

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav pro dějiny umění

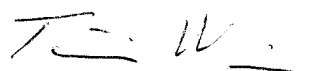
Tomáš Winter

Emil Filla, primitivismus a mimoevropské umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury
Dějiny výtvarného umění
Vedoucí práce: Doc. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.
2005

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze 18. září 2005

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'T. W.' with a horizontal line underneath.

Obsah

Úvod	2
I./ Primitivismus a umělecký vývoj	8
II./ Karikatura	21
III./ Sběratel	35
IV./ Emil Filla a Joe Hloucha	50
V./ Zbojnické písně	65
VI./ České středohoří	87
Závěr	108
Poznámky	114
Soupis mimoevropské sbírky Emila Filly	142
Prameny	165
Bibliografie	166
Obrazová příloha	I–XV

Úvod

Uplynulo právě sto let, kdy – jak praví legenda – malíř Maurice de Vlaminck „slídlil po uměleckých kuriozitách, obcházel vesnice na březích Seiny a kupoval u vetešníků sošky, masky a fetiše, které vyřezali ze dřeva negerští umělci Francouzské Afriky“. Krátce nato je údajně ukázal André Derainovi, přes nějž se s těmito předměty seznámili Henri Matisse a Pablo Picasso.¹ Ať již prvenství objevu negerské plastiky pro moderní umění po roce 1905 náleží Vlaminckovi a odehrálo se tak, jak ho líčí Guillaume Apollinaire, nebo šlo ve skutečnosti o jiný příběh,² faktem zůstává, že se etnické objekty staly významným zdrojem moderního umění od fauvismu, expresionismu a kubismu, přes dadaismus a surrealismus, až k postavantgardní tvorbě 2. poloviny 20. století. Především díky práci Roberta Goldwatera *Primitivism in Modern Painting* se pro tento jev vžil v umělecko-historické literatuře pojem primitivismus. Goldwater tuto tendenci vůbec poprvé rozdělil do několika kategorií, přičemž si uvědomoval, že problém neleží pouze ve formálních asociacích, ale v hlubším chápání primitivnosti jako jednoho z programových směrů moderního umění.³

Slovo „primitivní“ je zřejmě poprvé doloženo v anglickém jazyce 15. století ve spojení s původem a předky zvířat a pravděpodobně i člověka.⁴ Během 18. století nabylo dominantního významu pro obecné označení první, nejranější periody, stadia nebo etapy. V umělecko-historickém kontextu té doby a následného 19. století mělo adjektivum „primitivní“ rozmanité užití. Tento pojem zahrnoval různorodé styly, stojící v opozici k proměňujícímu a vyvíjejícímu se evropskému umění. Pod hlavičku „primitivní“ tvorby bylo zahrnuto jak italské umění 13. století, tak etnické objekty, umění archaického Řecka či egyptská a japonská díla. Těmto pracím byly přisouzeny některé společné znaky, ať již šlo o kategorii ornamentálního umění, grotesknosti či neracionálnosti. Tyto vlastnosti obdržely jednotlivé artefakty z hlediska akademického kánonu evropských „civilizovaných“ dějin umění a měly charakter ideologického konstruktů.⁵

Přes problematičnost užívání pojmu primitivismu a přívlastku „primitivní“ dosud neztratilo zkoumání tohoto fenoménu na aktuálnosti. Postupně jsou podchycovány různé významy primitivismu a užití tohoto termínu se rozšiřuje například na interpretaci tvorby krajinářů Worpswede⁶ nebo příklonu modernismu k lidové a regionální tvorbě.⁷ Objevují se i snahy ukázat primitivistickou koncepci v celé šíři dějin výtvarného umění jako významný faktor uměleckého vývoje a jako jeden z hybatelů stylových a slohových proměn v momentech, kdy dochází k určitému vyčerpání zažitých konvencí. Příkladem je práce Ernsta Hanse Gombricha, která může být chápána jako polemika se staršími výklady.⁸ Autor reprezentuje klasický humanistický přístup: tvůrci „primitivních“ objektů by neměli být podle něho pokládáni za příslušníky „primitivního“ stadia lidského vývoje. Ve výkladu primitivismu, respektive „preferencí pro primitivy“, Gombrich opomíná koloniální diskurs stejně jako rasové i genderové aspekty této tendence a v podstatě připouští jediné možné užití pojmu „primitivní“: jako charakterizování určité fáze ve vývoji výtvarných technik, čímž se vrací nejen k vlastní práci *Umění a iluze*, ale kruhem i k původním východiskům v psaní o „primitivních“ kulturách.

Zásadní vliv na současnou diskusi o primitivismu měla výstava Primitivismus v umění 20. století: Afinity kmenového a moderního. V roce 1984 ji pořádalo Muzeum moderní umění v New Yorku, které také vydalo obsáhlý katalog, editovaný Williamem Rubinem.⁹ Recenze této přehlídky z pera Thomase McEvilleye a Jamese Clifforda upozornily na přehlížené myšlenkové stereotypy, které se v interpretacích primitivismu objevovaly.¹⁰ McEvilley a Clifford poukázali na skrytou kapacitu modernismu v přivlastňování jiných kultur, kdy se uplatňuje hegemonický koncept síly a moci. Autoři otevřeli koloniální diskurs a demaskovali ideologické konstrukty, které se během let ve vztahu k „primitivním“ kulturám utvořily a jež jsou úzce spojeny s otázkami rasy, třídy, pohlaví a sexuality. Šlo zejména o domnělou dualitu racionální (maskulinní) civilizované (evropské) kultury a instinktivní (feminní) barbarské (mimoevropské) kultury, s čímž souvisí i idea nevyvíjivosti a nedějinnosti přírodních národů, potažmo jejich umění.¹¹ „V negerském umění není žádný vývoj“, poznamenal například v roce 1916 Marius de Zayas, přičemž se

tento předpoklad udržel v uměleckohistorickém diskursu až do druhé poloviny 20. století, kdy byl definitivně vyvrácen.¹²

Na kořeny těchto zkrslých ideologických pohledů, tkvící v 18. a 19. století, ukázal Frances S. Connelly. Jestliže se „primitivní“ umění již v té době stavělo do opozice ke klasické tradici a popisovalo se pejorativními výrazy, byli moderní umělci ovlivněni právě touto tradicí, kterou reinterpretovali: dříve záporné vlastnosti „primitivních“ děl byly glorifikovány a staly se zbraní proti akademickým konvencím, díky nimž byly dané negativní znaky paradoxně definovány.¹³

Obdobné myšlenkové stereotypy, které se uplatňovaly v interpretacích etnického umění, se objevovaly ve výkladech asijské tvorby. Orientalismus byl dešifrován jako hegemonický projekt západní civilizace a jejího myšlení. Edward Said definoval orientalismus jako specifický evropský koncept, jako pouhý konstrukt a pitoreskní obraz, který by bez Evropanů neexistoval.¹⁴ Jestliže byly „primitivní“ kultury sexualizovány a feminizovány, projevoval se tentýž aspekt ve vztahu k východním oblastem, které byly představovány jako smyslový ráj rozvratných tužeb západního muže. Z Orientu se v podstatě stala pasivní šifra, ovládaná aktivitami západní civilizace. Klasickým příkladem těchto postojů jsou obrazy odalisek od Henriho Matisse.¹⁵ U asijského umění se rovněž objevily deklasující myšlenky o jeho ornamentálnosti a nevíjovosti.¹⁶

V kontextu primitivismu a zájmů o mimoevropské umění představuje Emil Filla jedinečnou osobnost. Nejenže u něho sehrála koncepce primitivismu jednu z rozhodujících rolí na cestě k modernímu výrazu, ale současně jeho aktivity významně ovlivnily diskurs o mimoevropském umění v Čechách. Přestože Filla žádným vlastním textem nezasáhl na rozdíl třeba od Josefa Čapka do interpretací etnické tvorby, podněcoval diskusi jiných autorů, a to zejména uspořádáním výstavy oceánských a afrických objektů ze sbírky Joe Hlouchy v roce 1935. Jiná byla situace u čínského a asijského umění, kterému Filla věnoval hned několik textů.¹⁷ Připočteme-li k tomu, že umělec patřil k předním českým sběratelům mimoevropského umění, je nasnadě se touto problematikou samostatně zabývat.

Odkazy ke vztahu Filly k mimoevropské tvorbě se příležitostně vyskytují již ve starší literatuře. Zejména v pracích Čestmíra Berky jsou hledány spojitosti Filly s čínským uměním, chybí jim však detailnější zpracování tématu, hlubší kontext i kritická metoda, která by dešifrovala Fillův konceptuální přístup a odhalila myšlenkové stereotypy, které se v jeho pohledu uplatnily.¹⁸ K tématu Filla a skytské umění se v souvislosti s cyklem *Boje a zápasy* vyjadřoval Luboš Hlaváček,¹⁹ podstatná studie nicméně vzešla z pera Vojtěcha Lahody, který přesvědčivě ukázal na umělcovy osobní motivace při jeho zabývání se skytským uměním.²⁰ V jiných textech se tentýž autor dotkl dalších podstatných afinit nejen s asijskou, ale i etnickou tvorbou.²¹

Pokud jde o teorii Fillova primitivismu, věnoval ji dosud největší pozornost Jiří Padrta, který poukázal na zdroje umělcova uvažování, a to především na Wilhelma Worringer a Maurice Denise.²² Díky Karlu Srpovi byla Fillova koncepce „primitiva“ dána do spojitosti s názory Friedricha Nietzscheho.²³

Pozornosti neunikla v minulosti ani mimoevropská sbírka Emila Filly. Přestože některé předměty byly publikovány v katalogích výstav asijského či afrického umění²⁴ a staly se součástí stálé expozice asijského umění Národní galerie v Praze, zůstalo nakonec zpracování této kolekce na půli cesty. Neúplný soupis Fillovy sbírky asijského umění sestavil Lubor Hájek,²⁵ zbytek mimoevropských objektů, které umělec vlastnil, nebyl pohromadě nikdy zachycen.

Předkládaná práce nabízí na Emila Fillu a jeho vztah k primitivismu a mimoevropskému umění komplexnější pohled, jehož cílem je odpoutat se od starších výkladů a kriticky zhodnotit Fillovu náklonnost k těmto projevům. Jednotlivé kapitoly se zaměřují vždy na konkrétní problematiku, kterou interpretují v širších souvislostech jak na pozadí umělcova života a díla, tak ve vztahu k jiným tvůrcům a teoriím, jež jsou pro dotyčný výklad relevantní. Z toho důvodu jsou části textu ideově uzavřené a mohou být čteny jako samostatné studie. Tento způsob umožňuje myšlenkově sevřený výklad vybraných témat s možností otevřeného uvažování v rámci celé Fillovy tvůrčí činnosti. Jelikož členění kapitol zachovává rámcový chronologický sled, ukazuje záro-

veň jejich postupné čtení, jakým způsobem se během času přesouvala Fillova pozornost a jak se měnil jeho teoretický přístup.

