
Vzpomínky na zítřek

Jean-Louis Barrault

Souvenirs pour demain, Seuil: Paris 1972, pp. 84-92
(výběr ukázek, překlad a komentáře Petr Christov)



“Vzpomínky” jako klíč k divadelním dějinám 20. století

Budeme-li hledat spojnici mezi avantgardou, artaudovskými vizemi a aktivitami tzv. druhé divadelní reformy, musíme nutně narazit na jméno francouzského divadelníka, herce, režiséra a divadelního ředitele **Jean-Louise Barraulta** (1910-1994).

A podíváme-li se na Barraultův režijní debut **Autour d'une mère** (Okolo matky, 1935), tedy na jeho vlastní scénickou adaptaci tehdy poměrně nového amerického modernistického románu **William Faulknera Když jsem umírala** (*As I Lay Dying*, 1930), nemělo by nás překvapit, ani že kapitolu věnovanou této inscenaci najdeme v Artaudově **Divadle a jeho dvojenci**, ani jak blízko bude od této inscenace ke kreačím *Living Theatre* či “chudému divadlu” Jerzy Grotowského.

Z Barraultovy čtivé, poutavě vyprávěné, leč do češtiny doposud nepřeložené knihy vybíráme pasáže věnované vzpomínkám na jeho premiérovou režii v Dullinově divadle Ateliér. Psal je na počátku sedmdesátých let, tedy s více než třicetiletým odstupem a přináší mnohdy překvapivá zjištění a českým čtenářům tak nyní odhaluje doposud paradoxně ne zcela známý pohled na postupy a názory jednoho z nejvýraznějších a nejvlivnějších evropských divadelníků druhé poloviny 20. století.

[...] Mluvil jsem o Táně Balachovové. A právě ona mi dala do ruky román tehdy ještě nepříliš známého amerického spisovatele William Faulknera *Když jsem umírala* v překladu Maurice Coindreau.¹ Jak už jsem zmiňoval, byl jsem zaníceným fandou americké literatury: Walt Whitman, Thoreau (*Walden, aneb Život v lesích*), Descartes Nového světa Emerson, samozřejmě Poe a také Melville - stále v sobě mám dávnou touhu adaptovat jeho *Pierra, aneb Dvojnácnosti* - Hemingway a později Caldwell, Steinbeck, Dos Passos...

Waulkner a jeho *Když jsem umírala* byl objev. Průlom, svého druhu zjevení, průhled, který se otevře v horské mlze a člověk najednou vidí celý obzor.² Zdálo se mi, že skrze toto téma budu moci na divadle poskládat všechny své dosavadní nápady a dojmy.

Vyrobím svůj první výtvar! Příštích šest měsíců nebudu pracovat na ničem jiném.

¹ Román vyšel ve Spojených státech v říjnu 1930, francouzský překlad Maurice-Edgara Coindreau, profesora literatury na universitě v Princetonu, se pak objevil péčí nakladatelství Gallimard v roce 1934, s předmluvou modernistického básníka a spisovatele Valéryho Larbauda.

² Později jsem se k tomuto obrazu ještě několikrát vrátil. Stojím si za ním, patří mezi moje leitmotivy. [pozn. autora]

Když jsem umírala, aneb “totální divadlo”

Co mě na tom románu lákalo z pohledu divadla? *Mlčenlivé* jednání prostých bytostí. Všichni tam hovořili výhradně jenom sami se sebou. A já v tom viděl výtečnou příležitost ukojit své touhy, které jsem odmítal považovat za pouhé teorie.

Na konceptu jednoho starého dopisu z května 1935 stále ještě stojí:

Z téhle krece nebude, doufám, cítit ani klasická pantomima, ani žádná škola, ani ta či ona estetika (natož nějaké nevkusné živé obrazy); bude se snažit být co možná nejvíce živočišná. Tvář jako taková se například stane přirozenou maskou, koncentrace se soustředí na dýchání.

Nemám v úmyslu své teorie podrobně vykládat, jediné, co se počítá, je stejně inscenace. Pracuji, stejně jako dýchám...

A o kousek dál čteme:

Tahle inscenace v textové podobě neexistuje. Je výhradním výsledkem práce skupiny herců a režiséra na jevišti. Je to divadlo, co se snaží všeho zbavit...

Abych inscenaci představil, prohlásil jsem: “Mou jedinou teorií je vytvořit dílo, na které bych jako divák sám měl chuť se jít podívat.” Mám za to, že jsem se v celém svém životě nikdy nechoval jinak.

