a Victorem Servanckxem. Zejména se Servanckxem měl zprvu hodně společného, kdy podobně jako on začínal pod vlivem kubismu a futurismu (zatímco Magritte se po přechodné době našel na poli surrealismu, Servanckx se vydal cestou geometrické abstrakce). Právě těmto počátkům patří Magrittova slova (byť jistě je lze vztáhnout v mnoha ohledech i na jeho dílo pozdější): „Není pochyb, že čistý a silný cit, označovaný jako eroticismus, mě uchránil před tím, abych propadl tradičnímu usilování o formální dokonalost. Mým zájmem je hlavně vyvolat určitý emoční otřes.“⁹

Byl to také Servanckx, který Magritteovi ukázal cestu k užité grafice (poté, co se – samozřejmě – hned po absolvování akademie nedokázali uživit „vysokým uměním“). Magritte pracoval od roku 1922 přinejmenším do války v různých provozech, kde využíval svého formálního uměleckého vzdělání (nejprve v nábytkářské firmě, poté maloval květinové vzory na tapety, vytvářel komerční plakáty). Snad právě osvojení zásad užité grafiky mohlo být jedním z důvodů Magritteova úspěchu u nejširšího publika.¹⁰

Již na začátku dvacátých let se začal setkávat s osobami, které v jeho životě hrály důležitou roli. V roce 1920 se setkal s budoucí manželkou Georgette Berger, se kterou se oženil o dva roky později. Z pozdější surrealistické skupiny se prvně setkal s E. L. T. Mesensem, který v roce 1920 učil Magrittova bratra hrát na klavír, o čtyři roky později se setkal s Marcelem Lecomtem a Camille Goemansem a o rok poté i s Paulem Nougé. V této době se postupně seznamoval s dadaistickým hnutím, spolu s Mesensem vydávali revue *Œsophage*, která je vnímána jako pro belgický dadaismus (potažmo surrealismus) vlivná.

Surrealismus

V roce 1926 Magritte namaloval v rámci svého stylu zcela nezvyklý obraz *Ztracený jockey*.¹¹ Tuto stylovou změnu lze vnímat jako sladění se stylem svým bruselských přátel-surrealistů.

Teprve po surrealistickém prozření byla uspořádána v roce 1927 první Magrittova samostatná výstava. Toho roku se také setkal s Louisem Scuttenairem, se kterým se stali blízcí přátelé.¹²

⁹ Waldberg, Patrick. Surrealismus. In Pijoan, José (ed). *Dějiny umění 10*. Praha : Odeon, 1984. S. 37, popis k obrazu č. 33.

¹⁰ Právě onen „úspěch u širokého obecnstva“ přináší několik zajímavých otázek: V rámci někdy napjatých vztahů s pařížskými surrealisty bylo možné možné vytušit i kritiku Magrittovi „prvoplánovitosti“ (snad i „kýčovitosti“), později bylo vyloučeno, že by byl Magritte „kýčař“ dokázáním jisté filosofické hloubky (prominentně se uvádí autoři Michel Foucault, Henri Michaux), ale filosofická hloubka velmi těžko vysvětlí oblibu u nejširšího obecnstva, to snad lze vysvětlit jistým estetickými kvalitami, ovšem to je rovina Magrittova díla, které se dostalo pozornosti a jistého ocenění nejpozději. K tomu alespoň úvahu o nedocenění Magrittovy estetiky in Lahoda, Vojtěch. René Magritte: Retrospective 1898–1967. *Ateliér*, roč. 11/1998, č. 10, s. 16.

¹¹ *Le jockey perdu*, 1927, soukromá sbírka.

¹² Právě manželé Louis a Irene Scuttainerovi (manželka Irene někdy uváděna dívčím jménem Harmoir) opatrovali jednu z největších sbírek Magrittových pláten, tvořící základ dnešního Musée Magritte (tedy muzea spadající pod bruselské Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique). Na okraji poznamenávám, že v Bruselu je ještě Musée René Magritte ve

Ačkoliv již Magritův první surrealistický obraz vymezil poměrně pevně jeho pojetí surrealismu, Magritte navázal na *Ztraceného jockeje* „studijní cestou“ do Francie, kde pobýval i s ženou v letech 1927–1930 na předměstí Paříže. S pařížskou surrealistickou skupinou nenavázal příliš přátelské vztahy (skupinou je zde zejména myšlen André Breton, který si jako správný Francouz neopomněl dobírat Magritův valonský původ, spory s ním měli manželé i ohledně náboženského vyznání), nicméně se spřátelil s některými surrealisty, zejména Maxem Erstem, též Hansem Arpem, Joanem Miró.