První kapitola se věnuje Fillově vlastní koncepci primitivismu.²⁶ Umělec ji zformuloval kolem roku 1910 a uplatňoval ji v pozdější době při uvažování o dynamice a zákonitostech střídání uměleckých stylů. Srovnáním s programem primitivismu, definovaným kolem roku 1920 Karlem Teigem, jsou hledány styčné plochy a základní společné vlastnosti, které jsou pro primitivismus příznačné. Zároveň se ukazuje, jakou roli sehrála tato koncepce v chápání vývoje výtvarného umění.

Druhá část práce se zaměřuje na vztah primitivismu a karikatury na pozadí existence Osmy a především Skupiny výtvarných umělců, v jejíž řadách stál karikaturista a teoretik Zdeněk Kratochvíl. V kontextu jeho uvažování i teorií dalších autorů (Charles Baudelaire, Henri Bergson, Sigmund Freud) text upozorňuje na Fillovy myšlenkové a praktické výkony na tomto poli: jak na jeho texty o Honoré Daumierovi a Antonínu Pelcovi, tak na nepříliš známé a za života Filly nikdy nevystavené kresby pro časopis *Michel im Sumpf*.

Tématem následujícího oddílu je Fillova sběratelská činnost. Ta je zhodnocena v celkových souvislostech zájmů o mimoevropské umění, které se u Filly poprvé výrazně projevily během aktivit ve Skupině výtvarných umělců. Příspěvek popisuje základní strukturu sbírky a zdůrazňuje umělcovy osobní motivace, které vedly k nákupu některých předmětů.

Na tuto kapitolu bezprostředně navazuje příspěvek o kontaktech Emila Filly s českým sběratelem mimoevropského umění, cestovatelem, literátem a autorem dobového bestselleru *Sakura ve vichřici* Joe Hlouchou.²⁷ Vzájemné styky byly důležité nejen po Fillovy nákupy asijských, afrických a oceánských předmětů, ale i pro uspořádání výstavy Hlouchovy sbírky roku 1935, která zaznamenala množství zajímavých ohlasů. V textu jsou zmíněny i další Hlouchovy kontakty s českými umělci (bratři Čapkové, Josef Sudek či Jan Zrzavý).

Pátá část práce přesunuje pozornost k poválečnému dílu Emila Filly – k cyklu slovenských zbojnických písní, který vznikl v letech 1948–1951.²⁸ Cílem textu je rekapitulovat na pozadí primitivismu Fillovův vztah k otázkám „ná-

rodnosti“ a „českosti“ umění, k lidové tvorbě a dílu Mikoláše Alše, a současně vysvětlit „křížení“ těchto forem s asijským uměním a kubismem, které se v cyklu objevuje. Fillovy obrazy jsou interpretovány jako zobrazení mýtu a konfrontovány s teoriemi Ernsta Cassirera a Rolanda Barthese.

Fillovou poválečnou tvorbou se zabývá i poslední kapitola práce, pojednávající o obrazech Českého středohoří.²⁹ Umělec je vytvořil v letech 1947–1952. Stejně jako zbojnické písně byl tento cyklus ve stínu Fillova kubismu, přestože představuje suverénní umělecký výkon. Text se soustřeďuje na výtvarnou strukturu těchto děl s akcentováním vlivů čínské krajinomalby a se zdůrazněním jejího zapojení do tohoto celku; to vše v kontextu dobových politických a společenských událostí, které se Fillovy bezprostředně dotýkaly.

Vedle obrazové přílohy a bibliografie obsahuje práce dosud nejúplnější soupis Fillovy mimoevropské sbírky, čítající téměř 250 položek s uvedením základních katalogových údajů včetně zjištěného způsobu nabytí a odkazů v literatuře.

I./ Primitivismus a umělecký vývoj

V roce 1935 publikoval Emil Filla studii Úvod k románské plastice, v jejímž závěru se vyrovnával s problematikou uměleckého vývoje.¹ Odmítl názory, že vývoj je „přímočarý, schematický a logický“ a že směřuje plynule od abstraktní tendence k čistému naturalismu, přičemž vrchol tvoří naturalismus moderní. Bližší mu byla jiná, i když také zjednodušená představa, jak si Filla uvědomoval. Namísto vývojové koncepce s vrcholem v naturalismu, pod nějž mohla umělcova tvorba spadat jen stěží, navrhuje Filla chápat umělecký vývoj jako střídání organických, v podstatě naturalistických forem geometrizujícími styly, které se projevují nejdříve revolučním příklonem k abstrakci, aby nakonec skrze ovlivňování obou tendencí vznikl nový, „velký styl“. K tomu se váže Fillovo rozlišení dvojího způsobu tvorby. Na jednu stranu staví způsob empirický, smyslový, organický a objektivně korektní, jež vede k naturalismu, na straně druhé se objevuje způsob ideový, spekulativní a konceptuální, směřující k abstrakci a související s rozvojem pojmového myšlení, matematiky, filosofie, geometrie, architektury apod.

K popisu uměleckého vývoje se Filla vrátil v roce 1937 ve stati o renesančních bronzích,² přičemž jako by odložil jakékoli ambice přiřadit mu určité zákonitosti. Znovu, ale s větší razancí zopakoval, že vývoj není jednosměrný ani jednokolejný od počátku k očekávanému vrcholu. Jelikož ho nelze zmechanizovat, neboť je individuem „sám si určujícím běh“, nelze ho ani obsáhnout lineárním schématem. Vývoj je podle Filly všesměrový. I zde však spatřuje jistá pravidla, která odhaluje na příkladu geneze formy. Pracuje přitom s obdobným dualismem jako ve stati o románské plastice. Střídající se dvojice drastická forma – ideální typ, intimnost – monumentalita, abstraktnost – přírodnost forem, subjektivismus – objektivismus atd. poskytují příbuznou vývojovou představu. Toto vymezení upomíná na základní opozitní pojmy Heinricha Wöllflina, kterého Filla cituje, přestože jeho ideu uměleckého vývoje odmítá.³

Dvojice abstraktní a přírodní formy a k ní se vztahující střídání organických a abstraktních stylů připomene Fillovo teoretizování kolem roku 1910, vrcholící statí O ctnosti novoprimitivismu.⁴ Fillou proklamovaný návrat k abstraktní geometrické formě, která bude podléhat umělecké logice a výtvarným zákonitostem, je ukázkou, jak měl být v praxi vystřídán doznívající impresionismus, v němž Filla spatřoval vrchol naturalismu, novým slohem – tzv. novoprimitivismem.

Tuto myšlenku vyslovil v českém prostředí poprvé Bohumil Kubišta v recenzi výstavy Emila Bernarda, kterou pořádal spolek Mánes v roce 1909.⁵ Kubišta jednoznačně vytyčil úkol nového umění: překonat impresionismus, a to buď vývojem směrem k linii, jehož příkladem je Gauguin, nebo směrem k barvě, což reprezentuje Cézanne. Až potud byly tyto myšlenky ztotožnitelné s F. X. Šaldou, který oba jmenované malíře považoval za překonatele „analytického“ impresionismu příklonem k nové syntetické formě.⁶ Kubišta však Šaldovy názory, ovlivněné zejména v chápání Cézanna Juliem Meierem-Graefem,⁷ posunul v tom smyslu, že jedinou možnou reakcí proti impresionismu je návrat k „primitivům“. „Primitivové“ zde nereprezentovali etnické umění, ale středověkou evropskou tvorbu. Výsledkem měla být obnova tvárných a formálních zákonů díla proti nahodilým a anarchistickým principům impresionismu, které Kubišta shledal i v Bernardových pracích. Nešlo o bezobsažnou formuli, jelikož Kubišta úzce spojoval kompoziční uspořádání obrazu s jeho symbolickými kvalitami, projevujícími se působením na divákovu psychiku.

Od této chvíle se požadavek návratu k „primitivům“ stal programovou záležitostí. Upozorňoval na počátek nového uměleckého směřování, aniž zatím vytyčil jeho cíl. Sílicí zájem o problematiku výtvarné formy podpořila i pražská výstava Antoina Bourdella, jehož formotvorné úsilí nalézalo zvýšených ohlasů.⁸ V tomto kontextu nelze vynechat ani vlivný spis Adolfa Hildebranda *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893). Antonín Matějček poznamenal, že byl kolem roku 1909 v Čechách „horlivě čten“⁹ a spojil Hildebrandovu teorii s Janem Preislerem a jeho hledáním jednoduchosti a jasnosti formy. Byli to však tvůrci okruhu Osmy a Skupiny výtvarných umělců,

na něž Hildebrand zapůsobil silněji a u nichž měly jeho stopy konkrétnější obrysy.¹⁰ Jestliže Hildebrand píše, že umělecké dílo je „*pro sebe uzavřeným a v sobě spočívajícím celkem účinků a staví tento celek jako pro sebe existující realitu proti přírodě*“,¹¹ můžeme tuto myšlenku nalézt u většiny umělců Fillovy generace.

Nevytyčil-li Bohumil Kubišta cíle nového umění v recenzi Bernardovy výstavy, učinil tak ve studii o Paulu Cézannovi.¹² Francouzský malíř poskytl příklad překonání impresionismu prostřednictvím důrazu na zákonnou formu, ucelenost a jednotu, což pro Kubištu znamenalo přechod k expresionismu. Cézannovy obrazy označoval jak za „*formově primitivní*“, tak za „*díla klasické krásy*“. Jejich primitivismus, související s odvržením literárního obsahu za účelem námětové jednoduchosti, viděl jako logický začátek boje za nový formální výraz, který vyvrcholí klasicismem. V tomto očekávaném vývoji kladl primitivismus na jeho počátek; představoval jakýsi nulový bod, z něhož je nutné vyjít. Proto také skutečnost, že Cézanne je „primitivem“, podle Kubišty „*jest jeho předností a ctností*“.

Popsaný model s kategoriemi primitivního a klasického najdeme u Maurice Denise, jehož myšlenky byly v českém prostředí známy. Klasicismus pro něho představoval druh syntézy, která je založena na jasně definovaných proporčních a kompozičních vztazích. Příkladem mu byla díla Aristida Maillola, který reprezentoval jakousi syntézu na druhou, protože spojoval „*ctnost klasickou s nevinností primitiva*“.¹³ Byl proto zván „primitivním klasikem“. Přívlástek primitivní však Denis uplatňoval i na hodnocení hnutí Nabis, jehož aktivit se účastnil: „*...japonská syntéza nám nestačila, napodobili jsme bůžky primitivní nebo orientální, jarmareční obrázky, postavy ze starých gobelínů a oken kostelních... Naše umění stalo se uměním primitivů.*“¹⁴

Na Maurice Denise, Bohumila Kubištu a dosud nezmiňovaného, avšak známého Wilhelma Worringer,¹⁵ navázal Emil Filla již citovaným článkem O ctnosti novoprimitivismu. Vliv těchto osobností se odráží zejména v obecném úvodu statě, kde Filla pracuje s polaritami naturalistického a abstraktního zobrazení a nalézá ideál ve vyrovnání obou tendencí. Ve Fillově typologii výtvarné tvorby se vyskytuje polarita primitivismu a klasicismu jako u uvede-

ných autorů. Primitivismus se podle Filly vyznačuje ryzí abstrakcí a stojí na počátku vývojové cesty vrcholící klasicismem. Zde dochází ke chtěnému vyrovnání formálních složek se zobrazovanou skutečností. Wilhelm Worringer tento vývoj popsal jako postupné sebe-uvědomování člověka a překonání staršího dualismu bytí, tkvícího ve vztahu lidské individuality k protikladnému okolnímu světu. Tím podle něho dochází i ke ztrátě transcendentalismu umění, potažmo jeho religiozního charakteru.¹⁶ Zatímco Worringer takto zobecňuje, zabývá se Filla v citovaném článku dotyčnou tematikou v rovině výtvarného díla a zároveň vytyčuje program nového umění. Moderní primitivismus, odlišný od primitivismu středověku, má vést k obrození formálních zákonů a je chápán jako jediná správná reakce na impresionismus.