Příběh je známý:

Jde o příběh nemocné matky, která chce, aby jí jeden z jejích synů před jejíma očima stloukl rakev a aby její ostatky byly na rodinném voze převezeny v doprovodu celé rodiny do Jeffersonu, kde jsou pohřbeni její rodiče.

Na tuto ústřední situaci reaguje otec a pět dětí, každý podle své povahy a svého individuálního emocionálního nastavení. Vše se odehrává v současnosti mezi vesničany ve státě Mississippi. V období veder a dešťů. Těžký život a chudoba. Součástí rodiny je i “živoucí lež”: Jewel, nemanželský syn matky a vesnického reverenda. Výčitky.

Na celé dvouhodinové představení připadalo asi třicet minut mluveného textu. Znamenalo to tedy odpíchnout se od *Mlčení* a žít v *Přítomnosti*. Postavy jsou *zde*; žijí právě teď. Nepovídají si. Jednají. Ale nejsou němé. Mlčení není němota. Každý zvuk má svůj význam. Nikdo nevypíná obrazu zvuk. Je to “mluvené” divadlo, kde lidé nic neříkají. Když je slyšet jejich dech, když zní rytmus jejich kroků, je to v pořádku. Herci představují zároveň jednotlivé postavy i to, co je obklopuje: řeku, požár, skřípání pily při řezání dřeva.

Herec jako totální nástroj. Postavy mají chování dané společností a vedle toho chování prvotní. Žijí ve dvou rovinách: člověk a jeho dvojenec. Každý má svou vášeň, touhu... zavěšenou na opasku (významotvorný objekt). Nahota je co možná největší: skryto je pouze to, co by mohlo odvádět pozornost.

Matka umírá. Její nejstarší syn pro ni vyrábí rakev. Sípání dechu se mísí se skřípotem pily. Zbytek rodiny se jako obrovská medúza roztahuje a stahuje, v souladu s matkou, v souladu s truhlářem. Celé divadlo umírá, pohřební rytmus, rytmus chobotnice; a najednou, na vrcholu jednoho nádechu: totální stop. Matčina ruka, která se zvedla, jako když se člověk chce podívat kamsi do daleka, nyní zvolna v tichosti klesá, jako když klesá hladina vody... život vyprchává... pohyb přechází do celého těla až do mrtvolné strnulosti. Umřela.

A pak, naprosto přirozeně, bez jakékoli stylizace, vstane a začne mluvit. Může si to dovolit, protože je teď sama. "Přešla" na druhý břeh života. Skutečný život je *Mlčení*. Slova se ozvou až za hranicemi reality.

Levobočkovou vášní je kůň. Celou cestu vedle vozu, který převáží rakev, absolvuje na svém koni. Lákala mě bytost na pomezí člověka a koně. Chtěl jsem, aby se tentokrát herec stal dokonalým nástrojem, který bude schopen evokovat zvíře i jezdce, jak se oba společně brodí přes řeku, nebo jak na ně útočí draví ptáci. Zahrát Bytost i Prostor zároveň.

Onen magický prostor jeviště jsem pochopil jako svět tělesné poezie. A už mě nikdy neopustil. Ale o tom ještě později.

Pracoval jsem tedy na koni. Zkoušet jsem mohl každé ráno na forbíně před zataženou oponou, neboť v sále již bylo rozsvíceno kvůli uklízečkám, které zametaly mezi řadami a pulírovaly sedačky. Každý jsme si žili ve svém světě, jako postavy z románu. Vůbec jsem si jich nevšímal. Ale po několika dnech mě jedna z nich začala upřeně pozorovat, se skříženými rukama opřeny o koště:

"Heleďte, mladíku!"

Zastavím se.

"Docela by mě zajímalo, co tady takhle vždycky po ránu na tom svém koni provádíte!"

To bylo to nejkrásnější povzbuzení, kterého se mi kdy v životě dostalo.

Přivedl jsem si tucet kamarádů. Když se jeden z nich vydělil a vzal roha, dotáhl jsem dalšího. Stávalo se to docela často. Ale navzdory všem dezercím jsem stále ospalým krokem mířil kupředu.

Vydavatelé nedali svolení, abych mohl použít původní název románu. A tak jsem svou "jevištní akci" nazval: *Okolo matky*.