Na tomto místě by měly být představeny základní rysy Magrittova surrealismu. Magritte patřil mezi figurální surrealisty, přičemž se snažil o zobrazování předmětů běžného života¹³ pokud možno v co nejlépe rozpoznatelné podobě a až akademicky vysokou řemeslnou úrovní. Max Ernst Magrittovi obrazy charakterizoval jako „malované koláže“: Magritte tyto rozpoznatelné objekty zpravidla vyňal z jejich obvyklého kontextu a na svých obrazech je pokládal vedle sebe, tak aby u diváka přivodili pocit *jamais vu*, který divákovi (i autorovi) připomene dětství spojené s zkoumáním neznámého na každém kroku (a dále: objekty denní potřeby člověk přestává vnímat, Magrittovi objekty malby vypůjčené z běžného života a vsazené mimo svůj kontext mají prostě vrátit tyto předměty zpět do zorného pole, mají jim „vrátit [...] hodnotu objektu“¹⁴).

Hlavním tématem, kterým se zabýval, patří problém zrádnosti vizuálního vjemu. Již bylo připomenuto, že se na jeho obraz objevují lidé se zahalenou hlavou (byť nevíme, jestli jejich hlavním úkolem je připomínat matku, má jim být zabráněno vidět diváka, nebo obráceně má být zabráněno divákovi vidět je, ale s největší pravděpodobností to se zrádností zraku souvisí).¹⁵ Toto téma může být dále uchopeno téměř gestaltovou optickou hříčkou, jak je tomu u *Carte blanche* (1965),¹⁶ kde jede mladá jockeyka v lese, ovšem samotná žena je projektována na kmen stromu, který by ji spíše měl zakrývat a naopak jinde mezera mezi stromy, kde by snad divák čekal koně, nabízí pohled na oblohu a listový les. Zatímco Magritte-lidový malíř si vystačí s touto hříčkou, v kontextu díla Magritta-filosofa je možno hledat další významy tohoto obrazu, všim se zde nemohu zabývat, nicméně je vhodné na tomto místě upozornit ještě na Magrittem často zpracovávanou myšlenku, že vše viditelné zakrývá něco dalšího viditelného.¹⁷

starém domě v Jette – na vzniku tohoto muzea měla vliv hlavně Magrittova manželka Georgette, nenabízí sice tak velkou sbírku pláten, ale spíše pohled do domácnosti Magritových.

¹³ Existuje snad jen jeden záhadnější objekt stále se opakující v Magrittově díle, jehož původ je poněkud záhadnější, snový: šachová figurka, resp. kuželka balustrády, často zakončená okem, někdy i kanónem. Max Ernst tuto figurku nazýval „falustrádou“, tedy kombinaci balustrády, autostrády a jistého množství falusu.

¹⁴ Palmer, Michael. *From Ensor to Magritte: (1880-1940)*. Brussels : Éditions Racine, 1994. S. 201.

¹⁵ Obecněji lze zmínit Magrittovi oblibu v umisťování nepřirozených překážek rušících potenciální oční kontakt mezi divákem a portrétovanou osobou. Srv. portréty Edwarda Jamese – *Zakázaná reprodukce*, 1937, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; *Princip plasti*, 1937, Ex-Edward James Foundation, Sussex.

¹⁶ *Carte blanche*, 1965, Paul Mellon Collection, Washington, D. C.

¹⁷ Alespoň dále odkazují na obrazy v obraze zakrývající výřez krajiny, který je shodou okolností namalován na obraze v obraze – *Lidský předpoklad*, 1933, National Gallery of Arts, Washington; *Eukleidovy procházky*, 1955, The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis. Případně lze odkázat na okna a dveře v Magritteově díle vůbec (*Dalekohled*, 1963, Menil