O radikalitě, s jakou byl nový směr proklamován, svědčí Fillův plakát k XXXV. členské výstavě SVU Mánes, kde k vystoupení novoprimitivistů došlo. Miroslav Lamač poukázal na jeho jednoznačnou symboliku v zobrazení bojovníka s rozevlátým pláštěm a napřaženým mečem, který setne hlavu na zemi ležícímu starci. Dále podotkl, že „*musela jistě vyhrotit napětí, které tehdy v Mánesu panovalo. Kupodivu s o tom nikde nepíše. Nebo snad plakát nebyl vylepen?*“¹⁷

Odpověď na položenou otázku dávají recenze výstavy. Dosvědčují nejen, že Fillův plakát vylepen byl, ale že byl chápán jako nemístný a pobuřující, což vypovídá o jeho progresivnosti. Zatímco Karel Borromejský Mádl přirovnal „*onen klikyhákový plakát*“ ke kresbám na hracích kartách¹⁸ stejně jako Josef Skružný, který hovořil o jakémsi červeném spodku nebo svršku, který „*rozsekává mečem vši silou něco ležícího na zemi*“,¹⁹ Alois Kalvoda doslova napsal: „*Nikdy ...nebyla na nárožích pražských nalepena masopustnější legrace než tento plakát, oznamující XXXV. výstavu Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze. Nikdy také nebylo tak uboze zneužito jména Josefa Mánesa jako na tomto bláznivém hadru, neznamenajícím ani vtip, ani nápad, neřku-li uměleckou nějakou ideu, jakými se ohánějí oni mládenci, jimž zhotovení plakátu, tentokrát omylem, bylo svěřeno. Na takový bláznivě pomalovaný papír nechytají se dnes ani mouchy, nadtož hejlové, kteří by uvěřit měli samospasitelnosti nového prý – umění!*“²⁰

Zajímavá je i reakce, která vyšla v roce 1943 ve fašistickém týdeníku *Zteč*. Z textu, podepsaného jménem Dalibora Janků, citoval Otakar Mrkvička: „Na plakátě stál chlap rozpráhující se klackem, jemuž se u nohou svíjela jakási postava. Chlap znázorňoval nový směr, který zabije staré umění. Takoví lidé se u nás po první světové válce zmocnili celého uměleckého života.“²¹

Co se týká námětových souvislostí Fillova plakátu, lze připomenout plakát Wassila Kandinského pro první výstavu sdružení Phalanx v roce 1901, z něhož vyzařuje obdobný bojovný náboj, přestože se zde uplatňuje secesní dekorativní stylizace. Není neznámé, že Filla zamýšlel pojmenovat Skupinu výtvarných umělců právě názvem bitevního šiku pěších těžkooděnců doby klasického Řecka.²² Spojitosti s Fillovým plakátem nalézáme i v Čechách, a to konkrétně s plakátem měsíčníku *Styl* z roku 1910 od Františka Kysely. I na něm se však podepsala plošná secesní forma. Mladík je spíše preislerovským melancholickým rytířem než bojovníkem za nové umění. Zajímavým detailem jsou jakási čertovská kopýtka, kterými figura dostává diabolický rozměr.

Ačkoli se plošnost a dekorativnost projevují i na Fillově plakátu, mají zde jiný charakter a tudíž jiný význam. Lze připomenout, že dekorativnost byla v té době důležitým rysem i obrazů umělců Osmy a Skupiny a že plocha nabývala zvláštních spirituálních kvalit.²³ Filla o nich hovořil ve stati o El Grecovi, kde plošnost vysvětloval požadavky transcendence skutečnosti skrze umělecké dílo.²⁴ Explicitně se zde odrážely Worringerovy myšlenky. Abstrahování trojrozměrného světa do plošné dimenze chápal Worringer jako základní rys „primitivního“ umění, přičemž dílo nabývalo transcendentálního charakteru a překonávalo relativismus okolního prožívaného světa: „*Potlačení tělesného prostoru skrze převedení hloubkové dimenze v plochu muselo také být posledním cílem každého pudu, který hledal ztělesnění reality a v prostoru fluktuovaného zdání světa v absolutních a zbývajících formách*“.²⁵

Pro důvěryhodnost nové primitivistické koncepce bylo důležité, aby byla zasazena do historických souvislostí. Šlo o to ukázat primitivismus v širším vývoji jako něco zákonitého a nenahodilého. Oporou pro takové ukotvení primitivismu byly myšlenky Aloise Riegla, a to zejména jeho díla *Spätrömische Kunstindustrie* (1901). Dualismus estetických tezí o vzestupu a

úpadku umění překonávalo na příkladu pozdně římské tvorby. Její plošnost, vedoucí v raně křesťanském umění, autor neoznačoval za degradační, nýbrž za progresivní jev, naplněný novým duševním životem.

Z českých historiků umění upozornil zřejmě poprvé na afinitu tehdejšího vývoje se staršími dějinnými fázemi Antonín Matějček. Ve stati o středověkých mozaikách²⁶ vytyčil hlavní znaky, které se nápadně shodovali s vlastnostmi soudobé tvorby. Současně se věnoval rozdílu mezi antickou a středověkou mozaikou. Podotýkal, že se středověká mozaika vyvíjela odlišně a že namísto prostorového cítění v antické mozaice nastupoval u „primitivních“ tvůrců středověku důraz na barvu a linii. Připomeňme, že právě toto bylo v roce 1909 pro Bohumila Kubištu řešením, jak překonat impresionismus.

Ještě zřetelněji Matějček historizoval nové umění v pozdější stati Konec římského naturalismu a počátky malířského monumentálního syntetismu.²⁷ Již z jejího názvu je patrné, jaké bylo téma, a z prvních vět je zřejmý i její cíl. Hledání historických analogií pro tehdejší tvorbu v přechodu z pozdní antiky k raně křesťanskému umění se jevilo jako nejschůdnější a nejpřesvědčivější cesta, přestože mohlo být zvoleno i jiné období, například posun od „karolínské renesance“ k otónskému slohu.²⁸

V Matějčkově studii jsou uvedeny i okolnosti, které k vystřídaní obou uměleckých epoch vedly. Přestože náboženské důvody – vědomí Boha a odklon od materiálního světa – by pro vysvětlení přerodu impresionismu v nové umění kolem roku 1910 neobstály, charakteristiku starokřesťanského malíře lze vztáhnout i na výtvarníky generace Osmy a Skupiny. Podle Matějčka spěje tento umělec k subjektivnímu výrazu, který „čím intenzivněji vyjadřuje vnitřní napětí jeho ducha, tím více odpoutává se od skutečnosti“.²⁹ Zde se blížíme k definování expresionismu či přímo k jedné z Fillových tehdejších, později korigovaných devíz: „Umělecké dílo jest bezprostředním výrazem vnitřního stavu tvůrcova.“³⁰

Problematikou historických kořenů moderního umění se krátce zabýval i F. X. Šalda.³¹ V souvislosti s rehabilitováním pozdně římského a raně křesťanského umění oceňoval nejen Rieglovy zásluhy, ale též přínos Franze

Wickhoffa. Ačkoli Wickhoff revidoval teze o uměleckém úpadku oproti Rieglovi nedostačujícím způsobem – nově sice oceňoval umění císařského Říma, pozděně římskou a z něho se odvíjející raně křesťanskou tvorbu však již považoval za úpadkovou (ztráta ilusionismu) – znamenaly také jeho názory proti starším stanoviskům posun. V českém prostředí navíc nebyly neznámé. *Volné směry* přinesly výňatky z jeho knihy *Die Wiener Genesis* (1895), na něž bezprostředně reagoval Josef Čapek.³² Bylo logické, že Wickhoff s nadsazováním ilusionistických tendencí představoval v očích Čapka antipod, jelikož moderní umění špelo opačným směrem: „*je vedeno věcným a elementárním poměrem k prostoru a nesměřuje tedy k prostředkům ilusivním*“. Přesto Čapek Wickhoffa ocenil, jelikož i na protikladných příkladech „*můžeme si pak lépe a snadněji formulovati tvárné principy, jež jsou zase dnešní Obdobě naša sváz*“³³ viděl příčiny vývoje moderní malby. Podle něho by nemohla vůbec vzniknout, „*kdyby vývoj ustrnul na stanovisku umění římského; moderní malba cítí figuru jen jako atom prostorový, figura odráží zde a prostředkuje prostor – cosi samým principem svým zcela cizího umění římskému*“.³⁴

Z určitého odstupu se k těmto příbuznostem vrátil Vincenc Kramář, který dotyčnou vývojovou paralelu popsal nejvýstižněji: „*Jen mimochodem připomínám, že bylo ve vývoji umění jedno období, které celým svým rázem je příbuzné naší době. Myslím časný středověk. Také v této době velikého duchového přerodu odvrátili se umělci od napodobení přírody a tvořili na základě svých představ. Bylo to umění navýsost niterné a duchové. Historická obdoba je také v tom, že tomuto umění předcházel malířský styl, který byl stejně ukončením staletého vývoje starověké malby, jako předchůdce kubismu, impresionismus, uzavíral vývoj moderního ilusionismu kořenicího ve vysokém středověku. Také tvarově jsou zde veliké příbuznosti.*“³⁵

Ani pevnější dějinné zasazení primitivistických tendencí nezpůsobilo jejich bezproblémové přijetí. Karel Borromejský Mádl kriticky poukázal na neplodné souvislosti s nazarény, Johnem Ruskinem a anglickými preraffaelisty. Prostřednictvím dalších příkladů „primitivní“ tvorby (miniaturista Kodexu vyšehradského, Byzanc, Giotto) se snažil dokázat, že zatímco historičtí „pri-

mitivové“ vyrostli plynule z předcházejících uměleckých epoch, které překonávali, současní novoprimitivisté jsou reakcionáři, jejichž úsilí na minulé dění nenavazuje. Jejich nástup je v chápání Mádla nemístním vybočením, jakousi vývojovou trhlinou.³⁶

I když byla Mádlova kritika psána z konzervativních pozic, novoprimitivismus byl skutečně propastí ve vývoji. Dokládá to rétorika mladých umělců i Fillův plakát, na němž postava obrazně roztíná vývoj ve dvě.³⁷ Pod prisma-tem tohoto programu nebyla udržitelná představa lineární umělecké geneze. Už tehdy se rodily Fillovy myšlenky o nepřímocarosti vývoje.

