

## **Kultura a umění**

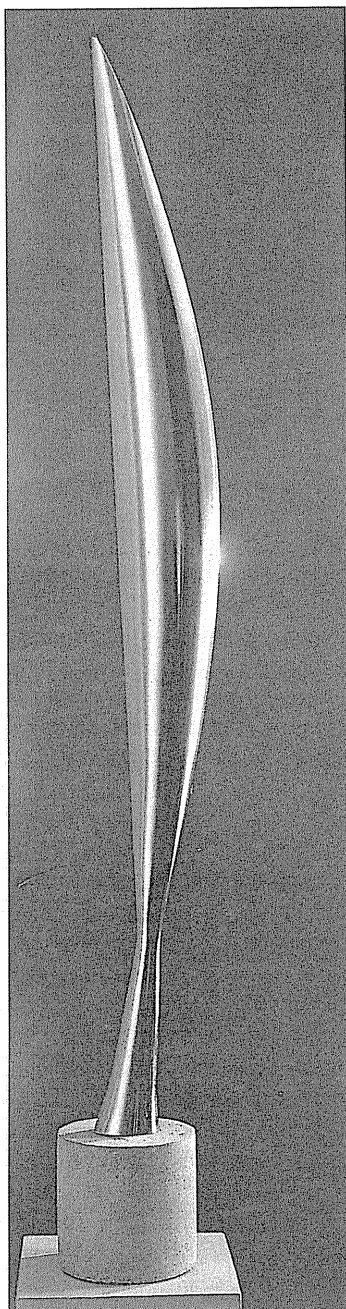
# **Constantin Brâncuși (Brancusi)**

JAROSLAV SEDLÁŘ

Brancusi, Constantin, \*1876 v Pestisani Gori (Hobita) v Rumunsku, †1957 v Paříži. V jedenácti letech opustil otcovský dvůr, aby odešel do světa. Po sedmiletém vandrování dospěl do Craiova, kde vstoupil do učení k truhlářovi a současně navštěvoval Uměleckoprůmyslovou školu. Stipendium mu pak umožnilo přesídlit do Bukurešti, kde studoval na umělecké Akademii kreslení a sochařství (učitelem byl Ion Grigorescu). Přesto chtěl do Paříže, a tak se roku 1902 vypravil pěšky do francouzského hlavního města, tehdejší Mekky umění, do kterého dospěl po dvouletém namáhavém putování. Až do roku 1906 docházel na École des Beaux-Arts, kde ho vedl akademicky orientovaný Antonin Mercié, který byl tehdy na vrcholu slávy. Brancusi poprvé vystavoval roku 1906 se Société nationale des Beaux-Arts v Musée du Luxembourg a poslal tři sádrové busty na Salon d'Automne, o rok později čtyři práce opět na 17. Salon Société nationale. Nyní byl na mladého Rumuna upozorněn Rodin, který mu nabídl, aby u něho v ateliéru v Meudon pracoval jako asistent, a Brancusi roku 1907 skutečně krátce pobýval v Rodinově ateliéru. Brzy však poznal, že musí být nezávislý, aby mohl jít vlastní cestou. Byl přesvědčen, že Rodin svým způsobem řekl již vše, co bylo třeba v sochařství té doby říci, takže navázání na mistra mohlo vést pouze k nápodobě. Proto nabídku odmítl, přestože práci u Rodina by se zbavil materiálních starostí, které ho doprovázely od příchodu do Paříže. Zhruba od roku 1904 se totiž živil zprvu jako ministrant v rumunském katolickém kostele, později jako číšník, a dokonce umýval i nádoby po restauracích a hotelech. Po odchodu od Rodina se roku 1908 přestěhoval z ateliéru na Place Dauphine, který obýval od příchodu do Paříže, do ateliéru v Rue de Montparnasse č. 54, kde se velmi brzy seznámil s Modiglianem, kterého podnítil k sochařství, s Henri Matissem, Fernandem Légerem a uzavřel důvěrné přátelství s Celníkem Henri Rousseauem, pro něhož později vytvořil na jeho hrob poloslop, do kterého vtesal slavnou Apolinairovu báseň. Roku 1909 se sblížil s Alexandrem Archipenkem a začal téměř pravidelně vystavovat v Salon des Indépendants (Salon nezávislých). Pomalu se na něho obracela pozornost také v cizině, a tak roku 1913 obeslal pěti plastikami proslulou výstavu Armory Show v New Yorku a třemi dalšími výstavu Allied Artists Exhibition v Londýně, při jejíž příležitosti ho v Londýně oslovil Henri Gaudier-Brezska, člen skupiny anglických Vorticistů a Allied Artists Association. Roku 1913 vystavil Alfred Stieglitz ve své Gallery 291 v New Yorku osm jeho děl a američtí sběratelé Walter a Louisa Arensbergovi a John Quinn zakoupili jako první některé jeho plastiky a položili tak základ ke dvěma sbírkám, ve kterých byly později sdruženy nejvýznamnější práce umělce. Zá-

jem o jeho dílo projevíli též Peggy Gugenheimová a Agnes E. Meyerová.