Už jistou dobu jsem se pohyboval okolo Saint-Germain-des-Près. Vedle Ateliéru jsem totiž hrál s Marcelem Herrandem a Jeanem Marchatem (*Le Rideau de Paris*).³ Jen těžko lze slovy vynachválit ducha, vkus a odvalu, které Marchat s Herrandem přinášeli. Měli v tom období mezi válkami obrovský vliv a značnou měrou přispěli k oné výjimečné atmosféře, která v Paříži tehdy panovala. Pod jejich uměleckým vedením jsem hrál Vojáka v Ramuzově *Příběhu vojáka* se Stravinského hudbou; dirigentem tehdy byl Desormières. A také v Gideově *Marnotratném synovi*.⁴ A pak ještě ve Vitracových *Výstřelech na Trafalgaru*.

Seznámil jsem se s Robertem Desnosem, poznal jsem to *U dvou Magotů* i *U Lippa*, potkával jsem se Léonem-Paulem Farguem, André Bretonem, Georgesem Bataillem, René Daumalem. Býval tam i André Malraux, který dělal lektora v časopisu N.R.F.,⁵ Labisse, Balthus; André Derain mi namaloval portrét. Říkal mi, že jsem "jeho florentský kovotepec". Také tam chodíval Antonin Artaud, kterého jsem ale jen zdálky, stydlivě pozoroval. Po nocích jsem chodíval tančit do *Kubánské haciendy* (Cabane cubaine) - Eliseo Grenet, Tata Nacho, Alejo Carpentier... - nebo na *Černošský bál* (Bal Nègre) v rue Blomet. Vždycky jsem rád tančil, rád divočím. Tělo vejpůl v rytmu beguine, rumby, kong a ráno jsem domů přišel s nějakou dívkou, jakoby "kamarádkou". V každém případě nemohlo být pochyb o tom, že jsem se osamostatňoval.

Když se moji kamarádi doslechli, že chystám své vlastní představení, které se má jmenovat *Okolo matky*, rychle se rozneslo, že budou "okolo sračky".⁶ Zkrátka a dobře jsem se seznámil s Paříží.

V Les Halles jsem se naučil *makat*, v Ateliéru zase *gymnastiku*. Tihle "noční Pařížané" ovšem nepoznali jedno, ani druhé. Pokračoval jsem tedy svou cestou, hnán vpřed svou vášní. Slepě, němě, posedle, s nefalšovanou naivitou.

Večer po představení jsme s Maiène chodívali na kyselé okurky do jednoho ruského bistra a já jí vyprávěl o svých nápadech, o svých názorech, o svých plánech, o svých pochybnostech, o svých snech. A ona tak mile naslouchala. Podle ní jsem si vykonstruoval svého ideálního diváka. "**Těm líbím se, jimž nejvíc mám se zalíbit,**"⁷ říká Antigona.

³ Jedná se o soubor *Le Rideau vert* (Zelená opona), který v průběhu třicátých let 20. století působil v několika pařížských divadlech (mj. v současném Théâtre de la Pépinière). Později, po smrti Georgese Pitoëffa, jednoho z režisérů Kartelu, v roce 1939 převzali Herrand s Marchatem vedení Théâtre des Mathurins.

⁴ Barrault mnohdy názvy děl či inscenací lehce variuje. V tomto případě šlo přirozeně o adaptaci Gideova staršího románu *Návrat marnotratného syna* (vyd. 1912).

⁵ Nouvelle revue française

⁶ Ve francouzštině je slovní hříčka přirozeně elegantnější, byť nikterak méně explicitní: mère / merde.

⁷ překlad Josef Král

Zkoušení pokročilo. Zdálo se, že kamarádi, kteří neutekli a zůstali, vzali všechno za své. Někteří, v čele s Jeanem Dastém, dokonce souhlasili s tím, že budou vystupovat pod svými skutečnými jmény. Zbytek byl obezřetnější a dal přednost pseudonymům. Se scénou a některými kusy kostýmů mi pomáhal Labisse. Mexický skladatel Tata Nacho zkomponoval zpěvy (v pěti částech). Žádné nástroje. Pouze jeden tamtam. Produkci měl na starosti André Frank společně s mým bratrem Maxem. Záchranný člun pro naše finance.

Sezóna v Ateliéru už skončila a já si od Dullina divadlo pronajal. A protože měli tehdy poměrně napjatý rozpočet, nedal mi ředitel žádnou slevu. Náš projekt tím nabral ještě bláznivější rozměr.