Chceme-li zařadit primitivismus kolem roku 1910 do určitého modelu, můžeme užít dosud nejpodrobnější rozdělení a diferencování jednotlivých typů této tendence, o něž se v roce 1935 pokusili Arthur O. Lovejoy a George Boas.³⁸ Nesledovali sice ideu primitivismu v moderním myšlení, nýbrž ve starověké filosofii, poskytli však kategorizaci, pomocí níž lze primitivismus v ideové rovině poměrně přesně definovat.

Primitivismus chápali jako dva odlišné způsoby lidského myšlení, s různým historickým původem, které – i přesto, že se navzájem pronikají a slučují – je třeba rozlišovat. První z nich pojmenovali chronologický primitivismus a druhý primitivismus kulturní. Zatímco chronologický primitivismus bezprostředně souvisí s představou časového období, v němž bylo, je anebo bude dosaženo neoptimálnějších podmínek lidského bytí, kulturní primitivismus je založen na opozici civilizovaného a přirozeného světa. V chronologickém primitivismu, jehož se bude týkat i Fillův program, nacházejí Lovejoy a Boas dvě elementární teorie, odlišné tím, je-li časový proces, o něž běží, považován za ohraničený (události mají začátek v konkrétní době) nebo neo-hraničený. Poté, co v časově determinované teorii chronologického primitivismu vymezí kategorii bilaterální teorie, v níž mají události začátek i konec, a unilaterální teorie, kde události mají začátek, avšak konec nemají, pouštějí se autoři do detailnějšího dělení primitivismu.

Z jednotlivých kategorií Lovejoye a Boase odpovídá novoprimitivismu umělců Osmy a Skupiny nejpřesněji bilaterální teorie kontinuálního pokroku chronologického časově determinovaného primitivismu. Znamená to, že

na počátku tohoto procesu, který je vymezen na začátku i konci, se svět (v našem případě umění) nachází v nejhorší fázi vývoje (impresionismus je vystřídán primitivismem), přičemž bude v budoucnosti plynule směřovat k lepšímu stavu – u Filly a jeho druhů k „stylovému klasicismu“. Nejen z tohoto členění vyplývá, že primitivismus byl mladými umělci považován pouze za nutné a přechodné stadium, vrcholící v jiném, hodnotnějším projevu. Primitivismus byl jakýmsi nulovým bodem, což si tehdy neuvědomovali jen čeští umělci. Wilhelm Worringer předpovídal po tomto stadiu, které považoval za zákonité vybočení, návrat k umění, jež posíleno novou formální řečí se opět přikloní k tradici.³⁹

Deset let poté, co se primitivismus stal východiskem pro umělce generace Osmy a Skupiny, se hlásil o slovo v jiném avantgardním sdružení: v Uměleckém svazu Devětsil. Na jeho definování měl lví podíl Karel Teige. Primitivismus byl v hlavních bodech vymezen jeho dvěma statěmi: *Obrazy a předobrazy a Nové umění proletářské*.⁴⁰ Přestože se tento program vzhledem k odlišné sociální a vývojové situaci výrazně odlišoval od předválečného směřování a v jistém smyslu představoval jeho protiklad, lze postihnout některé společné rysy, které odhalí jednu z obecných vlastností primitivismu.

Ve stati *Obrazy a předobrazy* Teige sice o primitivismu přímo nehovořil, v tomto revolučním a zároveň idylickém konceptu byl však důležitou složkou. Kvůli požadavkům obsahovosti a duševního dění v obraze čerpá podle Teiga mladé umění „*své posily ze zdrojů primérních tvořivých sil: všimněte si jeho blízkosti k umění lidovému, dětské kresbě a výtvarným projevům přírodních kmenů, což může být důkazem, že nová stavba není jen opraveným starým zařízením, ale skutečným krajem mládeže*“.⁴¹ Jestliže jmenované projevy, řazené na počátku dvacátých let k primitivismům, a to primitivismům primárním a přirozeným,⁴² byly u umělců Osmy a Skupiny rovněž vyzvedány kvůli jejich elementární formě, byl zde zásadní rozdíl: tito výtvarníci připouštěli pouze formální spojitosti, zatímco v Teigově pojetí šlo prvotně o obsahovou sdělitelnost a sentimentalitu. Přesto je zde jedna podobnost – Teigovo nové umění nemá být „*opraveným starým zařízením, ale skutečným krajem mládeže*“, což dává zatím jen tušenou představu vývojové diskontinuity.

K zevrubnějšímu definování primitivismu, které bylo v Teigově pojetí zároveň jeho labutí písní, došlo při vytyčení programu nového proletářského umění. Zde se také autor dotkl obecných zákonitostí vývoje, jejichž vymezení bylo pro jeho koncepci důležité. V návaznosti na Lunačarského, jenž se existencí proletářského umění zabýval, Teige určuje jeho genetický rámeček. V uměleckém vývoji rozeznává dvě základní tendence: na jedné straně vývojové dění určené „reaktivními revolučními nástupy období nových, která jsou protikladem více nebo méně příkrým vzhledem k fázím předcházejícím“, na straně druhé „existuje téměř neporušitelná kontinuita vývojová, zákonitá vývojová linie, tedy to, co zveme tradicí“.⁴³ V prvním případě je přerušena plynulá vývojová linie, která je postižitelná podle Teiga pouze dialektickým napětím dvou protikladů. Do tohoto pojetí patří nové proletářské umění, které se zrodí z umění buržoazního jako jeho přímý antipod, přičemž „primitivní“ tvorba mu bude vzorem a východiskem.

V Teigově programu nastupuje primitivismus jako u předválečných tvůrců v momentě, kdy má být vývoj rázně přerušen a obrazně rozetnut ve dvě. Ve shodě s obsahem Fillova plakátu XXXV. členské výstavy SVU Mánes to proklamoval i Teige. Vzhledem k antitetickému poměru nového a předcházejícího umění vedl mezi minulostí a budoucností ostrý řez: „*Toť dnešek, závěr přítomnosti, který nadchází; bod, v němž doba dělí se ve dvě a jehož přítomnost dostihnou stává se minulostí. Mezi oběma tvářemi Janusovy hlavy je veden přímý, příčný řez, ne výpočet, ale tětí mečem. Revoluce je tímto řezem rozštěpujícím svět, čas, kulturu...*“⁴⁴

Obdobně jako pro předválečné umělce bylo i pro Teiga a členy Devětsilu přínosné nalézt dějinnou paralelu se stávajícím děním. Spojovat současnost s přechodem od pozdně římského k raně křesťanskému umění však již nepřicházelo v úvahu přinejmenším ze dvou důvodů: jednak s ohledem na vyzvedání obsahovosti nového proletářského umění a jednak proto, že primitivismus pozdně římského a raně křesťanského umění Teige řadil mezi primitivismus dekadentní, který se podle něho vyskytuje vždy na konci určité umělecké epochy, přičemž má rozvratný, až nihilistický charakter.

Teige navíc odmítl autoritu Aloise Riegla, Wilhelma Worringera a Johana Ruskina, kteří zaštiťovali předválečnou teorii. Jedním z mála, kdo u Teiga obstál a jehož vlivy nalezneme zároveň v okruhu českých kubistů, byl Wilhelm Wundt.⁴⁵ Jeho teorie ovlivnila zejména Václava Viléma Štecha při stanovení tří základních typů tvoření: ve shodě s Wundtem Štech považoval – na rozdíl od Worringerovy práce *Abstraktion und Einfühlung* (1907) – Lippsův termín vcítění charakteristický pro oba Worringerem vymezené typy umělecké tvorby.⁴⁶

Příkrému přechodu k novému proletářskému umění a současné aktualizaci primitivismu podle Teiga historicky odpovídalo období geneze empíru. Teige podotýkal, že se zrodil ze slohu Ludvíka XVI., přičemž jeho základnou byla antika, podobně jako se nové umění proletářské rodí z umění buržoazního jako jeho protipól a při tom čerpá poučení z „primitivních“ projevů. Teige si přirozeně uvědomoval, že již v klasicismu Ludvíka XVI. nastal významný odklon od předcházejícího rokoka a že toto umění nestojí v tak silné opositní pozici k empíru jako mělo stát nové proletářské umění k předválečným ismům. Vzhledem k důrazu na věcnost, prvotní srozumitelnost a „lidovost“ proletářského umění však zřejmě nemohl vybrat vhodnější paralelu, připočeteli k tomu, že empír pro něho představoval typ elementárního, a tudíž „zdravého“ primitivismu. Takový měl totiž být i primitivismus dneška: antitradicionalistický, nekopírující minulost, vystupující ve funkci vyvedení umění z předválečných ismů a akademických doktrín.

V kontextu dané dějinné souvislosti s empírem je příznačné, že tím, kdo byl v okruhu Devětsilu vítán jako „*archanděl Gabriel nového umění*“,⁴⁷ byl Henri Rousseau. Pro Teiga ztělesňoval příklad primárního primitivismu. Jestliže ve Skupině výtvarných umělců byl Rousseau recipován Vincencem Benešem zejména skrze formální kvality, ve dvacátých letech byla více vyzdihována poetičnost a naivnost jeho děl a zároveň byl nahlížen v kontextu „nejskromnějšího umění“.⁴⁸ Právě Josef Čapek, autor stejnojmenné knihy (1920), přirovnával před válkou Rousseauovu tvorbu k empíru a předjímal tak Teigovo pozdější vymezení: „*Jakkoliv spontánní a hluboké je Rousseauovo dílo, přece (jako snad u všech lidových diletantů) milá věcnost, jež ho neo-*

pouští i při syžetech nejvíce poetických nebo fantastických, hloubka a pronikavost nazírání i jednoduché a prosté prostorové podání viděného zařazuje ho po této stránce k tradici onoho umění, jež se probouzelo na počátku století XIX.“⁴⁹

Z uvedených skutečností je zřejmé, že Fillův i Teigův primitivismus měl přes odlišný kontext a cíl tři společné vlastnosti: 1) představoval pouze přechodnou, respektive podpurnou fázi, vrcholící v jiném, vyšším stadiu (stylový klasicismus a nové proletářské umění), 2) v obou případech byl historizován a tím zasazen do širšího vývojové modelu, 3) jeho nástup měl znamenat přerušeni dosavadního uměleckého vývoje, obrazně jeho rozetnutí ve dvě.

Posledně jmenovaná vlastnost je dána podstatou primitivismu samého. Přívlastek „primitivní“ nepředstavuje exaktně a samostatně vymezenou kategorii, nýbrž vždy určitý vztah – tendence je postižitelná pouze za předpokladu existence protipólu.⁵⁰ Když se primitivismus objeví na scéně dějin umění, stojí v protikladu k tradici či akademismu a představuje antipod k období, které mu předchází.