Smyslovou zrádnost by se ještě hodilo ilustrovat na Magrittově ikonickém obraze, tedy na *Zrádnosti obrazů*, konvenčně též nazývaném *Toto není dýmka* (1928–1929).¹⁸ Obraz patří spíše k raným, ještě uměřeným obrazům – připomíná ilustraci jakéhosi naučného slovníku, je zde vyobrazena dýmka a pod ní doplňující text. Dospělý divák čeká pod dobře rozpoznatelným objektem-dýmku vysvětlující text ve smyslu „[Toto je] dýmka,“ ovšem z textu na obraze se dozví, že „Toto není dýmka.“ Pokud *Carte blanche* upozorňovala na to, že nás při vnímání svazuje zjednodušování obrazu naším mozkiem, v případě obrazu s dýmku jsme obětí naučených konvencí. Jak sám Magritte bezelstně dodává, to co vidíme „nelze ani nacpat, ani vykouřit, není to dýmka“. Zde se setkáváme též s později Magrittem více zpracovávanou otázkou vztahu objektu – obrazu – slova, přičemž pro Magrittovo dílo je typické především uvolnění vztahu objekt a jeho označením¹⁹ a dále pak „povýšení“ označení objektu na objekt samotný.²⁰

Zrádné jsou také obrazy ze série *Říše světél* (1949–1964).²¹ Na první pohled prostá krajina s jakýmsi belgickým maloměstem v sobě obsahuje snad nejdůmyslnějším vizuální hříčku: Zatímco městečko je malované v hluboké noci, obloha je denní – to si divák uvědomí teprve po delším čase, ba dokonce je v literatuře popsán u diváků jev odmítání rozporu i po jeho vysvětlení.²²

Shrnutí Magrittova surrealismu by nebylo úplné bez poukázání na roli transformace čili metamorfózy (která, jak bylo zmíněno výše, hrála důležitou roli v celém bruselském surrealismu). Často se cituje *Kolektivní vynález* (1934),²³ kde se transformoval kánon zobrazování mořských panen, u Magritta došlo k dadaisticky hravé záměně lidské a rybí poloviny. Transformují se ale i boty v nohy, případně noční košile v ženská těla. Povšimnout si lze i transformace napříč časem, lidé se mění v rakve na Manetově *Balkoně* (*Perspektiva II: Balkon od Maneta*, 1950²⁴) apod.

Magritte po návratu do Bruselu roku 1930 opět zapadl do života průměrného příslušníka střední třídy (roku 1930 se jeho agentem stal galerista Mesens, nicméně na milionové příjmy si musel ještě počkat). Odpověď na otázku do jaké míry bylo Magrittovi přirozené vést průměrný, bohémství prostý život může alespoň částečně osvětlit i pozici Magritta-lidového malíře. Magritte asi nebyl ze své podstaty prototyp bohémského malíře, ale alespoň některé indicie naznačují, že image „uměřeného muže v černém“ je výsledek jisté legendy, kterou sám Magritte živil. Již okolnost, že svoji typickou uniformu nesundával ani při malování není projevem obyčejnosti, ale výstřednosti. Snad nejzajímavější je Magrittovo odmítání symbolického výkladu obrazů: „Ztotožnit moje malby

Collection, Houston).

¹⁸ *La trahison des images*, 1928–1929, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles. Právě z tohoto obrazu vychází Michel Foucault v zásadní práci o Magrittově filosofii, Foucault, Michel. *Toto nie je fajka*. Bratislava : Kalligram, 1973.

¹⁹ Například série *Klíč ke snům*, 1927–1930, soukromá sbírka.

²⁰ K tomu srv. *Zrádnosti obrazů*, 1928–1929; *Prázdná maska*, 1928; *Umění komunikace*, 1950.

²¹ *L'Empire des lumières*, 1949–1964, série několika obrazů včetně jedné v Musée Magritte.

²² Ginferer, Pere. *Magritte*. Barcelona : Ediciones Polígrafa, 1986. S. 10.

²³ *L'invention Collective*, 1934, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

²⁴ *Perspektiva II: Balkon od Maneta*, 1950, Museum voor Schone Kunsten, Ghent

se symbolismem, vědomím a nevědomím znamená ignorovat jeho pravou podstatu ... Lidé běžně užívají předměty bez hledání jejich symbolického významu, nicméně když hledí na obraz, nedokáží pro něho najít žádné využití. Takže se honí okolo za jejich významem ... Lidé hledající symbolický význam nedokáží uchopit vnitřní poetiku a tajemství obrazu.“²⁵ Tímto svým vyjádřením přibližuje své dílo obyčejnému člověku, byť je zde zároveň patrný osten namíření proti pařížským surrealistům, jejichž automatické obrazy jsou bez freudovské analýzy často nesrozumitelné i pro samotného autora. Zůstává pravdou, že by se Magrittovi dostalo jen těžko mezinárodního uznání bez filosofických komentářů.