To už jsme zkoušeli na jevišti. Den premiéry se blížil. Čas od času jsme zaslechli zvědavé zapraskání dřeva nahoře v provazišti. To nervózní Dullin potají vklouzl do divadla a shora z prostoru mezi lany nás sledoval. Divadlo se podobá lodi. Používají se v něm námořnické uzly. A ze spousty námořníků se stali kulísáci. Každý večer se všechno "připravuje"!⁸

Dva dny před spuštěním přišlo drama. Panika mezi herci. Vzpouza na palubě. Herečka, která hrála "matku", onemocněla. Tedy vlastně utekla. Už jsem ji pak nikdy neviděl.

"Ale my to zvládneme!"

"Jak, prosím tě? Ty ses úplně zbláznil! Vždyť to je hlavní role."

Nervy napjaté k prasknutí. Posměšky a fámy, které kolují po Paříži, snižují morálku celého souboru. Bylo by lepší všechno zrušit. Ne jenom odložit, ale úplně zrušit.

"No tak budu hrát sám!"

"Tak si to zahraj sám klidně všechno, už nás štveš. Věřili jsme ti, ale to byla chyba. Nejdřív tahle pasáž... pak tamta scéna... Nehodláme se zesměšnit. Navíc to přece nemůžeme dát dohromady za dva dny, když nemáme hlavní postavu."

"To není špatný nápad! Zahraju matku."

"A co Jewel?"

Už jsem hrál levobočka, toho na koni.

"Budu hrát oba!"

"Blázen, šílenec! Vždyť jsou tam scény, ve kterých jste oba společně!"

"Dejte mi, prosím, čtyřicet hodin. Měl bych pár nápadů. Zítra vám přehraju ty předělané výstupy a pak si můžete dělat, co chcete."

"Fajn, čtyřicet hodin mu dát můžeme."

⁸ Francouzské mnohoznačné sloveso "appareiller" je možno použít jak ve významu "připravit scénu (pro představení)", tak ve spojení "appareiller un bateau", tedy připravit loď k plavbě.

Nutnost mi vnikla nápad přetvořit matku tak, aby získala podobu a rozměr totemu. Vyrobil jsem masku z pletiva dvířek od spížky, oči měla z ocelových knoflíků. Díky tomu působila jako takřka zcela odosobněná maska. Matka dostala na hlavu černou paruku, která jí splývala až na bedra. Sukni měla z proužků dvou barev. Aby to působilo ještě lépe, zůstal jsem do půl těla nahý. Musel jsem pozměnit tři scény, ale nakonec jsem mohl odehrát obě role zároveň.

Následujícího dne, 4. června, jsem před svými přáteli skládal opravdovou zkoušku. Přesvědčil jsem je; alespoň u nich jsem tedy uspěl! Zkoušeli jsme pak až do poslední minuty.

Opona se zvedla v devět hodin večer. Než jsme vyrazili ze šatny, řekl jsem jim: “Kdyby byl v hledišti moc velký zmatek, sledujte mě. Dám vám vědět, co máte dělat.” Byl jsem v tranzu.

Zůstal jsem na jevišti sám a přede mnou se objevila postava: byl to Dullin.

“Dneska na to tvoje představení nejdu. Je to celé úplně pitomost. Je v tom všechno, co nesnáším. Vedle vás je Artaud úplný bulvár! Vypadáte jako opice v zoo. A ten otec je naprostý trouba.”

“Samozřejmě, vždyť je mu taky padesát!”

Drzost, generační konflikt... Dal si ruce za záda a odešel do své lóže. Já se dostal do stavu naprosté netečnosti. Myslím, že by mi klidně bývali mohli propíchnout tělo mečem a ze mě by nevytekla ani kapka krve.

Nadešla hodina představení. Za oponou se shromáždila celá Paříž v honbě za senzací. “Musíme vidět, co to Baba udělal!” (Začali mi tehdy totiž říkat Baba.) Paříž se může doslova utlouct po velkých karambolech a katastrofách! Opona jde nahoru. Objevujeme se na scéně nazí, se sotva zakrytým přirozením. Od té doby to už mnozí dotáhli dál: *Living Theatre*, *Oh! Calcutta!*, nahota teď slouží úplně všude. Ale nezapomínejme, že tohle bylo už před sedmatřiceti lety!

Bouře smíchu a animálních pokřiků. Ale co už, hrajeme. Kolegové mě koutkem oka pozorují. Jedeme dál. Publikum se uklidňuje, jako by rezignovalo. Jako by hlediště byl rybník se stojatou vodou. Dobrých dvacet minut ticha. Jediné zvuky, které se ozývají, jsou naše chodidla dotýkající se země a hukot našeho dechu. Hasiči ve svém koutku u jeviště nemohou uvěřit svým uším.