Koncepce vývoje, založená na napětí protikladů, byla jedním z témat práce Ernsta Hanse Gombricha *The Preference for the Primitive*. Na Picassových *Demoiselles d'Avignon* (1907) a salonní malbě Williama Bouguerreaua *Zrození Venuše* (1879) autor ukázal, jak vypadá opositní pozice dvou děl v dějinách umění na konkrétním příkladu, přičemž aktualizoval i obecný význam antitetické reakce pro vývoj stylu u Aby Warburga.⁵¹

Fillovu a Teigovu představu přerušeni vývoje a začátku nové umělecké epochy lze pod optikou Gombrichovy publikace chápat jako jeden z více kroků, které se za účelem „pokroku“ v dějinách odehrály. Jejich radikálnost je tímto širším pojetím relativizována, významu obou primitivismů v dějinách českého výtvarného umění to však neubírá. V době, kdy se pro Fillu i Teiga ocitlo umění v slepé uličce, měl být vývoj přerušen a mělo se začít „ab ovo“. Taková reakce se dostavila – a obecně i dostavuje – ve chvílích, kdy umění dosahuje nejvyššího, potažmo úpadkového stadia, které je již zmrtvělé a nese známky akademismu a manýrismu. Naznačoval to již F. X. Šalda, pro nějž ve shodě s Fillou i Teigem primitivismus představoval právě v tomto bodě vývo-

jovou nutnost: „*Dokonalost jako by byla něco, co překáží životu a ničí jej; jako by to byla ctnost pro bohy, ne pro lidi; jako by nebyla z tohoto světa a nebyla k potřebě na tomto světě. Život jako by se nemohl provléci touto sou-
těskou: musí tedy překypět chtěj nechtěj přes hráz. Začíná do jisté míry a v
jistém smyslu znova ab ovo, od něčeho zcela primitivního.*“⁵²

Filla tuto myšlenku zpřítomňuje v knize, psané v koncentračním táboře Buchenwald: „*Ano! Nejprostším musíme začít, abychom dospěli k velkému, u toho nejkřehčího musíme začít, abychom získali monumentalitu.*“⁵³ Potvrzuje to jen, jaký význam měl primitivistický koncept pro celou jeho tvorbu.

II./ Karikatura

Jeden z tradičních příkladů umělecké tvorby, který je blízký projevům primitivismu nebo k nim přímo patří, zastupuje karikatura. S primitivismem je sloučována na základě důrazu na syntézu, deformaci a abstrakci – na bázi vlastností, kterými bylo sumárně popisováno i etnické umění.¹ Tyto vztahy postihovala již průkopnická práce o karikatuře od Jamese Pellerera Malcolma s reprodukcemi a popisy divošských masek groteskních deformací. Tato díla jsou však předobrazy karikatury pouze s určitými limity, protože nelze jednoznačně rozhodnout, zda-li zkreslení vzniklo snahou po humorném výrazu nebo čirou neschopností docílit reálného zobrazení.² Faktem je, že karikování bylo považováno, ať již v pejorativním nebo nepejorativním smyslu, za jednu z nejranějších schopností člověka v raném stadiu vývoje.³ I proto se označovaly „primitivní“ objekty přívlastky groteskní nebo karikaturní.

Konkrétním způsobem dokládá sepětí primitivismu a karikatury dílo Pabla Picassa. Jestliže byl v roce 1905 mezi umělcovými karikaturami ze skicáků a jeho tehdejšími obrazy rozkol podobně jako dříve u Pierra Puvise de Chavannes, v Picassových portrétech z let 1906–1907 se objevují reminiscence na karikaturní kresby, a to současně s ohlasem forem iberských plastik. Dokladem tohoto stadia je Picassův *Portrét Gertrudy Steinové* nebo *Vlastní portrét* z Národní galerie v Praze. K přímému spojení primitivismu a karikatury dochází v podobizně André Salmona, čerpající z etnického a archaického sochařství.⁴ Otázkou je, jestli se tyto vztahy projevovaly také v českém prostředí a zda-li na nich participoval Emil Filla.

K bezprostřednímu setkání karikatury s pracemi českých kubistů a s etnickým uměním došlo na poslední výstavě Skupiny výtvarných umělců. Od února do března 1914 byl spolu s kubistickými díly jejích členů a s africkými plastikami zařazen rozsáhlý retrospektivní soubor kreseb Zdeňka Kratochvíla, který měl rozpětí od raných karikatur pro *Šibeničky* až k umělcově poslední tvorbě. Přestože profesionální karikaturisté byli ve Skupině zastoupeni rovněž

Vratislavem Hugo Brunnerem, stal se Kratochvílův význam na tomto poli klíčovým.

Je příznačné, že přítomnost Kratochvílových kreseb na kubistické výstavě byla pocíťována jako určitý přídavek, jako něco navíc, co s ostatní prezentovanou tvorbou nesouvisí: „*Karikaturní a satirické kresby Zdeňka Kratochvíla, žeň četných let, vykazují několik čísel bystrého charakterizačního postřehu a ostře pointující linie. S rozkladným kubismem ovšem nemají vztahů, neboť karikatura syntetizuje, vypichujíc i přepínajíc určitý rys.*“⁵

Obdobně odděloval Kratochvílovy karikatury od kubismu Vlastislav Hofman, „*jelikož vycházejí z náplně romantiky literární ironické secese*“.⁶ Vzhledem k tomu nemají podle autora reálnou podstatu, jednoduchost a spontánnost, které se žádají od moderního umění. Pro soudobou karikaturu Hofman požadoval nutnost syntézy a užití autonomních znaků a zkratk, „*tvořících abecedu, čímž by bylo možno přetvořiti normální malbu v principiální karikaturu*“.

Ke kresbám Zdeňka Kratochvíla v expozici Skupiny se kriticky vyjádřil i Karel Čapek: „*K výstavě připojena je kolekce karikatur Zd. Kratochvíla, již nemohu již věnovati tolik místa, kolik by jí příslušelo. Cenil bych daleko více jeho staré, malířsky a impresionisticky citěné kresby proti jeho posledním kartově dekorativním věcem; jeho nejkrutější karikatury jdou daleko za T. T. Heineho, jsou zajímavé a rafinované, ale ony staré kresby obsahují více umění.*“⁷

Thomase Theodora Heineho jmenoval Kratochvíl několikrát jako svého hlavního učitele a nikoli náhodou otiskl *Umělecký měsíčník* Heineho karikatury ze *Simplicissima* v souvislosti s publikováním Kratochvílova článku Stanovisko karikaturistovo, který je základním pramenem pro chápání vztahu kubismu a karikatury ve Skupině výtvarných umělců.⁸ Autor zde vytyčil dualitu mezi stylovým uměním a karikaturou na základě pojmu věčnosti. Zatímco „*vysoké*“ umění se vyznačuje schopností transcendence, karikatura pojem věčnosti a věčného trvání neguje a staví individuum tváří v tvář neodvratnosti konce a smrti, tedy na opačný pól lidské existence než nesmrtelná umělecká díla. Mezi těmito póly existuje podle Kratochvíla dialektické napětí: „*Kdo*

řekl krása, řekl smrt; kdo řekl země, řekl vražda. Říše karikatury je z tohoto světa. Pokud jest karikatura přechodným stavem mezi oběma zde vytyčenými krajnostmi, jest intelektuelní vraždou v oblasti citu.“

Přestože tento bod nezapře poučení Henri Bergsonem, který považoval za podmínku vzniku smíchu a komična potlačení a negaci citu,⁹ pokračuje Kratochvíl za tyto úvahy a efekt smíchu i humoru z karikatury předem vylučuje. To, že karikatura neslouží žoviálnosti a „rozchechtanosti“ a tudíž není méněcennou uměleckou metodou si ostatně uvědomoval již Karel Hlaváček. Ten také hovořil o jejím primitivismu a schopnosti izolovat a vytrhávat určité prvky ze spojitosti ostatních.¹⁰ Kratochvíl oproti tomu chápal karikaturu jako syntézu, které nepostačuje pouze znakově postihnout charakter osoby nebo typu skrze stenografii a ekonomii výrazových prostředků. Soudobost musí být podle Kratochvíla obsažena nejen v zobrazených osobách a symbolech, ale v arabesce kresby samé, tzn. v její obnažené výtvarné formě. Tyto vlastnosti zkoumá na Heineho dílech: odhaluje zde abstrakční princip a zároveň spatřuje určité rezervy v uplatnění plošnosti.

Kratochvílovo definování formálního charakteru karikatury rezonovalo s usilováním českých kubistů a jejich důrazem na abstrakci, plošnost a autonomii formy. Když se v polovině dvacátých let autor k vyřčeným myšlenkám vracel srozumitelnější cestou, podotýkal, že článek Stanovisko karikaturisty mohl být nazván „Karikatura karikatury“ a že šlo o estetickou ekvilibristiku, při níž čtenářům vstávaly vlasy na hlavě.¹¹ Zároveň starší myšlenky rozvíjel. Zatímco umění připisoval ilusionistické cíle, spočívající v zobrazení prostoru, karikatura k těmto metám nesměřuje a neopouští plochu: „*linie karikaturistova nevede skrze plochu, nýbrž ,leží na ní jako šňůrka ke cvikru na skle*“.

V procesu obrazového vidění, v němž Kratochvíl rozeznával tři fáze: naturalistický vjem, proměnu a ilusi, je podle něho místo karikatury na jistém mrtvém bodě mezi naturalistickým a ilusivním stadiem. Jde znovu o moment smrti, který se přitom může zrcadlit v absolutním rozkladu: „*Není možno udělati kresbu řádně složenou, aby nebyla zároveň řádně rozložená.*“ Nutnost přítomnosti obou protikladů vedla ke Kratochvílově souběžné kritice naturalismu a kubismu: „*Naturalisté dali ilusi prostoru i předmětů po vnější stránce, ku-*

bisté dali ilusi prostoru i předmětů po stránce vnitřní. Ale věci na dobrém obraze musí být zároveň duté i vyduté. Lícem i rubem. Skutečný prostor nedal z nich žádný. Neboť ten se skládá z reality i z iluse. Naturalisté nám zůstali dlužni ilusi – ale kubisté realitu. Stále viditelnosti plochy nemají ani kubisté ani naturalisté.“

O vlivu Kratochvílova uvažování svědčí mimo jiné článek Antonína Pelce z roku 1933 o Heineho dílech.¹² Ve shodě s Kratochvílem autor popisoval karikaturu jako negaci věčnosti a vyloučil z jejího působení smíchový efekt. Jediného, čeho měla dosahovat, byl pouze výsměch, odrážející její morální poselství: útok na stávající uspořádání lidské společnosti. Podle Pelce to byl právě Heine, který dané momenty splňoval; umělcovu linii přirovnával k operačnímu noži, „*který nemilosrdně pitvá v organismu společnosti“*.