Teprve v roce 1932 učinil Magritte to, co bylo pro pařížské surrealisty zcela samozřejmé, tedy vstoupil do komunistické strany (belgické), na čemž lze ilustrovat méně politicky vyhraněný rozměr bruselského surrealismu (nutno dodat, že i belgická komunistická strana byla méně stalinizovaná, než ta francouzská). Magritte ovšem nikdy ve straně nevydržel dlouho (do roku 1945 do ni vstoupil třikrát vždy jen na několik měsíců).

V druhé polovině 30. let 20. století se objevil mezinárodní zájem o Magrittovo dílo, takže vystavoval v letech 1936 a 1938 v New Yorku a v roce 1937 v Japonsku.

Válka

Válka znamenala pro Magritta těžké období (byť surrealismu nebyl nacistickou oficiální ideologií označen za „zvrhlé umění“ a umělci mohli oficiálně tvořit). Na jedné straně byl Magritte izolován a nemohl navázat na naznačené mezinárodní uznání, na druhé straně se stal ústřední osobností surrealismu v Bruselu (důležitou společnou činností surrealistů byla v Raoulem Ubacem založená revue *L'invention collective*, která vyšla ve dvou číslech v roce 1940), protože Nougé byl povolán do armády a Mesens utekl do Londýna, kde strávil válku. V této době (1943) také vyšla první monografie o Magrittovi z pera Marcela Mariëna.²⁶

Z raného válečného období se cituje dílo *Ostrov pokladu* (1942),²⁷ kde zachytil skupinu ptáků, kteří mají sice křídla, ale transformovali se v rostliny pevně srostlé se zemí jejich ostrova. V letech 1943–1944 poprvé změnil svůj surrealismus a toto období se označuje jako „Renoir période“, nebo také období „en plein soleil“, v kterém se s hrůzami války vyrovnal zachycováním idyl, tedy obrazy s veselou renoirovskou barevností (*Sklizeň*, 1944²⁸).

Záhy po válce získala Magrittova činnost polemický charakter: v roce 1946 vydaly s Mariënem tři satirické a podvrtné pamflety *L'imbécile*, *L'emmerdeur*, *L'enculeur*, z nichž dva dokonce stát zabavil.

²⁵ Palmer, Michael. *From Ensor to Magritte: (1880-1940)*. Brussels : Éditions Racine, 1994. S. 201.

²⁶ Již bylo zmíněno, že se Mariën stal historikem hnutí v Belgii, k Magrittovi napsal jak monografii, tak v 70 letech též vydal jeho texty (*Manifestes et autres écrits*, Brusel 1972).

²⁷ *Ostrov pokladu*, 1942, soukromá sbírka.

²⁸ *Sklizeň*, 1944, Musée Magritte. Zachycuje vesele barevný ležící ženský akt.

Následně Pařížané odmítají *Surrealism en plein soleil*, což omezilo i Magrittovo veřejné působení. Zároveň ale dostal v roce 1947 nabídku, aby se zúčastnil své první samostatné výstavy v městě surrealismu zaslíbeném, tedy v Paříži (výstava se v roce 1948 konala v Galerie du Faubourg). Kolekci těchto obrazů již Magritte koncipoval jako otevřený útok proti pařížským surrealismům. O tomto novém uměleckém období sám Magritte mluvil jako „période vaché“ (období je také nazýváno fauvistické). Na těchto „vachistických“ obrazech Magritte zjednodušil formu, užíval výrazných barev a tématem (a nakonec i názvem – *vaché* je v hlavním významu kráva) parodoval stereotyp Belgičana-zemědělce, jak se ještě v jeho době Francouzi na své sousedy dívali. Polemický charakter podporuje i katalog, který napsal Louis Scuttenaire v francouzštině s výraznými dialektickými prvky a který se nazývá *Les pieds dans le plat*.²⁹ Ačkoliv vystavené obrazy měli v roce 1948 úspěch, Magritte se vrátil (po „zásahu“ manželky³⁰) ke svému surrealismu.

Doba největší slávy

Jak bylo v dřívější kapitole o surrealismu naznačeno, v poválečných letech prodělalo hnutí revoluční změnu. Například Paul Nougé se vyrovnával velmi těžce, dokonce na začátku 50. let se rozešel s Magrittem ve zlém, propadl alkoholismu a v roce 1967 zemřel na pokraji chudoby. Pro Magritta znamenala tato změna hlavně příchod mezinárodního věhlasu a milionových výdělků (u Magritta tento úspěch přicházel teprve od druhé poloviny 50. let, tedy oproti výtvarným pařížským surrealismům – snad kvůli jisté izolaci belgického hnutí³¹ – se značným posunem).