Mladý umělec, který ukončil akademickou dráhu, toužil po návratu k přísné, jasné, silné formě, která by směřovala k architektonickému řádu a v něm dospěla k novému trvanlivějšímu výrazu. Také proto odmítl Rodinovu nabídku. Do jaké hloubky zasáhla proměna sochařského tvaru Brancusiho, to lze změřit srovnáním jeho *Spící múzy* z roku 1906 s její verzí vzniklou o tři roky později. Zatímco první verze je dramaticky dynamizovaná, posílená ještě od Rodina převzatou strukturou povrchu, jsou práce z roku 1909 a 1912 zbaveny všech libivých efektů a redukovány na nejjednodušší formy, které Brancusi našel svým zcela samostatným a osobitým postupem. Odvrhl především obvyklý tehdy naturalismus, právě tak jako drobnopisný impresionismus Augusta Rodina, Maillolův senzualismus nebo kubistický intelektualismus. Nechtěl již žádnou individuální, nýbrž všeobecnou formu, praformu, a tak vypuzoval stále více a více detailů, odstraňoval vše náhodné, nadbytečné a povrchové, aby tím dal formě koncentrovanou niternost. Tak dospěl k formě vejce jako symbolu poslední dokonalosti, která se bude od nynějška objevovat stále znovu v jeho výtvorech, např. v sochách *Prométheus*, 1911; *Znovuzrození*, 1915; *Počátek světa*, 1924, ale také v četných variacích portrétních bust *Mademoiselle Pogany*, které vznikaly mezi léty 1912 – 1913. V „ní pokračoval (šel dál)“, jak sám napsal. Tak jasně jak se jeho zkratkovitý, na podstatu zaměřený styl vydestiloval už roku 1909, tak obecně známým zůstal po celou dobu jeho tvorby, často jen nepatrně obměňován. Brancusi pouze postupoval ke stále dokonalejší formě, až dospěl k upravené (učesané) velkooké hlavě *Mademoiselle Pogany* (Slečna Pogany, 1912) do bronzu odlité roku 1931, a to do



K. Brancusi: Pták v prostoru, 1928

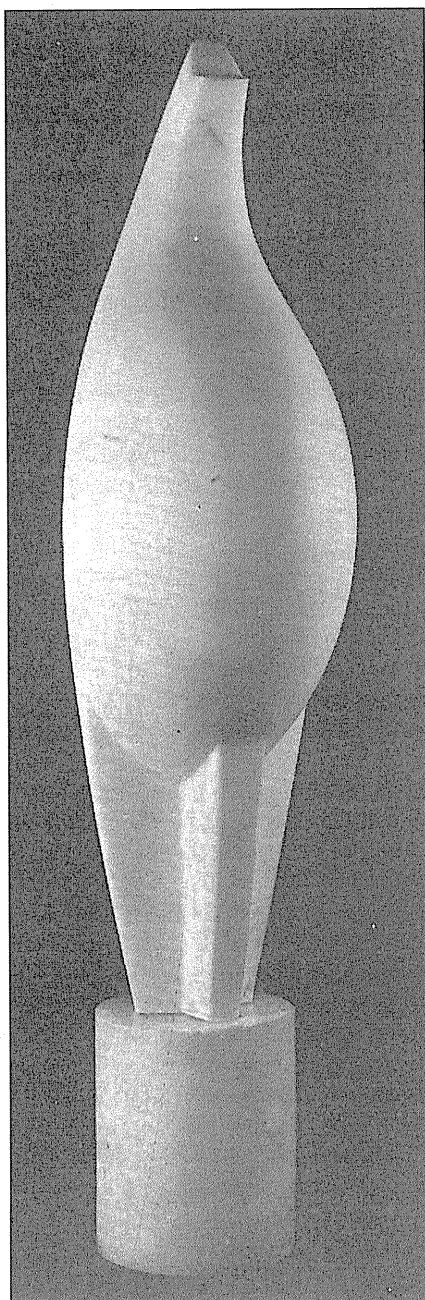
podoby čistě se klenoucí kopule hlavy nad vějíři vyklenutých oblouků obočí. Z konvenčního, ještě rodinového mramoru, *La muse endormie* (Spící múza, první varianta z roku 1906) replikoval roku 1909 *La muse endormie* (Spící múza, druhá varianta), slavnou praformu ležící hlavy, která byla už roku 1912 (?) přelita do bronzu a roku 1917 provedena v alabastru, ve kterém dospěla k zenitu své dokonalosti. A tak roku 1910 (1912) vstupuje tento ovál do těla pohádkového ptáka *Maiastra*, kouzelného ptáka z pohádek jeho vlasti a zároveň praotce všech ptáků Brancusiho. Hlavu, ptáka, labuť, rybu a tuleně uzavírá do praformy ovoidu, do vejce, a to vše pouze obměňuje. Vedle hledání praformy je v nich zřejmě úsilí dát povrchům leštěním a polírováním zároveň duchovní transparentci. Jeho hlavy, dokonalé ovály se sotva naznačenými rysy obličeje, zavřenými očima a lehce pootevřenými rty, upomínají na dálnovýchodní sochy meditujícího Buddha. Brancusi dokázal vše, co vytvořil, jakoukoliv formu, kterou si zvolil, převést s neslýchanou precizností do nejpřesnější podoby, a její pomocí dát výraz svému citu.