Mezi pracemi Zdeňka Kratochvíla na skupinové výstavě byly přítomny i kresby z Veselého koutku *Uměleckého měsíčníku*. Vznikly vesměs v roce 1913 a Kratochvíl je později oceňoval kvůli výrazu „*naprosté bezživotnosti, vzduchoprázdnoty“*.¹³ Pod názvem *Karikatura p. K + B + M* se v expozici neskrývalo o nic známější dílo než kresba *Lekce z kubismu*. Vyvolal ji inzerát v *Národních listech* o nechápavém abonentovi, jehož otištění nezůstalo v okruhu Skupiny bez povšimnutí. Autorství inzerátu připisoval Pavel Janák Václavu Tillemu,¹⁴ který se stal spolu s Josefem Svatoplukem Macharem a Otakarem Theerem námětem Kratochvílovy karikatury *Když naši slavíci odlétají pěti své kosmické hymny na Krim*.¹⁵

Ze souboru karikatur Veselého koutku představuje *Lekce z kubismu* spolu s kresbou *Jak může v Čechách vypadati kultura, když Evropa je již dohoněna* nejradikálnější prolnutí Kratochvílova stylu a kubismu. Zapříčinil to obsah obou prací, v prvním případě čitelný již z názvu díla, v druhém pak z určení jeho hlavních protagonistů: Josefa a Karla Čapka a Stanislava Kostky Neumanna, zobrazených ve stylu čapkovského kubismu s příznačnými kombinacemi abstraktní geometrické osnovy a věcných detailů. Je otázkou, zda-li Kratochvílovo zachycení v té době již konzervativního kritika Karla Borromejského Mádlu jako dvouocasého českého lva podnítilo v roce 1929 Adolfa Hoffmeistera, aby tentýž atribut užil v karikatuře Ferdinanda Peroutky. Jí však chybí jakýkoli diabolický rozměr, který obsahuje Mádlův

však chybí jakýkoli diabolický rozměr, který obsahuje Mádlův karikaturní portrét. Ďábelskost přitom leží v samé podstatě karikatury a komična. Již Charles Baudelaire psal o satanské a tedy hluboce lidské povaze smíchu, který „je u člověka důsledkem představy o vlastní nadřazenosti“.¹⁶ V podobném duchu spatřoval Henri Bergson v umění karikaturisty cosi ďábelského a démonického, přítomného v momentu deformace čisté přírody.¹⁷

Vlivem kubismu získalo u Kratochvíla zkreslení zvláštní podobu, viditelnou například na *Vlastní karikatuře*, která reagovala na vystavení umělcových děl v expozici Skupiny v roce 1914. Poznámka „*sssamej Kramář!*“, kterou na kresbě vypouští z úst kritik Mádl, upomíná na poslance říšské rady Karla Kramáře. Tento kontroverzní politik i jeho novobarokní vila, postavená v Praze architektem Friedrichem Ohmannem, se staly námětem několika Kratochvílových karikatur. Na příkladě jedné z nich, kresby *Crisis textiliensis* (1914), Kratochvíl zpětně popisoval stylovou proměnu karikatury a znovu se vracel k momentu smrti: „*A tak se počaly figury mnou tvořené kupodivu hroutit a kroutit, stíženy neznámými nemocemi a ranami, ztrácejíce svůj životní tep a vzhled, sténajíce a umírajíce pod mýma rukama. Práchnivěly za živa, ale zduchovňovaly se a konečně přestoupily i onen břeh mezi bytím a nebytím a vstoupily do říše Plutovy.*“¹⁸ Je nasnadě klást otázku, jak se na způsobu Kratochvílova deformování a uvažování o formálních aspektech kresby podílela vedle kubismu jeho starší zkušenost se studiem na technice, kde se věnoval podle vlastních slov řešení integrálních a diferenciálních rovnic i „*kouzla zborcených ploch*“.¹⁹

Právě zborcené plochy Kratochvíl plně využil v *Lekci z kubismu*, kde moment deformace kombinoval s destrukcí. Podobný motiv ničení známe například z kresby Francisca de Goy *No sabe que hace* (1814–1817), která byla zřejmě přímým útokem proti soudobým liberálním institucím a v níž akce není přirozeně dotažena ke vzniku kubistického novotvaru.²⁰ Abstraktně pojatou kuboexpresionistickou postavu, která je hlavním hybatelem děje na Kratochvílově kresbě, využil v ženské variantě i Heine, a to v kresbě *Expresionistický Pygmalión*, jemuž ožívá namísto krásné Afrodity geometricky stylizovaná Galateia, která svého tvůrce přivádí k smrtelnému úleku.

Destruktivní tendence není jen podstatným znakem karikatury, nýbrž i kubismu. Donald Kuspis se zabýval destruktivním momentem skutečnosti v Picassově tvorbě a nazíral ho jako důsledek umělcovy frustrace z reality a jeho snahy očistit ji skrze projekci do uměleckého díla. V Picassových plátech je přitom zpřítomněna smrt předmětu v okamžiku, kdy ještě přežívá. Malíř si uvědomoval, že objekt nesmí být kompletně zničen a dovozoval to na příkladu portréty, který má jít v deformacích maximálně do oblasti karikatury a nikoli dále, jelikož pak by byla zachycená osoba obrazně řečeno zavražděna.²¹

Z Picassova vyjádření vyplývá, že karikaturu nespojoval se „smrtí“ a „vraždou“ jako Kratochvíl. Nečinil tak ani Sigmund Freud, pro něhož představovala karikatura spolu s parodií a travestií prostředky snížení (Herabsetzung) autority a respektu „vznešených“ osob, které dotyčné vlastnosti vyžadují. Karikatura to podle Freuda provádí tak, že zdůrazní, případně vytvoří určitý komický rys vznešeného objektu. Aby nebyl v celku zobrazení přehlédnut, dochází k jeho izolaci, skrze níž je docíleno komického efektu. Jeho podmínkou je, jak Freud dodává, že sama přítomnost vznešeného nesmí diváky trvale disponovat k uctivosti, což připomíná Bergsonovu negaci citu jako podmínku vzniku smíchu a komična.²²

Přestože Picasso o funkci karikatury přímo nehovořil, mohou být jeho díla chápána jako náhražky magie,²³ zachraňující na jedné straně tvůrce z říše smrti, na straně druhé ovládající a přivádějící zobrazovanou osobu do její blízkosti. Jak tvrdili Ernst Hans Gombrich a Ernst Kris, karikatura je ze sociálního hlediska nebezpečným prostředkem, blízkým „černé magii“, jelikož užívá zástupnou funkci zobrazení a tím podniká nepřímý útok na osobu. Demaskuje veřejné hrdiny a ukazuje jejich pravou tvář. Z psychologického stanoviska karikatura podle autorů zabíjí individualitu, jelikož odhaluje způsoby jejího chování a existence.²⁴ V tomto smyslu bychom ji mohli přirovnat k funkci dvojníka, jak ji známe z povídek E. T. A. Hoffmanna nebo F. M. Dostojevského, kde se přítomnost této postavy stává předzvěstí tragického konce toho, do jehož existence zasahuje. Vzhledem ke vztahu karikatury, kubismu a magie je příznačný výskyt dvojníka v roce 1911 v tvorbě Bohumila Kubišty.

Ještě přímější sepětí magických aspektů umění s kubismem a karikaturou dokládá Picassův primitivismus. V textu z roku 1937 autor vzpomínal na objev etnického umění v Trocadéru, kdy pochopil magický smysl „neger-ských“ plastik. O těchto pracích se vyjadřoval jako o zbraních, které pomáhaly lidem osvobodit se od vlády duchů a nevědomí. Skulptury se staly pro Picassa nástrojem ovládnutí světa a nezávislého bytí, obdobně jak to charakterizoval Carl Einstein. Picasso doslova podotýkal: „*Pochopil jsem, proč jsem malíř. Vše samo o sobě v tom hrůzostrašném muzeu, masky, loutky Indiánů ze severozápadního pobřeží, zaprášený manekýni. Les Demoiselles d'Avignon mi musely přijít na mysl tento den, avšak vůbec ne kvůli formám, nýbrž protože to bylo mé první plátno exorcismu – absolutně!*“²⁵ Pochopení etnických skulptur jako prostředku exorcismu bylo podle Picassa to, čím se odlišoval od George Braque, jehož zajímaly tato díla pouze jako dobré sochy a jenž nepociťoval na rozdíl od Picassa okolní svět jako nepřátelský a nebezpečný.

S magií a exorcismem nepřímo spojoval etnické umění i Emil Filla, i když silnější byla jeho přitažlivost k formálním aspektům těchto objektů podobně jako například u Vincence Beneše. Fillova jediná krátká citace o magických aspektech etnických objektů pochází z doby po druhé světové válce: „*Černošské sochy nemají také existenci prostoru mimo plastiku, ale jejich akce plastiky je vždy vyčnělina, výraz nastaveného obranného gesta, výraz záchovy vším ohroženého života.*“²⁶

Je zřejmé, že není možné mechanicky přenést model Picassova exorcismu a kubismu jako magického prostředku podmanění si reality na Fillaův případ. Když využijeme Picassova vlastní slova, bude se odlišovat Filla od Picassa ve vztahu k etnickým objektům zřejmě obdobně jako se od Picassa lišil Georges Braque. Minimálně v období od roku 1911 do roku 1932 vysledovali doboví kritici, kteří se vztahem Picassa a Filly zabývali, u českého malíře převahu estetismu a ryzí malířskosti na úkor dramatu, která odrážela Picassova plátna. Zatímco Jindřich Chaloupecký o Fillovi tvrdil, že ke kubismu nedošel z vnitřní nutnosti, neprožil samu postatu kubistické tvorby a zůstal mu cizí svár člověka s danou skutečností, pro Františka Kovárnu znamenalo Fillovo akceptování kubismu přijetí Picassovy převzaté metody a potlačení tvůrčích

schopností na úkor ryze malířských kvalit.²⁷ Zbývá prozkoumat, jaký byl Fillaův vztah ke karikatuře, a to jak s přihlédnutím k Picassovým výkonům, tak k teorii, která se zejména díky Zdeňku Kratochvílovi v okruhu Skupiny utvořila.

První stopy Fillova zájmu o karikaturu nalézáme v umělcově deníku z roku 1907. Mezi několika fyziognomickými studii se vyskytuje kresba muže a pět studií ženského obličejů. V obou případech Filla využívá karikaturního zřetelování, přičemž dva ze zachycených obličejů mají znaky skutečných karikatur a působí jako autonomní výtvarný objekt. Souvisí-li tyto kresby s přípravou oleje *Lužánky*, pak je zřejmé, že Filla ve výsledném obraze karikaturní složku potlačil. S karikaturními kresbami z umělcových deníků se nedají spojit ani jiná malířova díla té doby.