A teď přijde na řadu scéna, kdy Jewel krotí koně. Už je to tady! Jde do tuhého! Výstup trvá dobrých deset minut. A já mám v zádech svoji uklízečku. Výhra je naše! Už je máme na své straně, už si je vodíme, což je o to lepší, že se původně přišli “pobavit na náš účet” (jak říkal Feydeau).⁹

⁹ Narážka na dialog z 1. dějství Feydeauovy komedie *Dáma od Maxima*.

Matčina agónie, přechod řeky a požár jako kontrast. Sexuální scéna Dewey Dell. Šílenství malého Vardamana. Konec. Pískání. Triumf. Takže nakonec se přece jen něco povedlo.

Put that in your pipe and smoke it, jak praví anglické přísloví.

Sál se vyprázdnil. Kolegové odešli se svými přáteli. Na mě čekal nějaký muž, byl to Antonin Artaud. Vyšli jsme ven na boulevard Rochechouart a oba společně vyrazili na imaginárních koních a cválali jsme až na place Blanche. Tam náhle zmizel. Byl doslova opilý nadšením. Později také dokonce napíše článek, který se objeví v *Divadle a jeho dvojenci*: nejlepší ocenění mé práce.

Od návratu z armády jsem bydlel v malém ateliéru v Bateau-Lavoir; což obnášelo spoustu slavných vzpomínek: Max Jacob, Picasso a celá tahle, dnes už legendární parta. Labisse, který měl ateliér hned vedle, byl ovšem také někde pryč. Dorazil jsem tedy do svého doupěte sám, utrmácený a umlácený, šťastný i smutný zároveň. Obřadně jsem umyl své tělo mladého koně, zamířil do své kóje a svalil se na postel. Ještě jsem ani pořádně nezabral, když jsem slyšel tiché zaklepaní na dveře. Nikdy jsem nezamykal.

“Dále!”

Kdo to byl? Mladá dívka, krásná jako obrázek. Byla na představení. Byla nadšená. Přišla mi to říct a... nabídnout se mi, kdyby mě to potěšilo.

Tento můj opravdový osobní manifest byl veřejně hrán čtyřikrát před poměrně omezeným publikem. Přesto mě dodnes překvapuje, kolik lidí naše *Když jsem umírala* vidělo; je to podobné jako s těmi maličkými vinicemi v Burgundsku, kde se člověk také musí pořádně divit, kolik lahví dobrého vína odtud pochází!

Zřejmě v tom byla nějaká magie; ale ani náhodou nebyla jednoznačná. Jednou se během představení jeden divák naklonil ke své ženě a řekl jí: “Kdybych býval věděl, že to bude taková blbost, tak bych na to vzal děti.”

V pařížských uměleckých a intelektuálních kruzích to ovšem způsobilo pozdvižení. Jouvet a další členové jeho souboru mě požádali, zda bychom pro ně nesehráli odpolední představení. Uspořádali jsme tedy dodatečné matinée pro pár přátel od divadla: byl mezi nimi mimo jiné Michel Simon,¹⁰ jehož syn Michel François v inscenaci hrál, padesátka

¹⁰ Švýcarský herec (a fotograf) Michel Simon (1895-1975) se k divadlu dostal prostřednictvím souboru Georgese Pitoëffa během jeho působení v Ženevě, později hrál ovšem také u Dullina, Jouveta a také v různých bulvárních divadlech (včetně spolupráce se Sachou Guitrym). Během své více než padesátileté kariéry se jako herec objevil též ve více než stovce filmů. Vlastnil též sbírku předmětů se sexuální a erotickou tematikou čítající více než 100.000 položek.

herců, autorů a dalších umělců... A tak se Jouvet octil v Ateliéru. Překvapený Dullin si myslel, že přišel za ním.

“Kdepak, za tebou nejdu. Prý tu máš jednoho klučinu, kterému se něco docela povedlo, a tak jsme ho požádali, aby nám to zahráli...”

Po představení mi Jouvet řekl:

“Vidím, že naše generace dělí velká vzdálenost. Všechno, co jsme si v časech Starého holubníku pouze rovnali v hlavě, máte vy už v krvi. Dostalo se to do oběhu.”