Jestliže Giacomo Balla dospěl k abstraktní plastice v roce 1913, a to logickým vývojem přes kubismus a futurismus, pak zcela nezávisle na nich vyrostl vedle Picassa, Archipenka, futuristů i konstruktivistů již v letech 1907-1908 naprosto osobitý tvůrce moderního umění zakladatelského významu, Constantin Brancusi. Vycházel také z primitivismu, což ovšem celý život vehementně popíral. Primitivismus pro něho nebyl také nejdůležitější, protože ve svém díle čerpal z dědictví rumunského lidového umění, z tradice přímého opracování dřevěných lidových výrobků. Rozhodující byl rok 1907, rok, ve kterém Picasso dokončil *Les Demoiselles d'Avignon*. Právě tehdy Brancusi vytvořil pro moderní sochařství podobně důležitou kamennou sochařskou tvůrku, nazvanou *Le baiser* (Polibek, 1907). Byla to vedle *Spící múzy* socha, která využívala v moderním sochařství určující tendenci, tzv. „*taille directe*“, přímé sekání nebo tesání, řezání. Polibek se stal historickým předělem mezi Rodinovým a moderním sochařstvím, naprosto odlišným od Rodinova *Polibku*, vytvořeného o dvacet let dříve a romanticky exaltovaného. Brancusiho socha na první pohled překonává řecko-římskou uměleckou tradici, vrací se programově zpět ke kameni, k bloku a k plastickému znaku. Zároveň je i protipólem ke kubistické analýze tvaru, i když lze říci, že pro kubismus stejně jako pro Brancusiho se staly společným východiskem Cézannovy teze o umění, podle kterých lze vše v umění zredukovat na krychli, kouli a válec. Blok, válec, pyramidový útvar patří k Brancusiho elementárnímu slovníku a kolem roku 1909 se objevuje v jeho díle nejdůležitější formální archetyp, koule, ovál, forma vejce, jak jsme to viděli v jeho *Spících múzách*.

Mezi léty 1912-1918 vzniká řada dřevěných plastik: *Ztracený syn* (1912), socha inspirovaná četbou Platonových spisů a pythagorejskou tradicí matematických výpočtů. Po formální stránce v ní můžeme odhalit ve střídání pozitivních a negativních objemů ohlasy soch Alexandra Archipenka. Dále to byly *Čarodějnice*, *Karyatida*, *Chiméra*, energické práce vysekané sekerou z dubového dřeva, ve kterých dostalo výraz selsky drsné dědictví jeho otců, které si nesl