Obdobnými studii jako Filla se zabýval v letech 1905–1908 Antonín Procházka. Mezi oběma umělci byl tehdy úzký vztah, a to nejen proto, že vystupovali společně pod hlavičkou skupiny Osma a měli roku 1908 v Brně samostatnou výstavu. Ve shodě s Fillou dovádí Procházka jednotlivé typy k hranicím karikatury a zkoumá expresivní potenciál portrétní kresby. Nejradikálnější ze studií, které vznikly roku 1908 v souvislosti s přípravou obrazu *Hráči*, nezapře poučení Honoré Daumierem. V typice postavy s vějířem karet v rukách se prolíná lidská a zvířecí podoba, což bylo typické pro některá díla tohoto francouzského umělce. V době vzniku kresby informoval Procházku o Daumierově významu přímo Filla, který byl při poznávání jeho prací postupně „*utvrzován v domnění, že [Daumier] byl a je vedle Rembrandta největší mistr*“.²⁸ Oproti Fillovi se však Procházkova zkušenost s karikaturou promítla v jeho malířské tvorbě zřetelněji. Jestliže v oleji *Hráči* Procházka karikaturní prvky z kresebných studií nezdůrazňuje, v obraze *Rozmluva* se karikaturní nadsázka objevuje a je současně zvýrazněna zachycením smíchu, respektive výsměchu.

Z členů skupiny Osma se věnoval tvorbě Honoré Daumiera nejpodrobněji Emil Filla v roce 1909 ve svém prvním publikovaném teoretickém textu.²⁹ Přestože zaostřil největší pozornost na obecné vlastnosti Daumierovy tvorby, zabýval se i umělcovou karikaturou. Podle Filly „*karikatura byla nutná*

v jeho díle pouze svým motivem jako v Cézannově jablka“. Filla vyzdvihl výrazovou stránku Daumierových prací, kterou považoval za jejich hlavní prioritu, a to na úkor požadavku krásy stejně jako u velkých „primitivů“. Ve Fillově textu se zrcadlily jeho tehdejší požadavky kompoziční ukázněnosti a jednoty abstrahující formy, vedoucí k expresivitě. Daumierovu karikaturu Filla neshledal ani sarkastickou ani moralistní; považoval ji téměř za netendenční. Umělce viděl jako pozorovatele vzrušené životní dynamiky, která mu poskytuje základní výtvarnou látku. Daumier však nechce podle Filly bavit ani budit soucit nebo nenávisť: chce vyprovokovat diváka z nezaopatřené klidu a pasivity. Filla mu přikládá moment avantgardnosti v sociálním smyslu konfliktu individuálního umělce a společnosti.

V době vzniku citované stati nelze nepřihlédnout k Fillově vlastní situaci. Přestože se v té době stal členem SVU Mánes, přijímání jeho děl i prací spřízněných mladých výtvarníků bylo stále problematické. Zatímco Miloš Marten, domovský kritik *Moderní revue*, považoval Fillovo *Červené eso* – dílo ovlivněné právě Daumierem – za bezduchý padělek Muncha,³⁰ mluvil při stejné příležitosti Antonín Matějček o mechanickém přejímání formy bez vnitřní nutnosti a vztahu k jejímu původu.³¹ Podobně se k Fillovým pracím stavěli bratři Čapkové: upozorňovali na nadvládu dogmatické teorie nad skutečnou tvorbou.³² Filla nemohl nalézt zastání ani u jednoho z jeho nejostřejších kritiků – Karla B. Mádla. Vedle vývojové opožděnosti si Mádl všímal u obrazů tupých skvrn a karikaturních forem.³³ Tyto vlastnosti ukazují k daumierovským inspiračním zdrojům.

Za existence skupiny Osma se konala roku 1908 v Topičově salonu v Praze výstava Francouzští humoristé. Z recenze Karla Čapka je patrné, jak se paralelně s nástupem expresionismu proměňoval pohled na karikaturu, u níž byla vytyčena nová maxima, a to paradoxně autorem, který tehdy snažení mladých umělců odsuzoval.³⁴ Stejně jako se osamostatňoval moderní výtvarný výraz od zobrazované skutečnosti, kladly se i nové požadavky na karikaturu. V roce 1900 stačilo Gustavu Jarošovi definovat ji jako tendenční kresbu humorného a posměšného rázu s úmyslně přemrštěnými a zveličenými znaky, založenou na komické nepoměrnosti jednotlivých částí.³⁵ Oproti tomu považo-

val Karel Čapek karikaturu, spočívající „*pouze v hypertrofii nosů, břich a hlav, v takovýchto politováníhodných ohavnostech, v ničemném gaudiu, v netvorném mrzačení a odporných nechutnostech*“, z uměleckého stanoviska za „žalostné a hanebné poblouznění“. Nejenže vyzdvihoval tendenčnost karikatury, jejíž tvůrce namáčí „*štětec v krvi a brousí tužku o ostří gilotiny*“, nýbrž vyžadoval její přímý kontakt s „vysokým“ uměním, neboť karikatura má mít vlastní umělecké rysy. Nemá být vulgaritou nižšího druhu ani komedií. Shledával-li Čapek v tomto ohledu stav české karikatury žalostným a současně neviděl na obzoru žádné zlepšení, byl nakonec špatným prorokem, neboť právě v té době vstupovali na scénu František Gellner, Josef Lada a Zdeněk Kratochvíl.

Nově utvářející se názor na karikaturu se vytříboval v pozdějších diskuzích, mimo jiné i na příkladu děl Huga Boettingera. Od února do března 1912 pořádal SVU Mánes výstavu jeho obrazů a kreseb. Ačkoli se Emil Filla v kritikách přímo neangažoval, objevila se recenze této výstavy v *Uměleckém měsíčníku* a měla jistý vliv na členy Skupiny výtvarných umělců. Autorem příspěvku byl Václav Špála, který považoval Boettingerovy karikatury za popisné kresby s pouhým přeháněním různých tělesných znaků. Podle Špály nejsou ryzími karikaturami, ale pouze směšnými podobiznami, což v podstatě navazuje na Čapkovo obecné definování karikaturní kresby.³⁶ Obdobně se s Boettingerovými pracemi vyrovnal recenzent *Stopy*, který poukazoval na nutnost sociální a kritické angažovanosti karikatury. Umělcova díla nahlížel jako veselé žertíky bez drastiky a kruté nadsázky, kterým chybí kritická rance: „*Karikatura není jen zpotvořující zrcadlo, které ve zpotvoření ukazuje vlastně – pravdu; ona je i soud, a spojený s ním pranýř a lavice s lískovkou.*“³⁷

V době fungování Skupiny se karikatura zviditelňovala zejména díky zmíněným aktivitám Zdeňka Kratochvíla. Z jejich formálního rozboru lze vysledovat, že byly založeny na geometrické abstraktní osnově a kladly důraz na logicky strukturovanou formu, která se v umělcových starších pracích pro Neumannovy *Šibeničky* ještě nevyskytovala. V tomto smyslu později definoval Kratochvíl základní formální momenty kresby: střed ilustrace jako její

pevný bod, moment svodu jako přechod z naturalistické do abstraktní fáze, moment kříže a moment dvojakosti vypuklých a vydutých předmětů.³⁸ Jakým způsobem se tyto formální předpoklady uplatňovaly v praxi, dokládá Kratochvílův autoportrét s manželkou, jehož geometrická podkresba ukazuje na sofistikovaný způsob konstruování kresebné kompozice.

Úspornost, kresebná ukázněnost a kompoziční přehlednost jsou i hlavními rysy série politických karikatur Emila Filly, které nezaprou poučení Kratochvílovými díly. Fillovy karikatury vznikly v době první světové války během umělceva holandského exilu a pro časopis *Michel im Sumpf (Michel v bahně)*. Filla vydával tento týdeník spolu s německým dezertérem Hugo Delmesem od října roku 1917 do března 1918. Časopis měl protiněmeckou a protihabsburskou orientaci a byl určen emigrantům z těchto zemí.³⁹ V rámci odbojové činnosti, na níž se Filla podílel od roku 1915 jako člen tajné organizace Maffie, nakreslil do časopisu kolem tří desítek karikaturních kreseb. Tato díla nebyla za Fillova života nikdy vystavena a on sám je považoval pouze za příležitostné práce, jejichž vznik podmínily politické události. Zřejmě první informace o nich se objevila v roce 1926 v článku o jmenování Filly legionářem za účast v zahraničním odboji.⁴⁰ Při příležitosti umělcových padesátých narozenin se o těchto kresbách zmínil Viktor Nikodem. Psal o nich jako o expresionistických karikaturách s tendencí proti německému imperialismu a militarismu.⁴¹

Většina z Fillových karikatur pro *Michel im Sumpf* se vztahovala ke konkrétním osobám a válečným událostem. Nejfrekventovanější figurou se stal německý generál a od roku 1916 vrchní velitel pozemních sil Paul Hindenburg. Filla ho karikoval jednou jako německého Fausta, podruhé jako asistenta smrti, vpomáhajícího při vyživování Michela neboli Němce náhražkovou potravou. Zpodobil ho i jako krotitele v drezúře politika Philippa Scheidemanna, zastoupeného opicí s jmenovkou na prsou. Zvířecí stylizaci přitom Filla uplatnil také u Hindeburga: v kresbě *Kořist Hindeburgova* generálovi přisoudil tělo dravého ptáka, který krouží nad horou lidských obětí. Jeden ze zachycených obličejů bezvládných těl na této kresbě upomíná výrazem k slavnému *Výkřiku* Edvarda Muncha a ukazuje, jakým způsobem se Filla vra-

cel k vlastním expresionistickým kořenům, aby zachytil hrůznost válečného běsnění.

Populární Hindenburg, kterému byla již v roce 1916 v Německu vztyčena monumentální socha, měl lví podíl na sjednání míru v Brestu Litevském v roce 1918, jímž se Rusko vzdalo některých území. Fillova karikatura, dotýkající se této události, zobrazuje německého diplomata vykládajícího o sebeurčení národů, reprezentovaných oběšenými figurami v pozadí. Čechy zde příznačně zastupuje holá kostra.

Generál Hindenburg se vyskytuje i na dalších Fillových kresbách, ať již v roli řezníka (*Sport ve válce*) nebo v přetahování se se vzpírajícím oslem s typickou čapkou a nápisem Michel. Tato karikatura s titulem *Nach Paris!* bezprostředně reaguje na nezdary německého vojska při dobývání francouzského velkoměsta. Její originál neobsahuje žádný slovní doprovod, přestože Filla k většině karikatur nějaký vymyslel a připsal. Při otištění kreseb v časopise však valnou část těchto textů nahradila jiná sdělení, často veršovaná. Jejich autorem byl pravděpodobně Delmes.

Vedle Hindeburga se ve Fillových pracích nalézají další reálné osoby té doby. Jde o velkoadmirála Alfreda von Tirpitze nebo vůdce radikální levice Karla Liebknechta. Jejich zobrazení přitom nejsou karikaturami, ale více méně realistickými portréty, což napovídá mnohé o Fillových sympatiích. Tento jev není v dějinách karikatury ojedinělý a setkáme se s ním i v jiných souvislostech.