Díky inscenaci *Když jsem umírala* jsem vstoupil do pařížského divadelního života. Sblížili jsme se s Rogerem Blinem,¹¹ Jacquesem Prévertem a celou Skupinou Říjen.¹² Surrealisté mě přijali za svého. Marc Allégret, synovec Andrého Gidea, mi zase v následujících měsících dal příležitost natočit si můj první film *Krásné dny* (Les Beaux Jours), což mi umožnilo splatit alespoň některé dluhy. Dlouhá vzájemná výměna mezi divadlem a filmem započala.

Během léta mi do Beauregardu přišel od Dullina tento dopis:

Můj milý Barraulte,

potřeboval bych, abys mi odepsal a odpověděl na následující otázky: Kdy se vracíš do Paříže? Opravdu se chceš opět příští sezónu vrátit do Ateliéru?

Dám ti pak obratem vědět, jaké mám plány.

V rychlosti, leč srdečně zdravím a přeji vše dobré

Charles Dullin

Tento hluboce lidský dopis mě stavěl ke zdi. Ale já ten krok udělal a z Ateliéru odešel. Dobrovolně: aniž bych sám chtěl.

Abych bojoval proti své bázlivé povaze, snažím se sám sebe, pouze vlastní vůlí svého dvojence, přivádět do situací, ze kterých jsem nucen se sám “vyhrabat”. Trvalo mi čtyři měsíce, než jsem se z toho dostal. A Dullinovi tři roky, než mi to odpustil.

V té době jsem si také zapsal následující poznámky:

Před čtyřmi měsíci jsem odešel z Ateliéru. Chvíli mi to rvalo srdce; to bylo to “zvíře” ve mně. Opustil jsem Ateliér a zároveň, když o tom teď přemýšlím, protože když jsem

¹¹ Jenom pro pořádek se hodí připomenout, že Roger Blin bude po válce “dvorním” režisérem her Samuela Becketta, včetně slavné premiérové inscenace *Čekání na Godota* v Théâtre de Babylone v roce 1953.

¹² “Groupe d'Octobre” byla levicově smýšlejícím, angažovaným avantgardním uměleckým sdružením, mezi jehož členy najdeme kromě Barraulta i zmíněné Préverta s Blinem, ale také například Jean Dastého či Marcela Duhamela.

to udělal, tak jsem o tom nepřemýšlel vůbec, si uvědomuju, že jsem opustil všechno, co za Ateliérem stálo - předchozí generace, teorie, etc., klid a mír.

Co to "moje zvíře" chtělo? Začalo mi to docházet až po čtyřech měsících. Porozuměl jsem tomu, protože jsem během těch čtyř měsíců pozoroval proudění aktuálního dění kolem sebe. A dnešek nemá nic společného s tím proudem, ve kterém jsem žil předtím. Jsou ty proudy skutečné? Máme je zkrátka a dobře v sobě? Netuším. A ani to vědět nechci. Ale vím, že "moje zvíře" po změně proudu toužilo a že je teď mnohem šťastnější. Odmítám sám sebe soudit, mám za to, že vše už bylo řečeno, ale upřímně řečeno, můj život začíná až nyní. Měl bych snad žít podle nalinkované předlohy, po paměti, když už tedy vše bylo řečeno? Být mladý znamená začít žít a já mám fyzický pocit, že můj život začíná. Tři roky jsem se nosil v lůně Ateliéru a v červnu jsem se porodil; to, co jsem v červnu stvořil, přestřihlo pupeční šňůru. Narodil jsem se. A začal křičet. A křičel. A před sebou jsem objevil život. A ten mi teď odhaluje své proudy. Vůbec tomu nerozumím. Zkrátka to přijímám.

Řítil jsem se dolů z Montmartru, smutek v srdci, zmatek v duši, snažil jsem se podřídit všem vnitřním rozkazům, svému "zvířeti". Vyrazil jsem dolů do Paříže a usadil se na Saint-Germain-des-Près: v podkroví u Velkých Augustiniánů (Grenier des Grands-Augustins).¹³ Opustil jsem slonovinovou věž zlatého uměleckého věku, sklonil hlavu a vrhnul se do světa lidí.

¹³ V tomto proslaveném prostoru na levém břehu Seiny, na samém okraji Latinské čtvrti (v čísle 7 na rue des Grands Augustins), provozovali v průběhu třicátých let - vedle Barraulta a jeho skupiny - své divadelní aktivity také členové výše zmíněné avantgardistické Skupiny Říjen. A právě zde Picasso namaloval věhlasnou *Guernicu*, nemluvě o tom, že slavný romanopisec Honoré de Balzac do tohoto prostoru situoval děj své povídky *Neznámé arcidílo* (Le Chef d'œuvre inconnu, 1831).