stále s sebou. Bylo by však zpozdí-  
lé chtít vyčíst z těchto výtvorů vy-  
rostlých z fantazie, jejichž primitiv-  
ní charakter se zdá být tak blízký  
africkým fetišům, zálibu umělce  
v démonických silách temnot. To  
bylo vyrovnané povaze Brancusiho  
úplně cizí a také vlivy afrického u-  
mění negerského Brancusi stále roz-  
hodně popíral. Nicméně mezi lety  
1908 – 1916 se v Brancusiho so-  
chařském díle odehrával dialog me-  
zi nastupující západoevropskou a-  
vantgardní modernou a kulturní tra-  
dicí Rumunska. Byla to zvláštní  
syntéza, kterou Cocteau popsal  
v roce 1915 jako *skutečnou revoluci  
v sochařství, aniž to v té době Bran-  
cusi věděl*. V roce 1917 obeslal vý-  
stavu Soc. of Independent Artists  
v New Yorku, na které vystavil dře-  
věné sochy *Dítě ve světě* a *První  
krok III*, který byl variantou sochy  
stejněho názvu z roku 1914. Dále to  
byly práce z alabastru a mramoru,  
a to *Spící múza II* a *Spící múza III*,  
práce z řady perfektně vyhlazených  
soch ve tvaru ovoidů. Tehdy se pod-  
statně zlepšila jeho finanční situace,  
a to poté, co většinu soch zakoupil  
americký sběratel John Quinn.

Už kolem roku 1914 se u Bran-  
cusiho projevil zájem o spojení so-  
chařství s architekturou, např. v *Po-  
dobizně Petera Stanescu* pro jeho  
náhrobek na hřbitově v Dumbravě  
a v nerealizovaném projektu na kaš-  
nu. Po první světové válce se jeho  
dřevěné plastiky stávaly stále ab-  
straktnějšími, *Eva* (1921), *Sokrates*  
(1923), a nakonec vedly v roce 1918  
k vytvoření první varianty tzv. *Ne-  
konečného sloupu*, který ho od té  
doby dlouho zaměstnával, ale také



K. Brancusi: Pták, 1912

k vypracování dřevěného díla, které nazval *Architektonický projekt*. 33 metrů vysoký *Nekonečný sloup*, v pozlaceném pojetí, byl v poslední své podobě vystaven roku 1938 v Tirgu-Jiu na prahu Karpat, v domovině umělcově. Tam byl ovšem doplněn do podoby celého komplexu a označen jako válečný memorial, což ještě monumentalizuje sochařův původní záměr. Rozhodující je pořadí. Začíná velkou sochou nazvanou *Stůl mlčení* a jeho dvanácti masivními kamennými sedadly (židlemi) jako tělesnými strážci. To tvoří do sebe uzavřený soustředný kruh, podobný jako v megalitických stavbách z období neolitu. Ensemble pokračuje monumentální *Bránou polibku*, kterou chápeme jako rituální průchod do vyšší reality. Celý komplex pak končí u *Colonne sans fin*, u *Nekonečného sloupu* sestaveného z pyramidovitě hranatých (oboustranných) krychliček. Někteří badatelé v něm vidí, prostěji, pouze odvozeninu od rumunských sloupů ohrazení. Také umělci amerického minimal artu využívají princip řazení podobných geometrických útvarů zcela pragmaticky jako prvky matematického řetězení bez jakýchkoliv kosmických ambicí. Nicméně Brancusi je až dodneška považován jak za mystika, tak za naprosto moderního sochaře, který inspiruje věřící pocity transcendentna a umělce svou strategií moderního řetězení stejných prvků, které jsou s to vyvolat estetickou senzibilitu. V prostředí nastupující avantgardy 20. století to byla také inkarnace uměleckých a přírodovědných teorií prostoru (nových geometrií) a hmoty, stejně jako řada jeho soch v podobě ovoиду (vejce), např. socha *Počátek světa*, mramorový ovoid na kovové misce, která usiluje o vyjádření beztlíže. V roce 1918 měřil jeho *Nekonečný sloup* 2 m a byl sestaven ze tří romboidních prvků, na 1. výstavě v zahradě proslulého fotografa Edwarda Steichena v roce 1920 měl už 7 m a byl tehdy obecně označován samotným Brancusim jako ztělesnění ideje létání, touhy po nekonečnu. Ale i později byl spojován s Platonem a jeho pohledy z jeskyně na svět idejí. Nekonečnost vesmíru chtěl Brancusi tímto sloupem, jehož podobu odvodil od náhrobků z rumunských hřbitovů, vyjádřit jako ideu stoupání duší zemělých vzhůru k nekonečnu a jejich opětné začleňování do věčného koloběhu přírody a vesmíru.

V roce 1919, když zemřela jeho matka, vytvořil několik variant ptáků, mezi nimi dva bronzové, perfektně vyleštěné a jeden ze žlutého mramoru. Při hledání archetypů, které se vracejí přes staletí zpět do umění, dospěl Brancusi k formám nadčasové platnosti. Tak bychom mohli přirovnat jeho *Zlatého ptáka* (odlitého z bronzu) ke staroegyptskému umění, podobiznu *Mademoiselle Pogany* ke kyklopským idolům. Tehdy také dokončil *Dítě ve světě*, a to jako druhou verzi, kterou se rozloučil s náměty inspirovanými Platonem. Vysoce vyleštěná bronzová skulptura *Zlatý pták* usiluje podobně jako *Nekonečný sloup* o překonání hmoty a zároveň o dosažení výrazu dokonalé harmonie a krásy.