Pro dobu nárůstu slávy je vhodné zmínit větší výstavy: V roce 1955 se účastnil Benátského bienále, v letech 1957–1959 pořádala Alexandre Iolas Gallery v New Yorku rozsáhlou retrospektivu.

O Magritta se začala také zajímat americká historička umění Suzi Gablik, která ho v letech 1959–1960 poctila návštěvou (trvajících osm měsíců). Monografie sepsaná na základě této návštěvy vyšla poprvé v roce 1970 v Londýně (poté v roce 1978 v Paříži).

Co se díla týče, nedochází k nijaké výrazné změně. Magritte se vrací k již dříve nastíněným tématům a dále je rozpracovává. Jako jakýsi most spojující rané myšlenky s myšlenkami velmi pozdními může sloužit obraz *Dvě záhady* (1966),³² kde na plátno umístil svoji *Zrádnost obrazů* jako obraz na stojanu a do pozadí umístil jednobarevné pozadí s dýmkou nadživotní velikosti... V

²⁹ Což by snad šlo přeložit jako Šlápnout do toho v onom českém vulgárním významu.

³⁰ Srv. Marcadé, Bernard. 'I'll find a way to slip in a great big incongruity from time to time'. *Tate Etc.*, 2007, issue 11. Dostupné via url: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/ill-find-way-slip-great-big-incongruity-time-time> [cit. 2014-06-11].

³¹ O izolovanosti svědčí i to, že ačkoliv v Československu byl již v meziválečném období surrealismus nepochybně poměrně silný, tak René Magritte zde téměř známe nebyl (uvádí se v podstatě nejspíše vliv na Josefa Šímu a též na Karla Teiga), srv. Lahoda, Vojtěch. Teige a Magritte. *Umění*, roč. XLIII/1995, č. 161–163.

³² *Dvě záhady*, 1966, soukromá sbírka.

podstatě nově se Magritte začal věnovat novým technikám, natočil několik němých filmů³³ a na úplném závěru života také navrhl několik modelů pro bronzové odlitky objektů z jeho obrazů.

Zemřel 15. srpna 1967 v Bruselu.

Literatura

Giniferer, Pere. *Magritte*. Barcelona : Ediciones Polígrafa, 1986.

Foucalt, Michel. *Toto nie je fajka*. Bratislava : Kalligram, 1973.

Král, Petr – Rubeš, Jan. *Mramor se jí studený*. Praha : Torst, 1996.

Lahoda, Vojtěch. Teige a Magritte. *Umění*, roč. XLIII/1995, č. 161–163.

Lahoda, Vojtěch. René Magritte: Retrospective 1898–1967. *Ateliér*, roč. 11/1998, č. 10, s. 16.

Lautréamont. *Zpěvy Maldororovy; Poesie; Dopisy*. Praha: Academia, 2013.

Marcadé , Bernard. 'I'll find a way to slip in a great big incongruity from time to time'. *Tate Etc.*, 2007, issue 11. Dostupné via url: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/ill-find-way-slip-great-big-incongruity-time-time> [cit. 2014-06-11].

Palmer, Michael. *From Ensor to Magritte: (1880-1940)*. Brussels : Éditions Racine, 1994.

Paquet, Marcel. *René Magritte*. Köln : Taschen, 2001.

Vaněk, Jiří. Sebereflexe uměleckého myšlení v tvorbě René Magritta. *Ateliér*, roč. 11/1998, č. 10, s. 2.

Waldberg, Patrick. Dada neboli smysl negace. In Pijoan, José (ed). *Dějiny umění 9*. Praha : Odeon, 1983. S. 295–329.

Waldberg, Patrick. Surrealismus. In Pijoan, José (ed). *Dějiny umění 10*. Praha : Odeon, 1984. S. 9–53.

Filmový dokument

Maben, Adrian. *Monsieur René Magritte*. 1978.

Internetové odkazy

<http://www.magrittemuseum.be/> - oficiální stránky Musée René Magritte (Jette, Brusel) [cit. 2014-06-11].

<http://www.musee-magritte-museum.be> – oficiální stránky Musée Magritte [cit. 2014-06-11].

³³ Jedná se jak o hold Fuillademu, tak o domácí videa, kde je zachycen běžný život Mistra, objevuje se zde Magritte, manželka, přátelé, postavy se zahalenými obličejí, tuby a cestovní kufr.