V roce 1920 navštívil Brancusiho v jeho ateliéru Tristan Tzara a ve stejném roce Brancusi vystavil v Salon des Indépendants sochu *Princezna X*. Socha vyvolala skandál a musela být policií odstraněna, ale o několik hodin později byla vrácena zpět skupinou protestujících návštěvníků pod vedením Blaise Cendr

rarse a Fernanda Légera. Umělec byl obviňován, že tímto nádherným bronzem holdoval falickému symbolismu, avšak zcela jistě mu nebylo nic vzdálenějšího nežli toto. Přesto sochu obdivovali dadaisté a André Breton a ti pozvali Brancusiho na Festival Dada. Ideje beztlíže, harmonie a krásy reprezentují rovněž sochy, jakými jsou z dvacátých let *Eva*, *Adam* (dřevo), *Leda* (mramor), *Le premier cri* (První křik, bronz, 1917-1922) nebo *Počátek světa* (mramor). Podstata jejich obsahu, smyslu, přechází pak ve třicátých letech do přípravy už vzpomenuťého *Chrámu osvobození*, jehož původní realizaci zadal Brancusimu maharádža z Induru již v roce 1934.

Od roku 1920 Brancusi bydlel v rue Impasse Ronsin č. 8, krátce nato se přestěhoval do domu č. 11 ve stejné ulici, kde zůstal až do smrti a pracoval v dobrovolné osamělosti. O chválu a úctu se nestaral, dotěrné obdivovatele a kupce odmítal. Na velké pařížské salony již nic neposílal a také účast na bienále v Benátkách a v Sao Paulo odřikal. Pouze ve Spojených státech, kde našel první kupce pro svá díla, vystavoval stále znovu (1926 v Gallery Wildenstein a v Gallery Brummer v New Yorku, 1933 opět u Brummera). V letech 1955/56 měl retrospektivu v Muzeu Salomona R. Guggenheima v New Yorku. V roce 1927 vstoupil do holandské skupiny De Stijl a v letech 1925, 1928 a ještě 1939 navštívil osobně Spojené státy. Jeho *Ptáka v prostoru* američtí celníci zabavili v roce 1928 jako rafinovaný pokus o celní podvod a Brancusi byl obžalován z nezákonného pašeráctví drahých kovů. V roce 1929 stačil ještě vymodelovat *Portrét Jamese Joyce*. Roku 1931 od něho odkoupil maharádža z Induru bronzového *Ptáka v prostoru* a objednal dalšího v mramoru. Roku 1933 byla otevřena výstava jeho děl v Gallery Brummer v New Yorku a v katalogu k ní byly označeny *Sloupy polibku* jako Part of Project for the Temple of Love. Protože kontrakt v Indii se jevil jako nejistý, objednala u Brancusiho rumunská národní Liga žen z Gory *Pomník hrdinům* pro Tirgu-Jiu. Po vysvěcení *Pomníku hrdinů* v Tirgu-Jiu odjel Brancusi v roce 1938 do Indie, aby se tam ujal realizace stavby *Chrámu osvobození*. Maharádža však onemocněl a politické události nakonec provedení plánu znemožnily. Roku 1939 odjel Brancusi ještě do Mexika s přáním postavit tam *Nekonečný sloup* jako mrakodrap, opět bezúspěšně, ale idea realizovat sloup v podobě domu ho již neopustila. Posilovalo ji také jeho studium ezoterické literatury. Také po druhé světové válce pracoval Brancusi dále s nezlomnou tvůrčí silou ve svém ateliéru v Impasse Ronsin – mezitím již humorný a dobromyslný patriarcha s vlnitým voussem. Odmítal všechny formule a zaručené teorie, ať se týkaly předmětného nebo abstraktního umění; jedinou jeho touhou bylo pracovat. Nezáleželo mu na ničem tolik jako na tom tvořit mistrovská díla a zanechat dokonalé dílo. „To je přece jenom pomník pro čínorodost,“ říkal. Žít, pracovat, tvořit, být činný, to bylo to, o co mu šlo. Zemřel 16. března roku 1957, několik dnů poté, co obdržel francouzské státní občanství. Byl pochován na hřbitově Montparnasse. Jeho ateliér a souborné dílo byly odkázány francouzskému státu.