Z výtvarného hlediska najdeme u Fillových kreseb styčné body nejen s Kratochvílem, ale přirozeně i s Thomasem Theodorem Heinem. Filla se sice později vyjádřil o jeho neumětelství, a to v souvislosti s Kratochvílovou diferenciací mezi objektivní tvorbou Heineho a subjektivními díly Picassa,⁴² přesto vyšel z Heineho dynamické obrysové zkratky, zastoupené již v kresbách v *Uměleckém měsíčníku*. Oproti Heinemu však Filla dospěl ve shodě s Kratochvílem k radikálnější deformaci postav a v některých případech i k větší dynamice děje (*Drang nach Osten!*).

Pokud jde o vztah Fillových karikatur k umělcově kubismu, lze ho vystopovat pouze povšechně ve volném zacházení s prostorovými elementy ob-

razu a s ojedinělými kombinacemi více pohledů na tentýž předmět. Fillovy kresby se mnohem více odvolávají na umělcovu expresionistickou periodu před rokem 1911: v karikatuře *Německá kultura v Belgii* parafrázuje malíř ve výjevu za oknem vlastní obraz *Matka s dítětem* z roku 1910, publikovaný ve *Volných směrech*.⁴³

Jelikož Filla nenapsal v době vzniku kreseb pro *Michel im Sumpf* žádný text o karikatuře, musíme využít až jeho stať z roku 1948 o Antonínu Pelcovi.⁴⁴ Charakterizoval zde obecné rysy karikatury, které nápadně rezonovaly s Kratochvílovými premisami. Podle Filly žije karikaturista z negace a jeho práce je přímým protikladem adorace. Cíle karikatury nespátuje v zesměšňování, ironizování a satirické zábavě, neboť karikatura „*je vždy vraždou a jiného smyslu nemá*“. Právě tyto vlastnosti pro Fillu ztělesňoval Pelc, přičemž je nekriticky přiřkl i české povaze vůbec. Kromě toho Filla vyzdvihl jednoduchost umělcových kreseb, která dospěla až „*k okázalému primitivismu*“, což podpořilo jejich výrazový účinek. Neopomněl zdůraznit ani démonický rys Pelcových válečných karikatur: „*mají skutečně něco orgiastického, něco až zběsile okázalého, něco až drtivě příšerného.*“

Je pravděpodobné, že se Fillovy vyřčené názory na karikaturu utvářely již před první světovou válkou zejména díky styku s Kratochvílem. Momenty destrukce v umělcově expresionismu a kubismu se v jiném ohledu uplatnily právě ve „vraždící“ karikatuře stejně jako primitivizující oprostění se od naturalistických výrazových prostředků. Fillovy karikatury z *Michel im Sumpf* vznikly v sepětí s umělcovým uvažováním o „vysoké“ tvorbě: prokazují schopnost abstrakce, autonomní výtvarné formy a maximálního využití minima výrazových prostředků. V obecné rovině se stýkají s programem primitivismu kolem roku 1910,⁴⁵ což kruhem dokládá úvodní předpoklad o slučování karikatury s těmito projevy. Filla definoval každou dokonalou malbu jako uzavřený a svébytný celek s jasným, chápatelným výrazem a totéž vyžadoval od karikatury. Jestliže se mělo umění „novoprimitivistů“ řídit konceptuálním uvažováním o výstavbě výtvarného díla, platilo totéž ze samé podstaty i pro karikaturu. Kládl-li pak Filla zejména ve stati o El Grecovi důraz na plošnost jako na jeden z hlavních znaků primitivnosti a na očištění zobrazeného objek-

tu od všech nepodstatných složek,⁴⁶ opět se dotýkal vlastností, které nalezneme u jeho karikatur.

Ačkoli se může zdát, že se zánikem časopisu *Michel im Sumpf* se vytratil i Fillův zájem o karikaturu, nezůstala tato lekce zapomenuta. Filla ji znovu uplatnil a přehodnotil v třicátých letech s nástupem jeho figurálních prací. Umělcovy plastiky i obrazy, a to především z cyklů *Boje a zápasy* a *Balady, národní písně a říkadla*, mají v několika případech s karikaturou styčné body, což se promítá i do Fillovy poválečné tvorby (cyklus zbojnických a milostných písní). Umělec tímto způsobem posiloval expresivitu děl a prokazoval schopnost komplexního uvažování nad výtvarnou tvorbou s možností zapojení široké škály inspiračních zdrojů. Jeho kresby pro *Michel im Sumpf* patří samy o sobě k reprezentativním projevům české dobové politické karikatury. Je navíc cenné, že se uplatnily v mezinárodním kontextu, čímž navázaly na dřívější výkony našich kreslířů v *L'Assiette au Beurre*.⁴⁷

III./ Sběratel

„Dívám se po ateliéru a připadá mi, že touhle životní moudrostí mluví každý obraz, několik tuctů štětců, barvy, sošky primitivních národů na zdi, výtvary starých Egypťanů, stará čínská kultura. Ještě před domem myslím na jeho slova ‚moje záliba je nejstarší Čína, kolem Krista. Jejich nádoby sakrální... černošské umění‘.“ Tyto dojmy zachytil v roce 1947 novinář Ota Zouplna při návštěvě Emila Filly v jeho pražské vile na Ořechovce a navazoval jimi na malířovy úvahy o podstatě umění.¹ Filla tvrdil, že umění je spíše nedostatek než přednost lidského tvora, neboť kdyby byl člověk dokonalý v jeho prostředí „jako ryba ve vodě“, neexistovala by u něho žádná umělecká touha. Fillův ateliér, naplněný jak jeho vlastními díly, tak sbírkovou tvorbou z nejrůznějších koutů světa, měl tento postulát obrazně dotvrzovat.

Fillova sbírka mimoevropského umění byla nejvýznamnější kolekcí tohoto zaměření, jakou se kdy podařilo českému výtvarnému umělci 20. století nashromáždit. Tuto skutečnost nezpůsobovala jen kvantita sbírkových předmětů (bylo jich kolem dvou set padesáti), ale i jejich rozmanitost a kvalita.

Největší a nejdůležitější část kolekce zabíralo čínské umění. Bylo zastoupeno tvorbou od archaických dob až do Fillovy současnosti. K nejstarším dílům se řadila čínská nefritová *Sekera fu*, datovaná do 17.–15. století před n. l.,² k nejmladším pak práce Fillova současníka Čchi Paj-š'e, který patřil v Čechách k nejznámějším čínským výtvarníkům.³ Po Fillově smrti se dílo tohoto umělce stalo jádrem knihy z roku 1959 o současném čínském malířství, kde tvorbu Čchi Paj-š'e glorifikoval a také určitým způsobem mytizoval Adolf Hoffmeister.⁴

Kromě malířství, reprezentovaného ve Fillově sbírce mimo jiné i fragmentem údajně sungské nástěnné malby *Bódhisattva s pobočníky*,⁵ obsahovala část kolekce s čínským uměním několik větších celků. Čínské figurální sochařství bylo zastoupeno vedle náboženských zobrazení Buddhy a bódhisattvy nejen dalšími rozličnými pracemi ze dřeva a především bronzu, ale i kompaktním souborem hrobových figur z hrnčiny. Ty se staly za života Filly vy-

hledávanými objekty sběratelského zájmu a nalezneme je rovněž v kolekcích Václava Viléma Štecha, Jakuba Obrovského, Ludvíka Kuby nebo Adolfa Hofmeistera.⁶ Početnými zástupci Fillovy sbírky byly též čínské nádoby nejrůznějších typů a stáří, sahajícího od dynastií Šang (ca 1600–1027 před n. l.) a Západní Čou (1027–771 před n. l.) až do 18., případně 19. století. Z jiných cenných předmětů jmenujme několik čínských bronzových zrcadel s dekorativní reliéfní výzdobou, sponu k opasku, bronzový hřeb a chřestidlo. Za zmínku stojí též drobný nefritový přívěsek v podobě ležícího zvířete.⁷ Obdobná díla měla pro Filla zvláštní kouzlo, které srovnával s vnímáním drobné renesanční plastiky: působivost staročínských jadů se podle Filly „*nedala tak dokonale odhadnout jen očním prohlížením, neboť jejich rozkošnost, krása a výraznost tvarů se musela hlavně zažívat hmatem*“.⁸

Ve spojitosti s Fillovými zájmy bychom předpokládali, že bude v umělcově orientální sbírce bohatě reprezentováno skytské umění.⁹ Vlastnili například sběratel Josef Martínek kolem jedné desítky skytských bronzů, ve Fillově kolekci lze paradoxně zachytit pouze jediný takový předmět: bronzovou plaketu *Zápas dvou šelem*, kterou Filla užil v roce 1932 jako jednu z ilustrací k vlastnímu článku o skytském umění ve *Volných směrech*.¹⁰

S rozmanitostí, která se u souboru čínského umění vyskytuje, a s téměř dokonalým pokrytím jeho nejhodnotnějších a nejcharakterističtějších projevů, se v ostatních částech Fillovy kolekce nesetkáme. Dokumentuje to sbírka japonských prací. Obsahovala sice pozoruhodný soubor reliéfně zdobených cub – ochranných štítků rukovětí samurajských mečů, mimo to však pouze jednu zoomorfni nádobu a malovaný paraván s motivem jeřábů. Důvodů pro vědomé upřednostnění čínského umění před japonským mohlo být několik. Roli zde sehrálo spojení japonského umění s impresionismem, tzn. historicky uzavřenou etapou moderního umění, která již většinu potenciálních vlivů japonské tvorby na modernismus vyčerpala. Poznání „nových“ oblastí východního umění se přirozeně stávalo přitažlivější a inspirativnější. Při příležitosti výstavy japonských dřevorytů, uspořádané Sigismundem Bouškou v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze, vyjádřil tento názor již v době existence Skupiny výtvarných umělců Václav Špála: „*Obecně dnes není již japon-*

ské umění pro moderní vývoj tak aktuální, jako bylo před nedávnými lety, neboť náš neamatérský zájem se dnes dovede se stejnou pozorností upoutati ke všemu východnímu umění vůbec.“¹¹

Obdobnou převahu čínských objektů nad japonskými pracemi jako u Filly nalezneme ve sbírce Ludvíka Kuby. Ten stejně jako Filla Čínu nikdy nenavštívil. Kolem roku 1905 dostal od polského chemika Adama Gracyana Dąbrowskiho první zásilku čínského umění: dvě čajové skříňky a svitkové obrazy. Kuba tehdy nakupoval též japonské dřevoryty: získal je v Mnichově a kolem roku 1910 od Karla Jana Hory, cukrovarníka, pobývajícího v Tokiu. Největší akvizicí Kuby byl však nákup čínských objektů od Vojtěcha Chytila, s nímž se seznámil v roce 1931 na výstavě jeho sbírky v SVU Mánes (Kuba v pamětech mylně uvádí, že se konala na podzim 1932). V instalační komisi Chytilovy expozice byl zastoupen vedle Karla Dvořáka, Otakara Novotného a Bedřicha Feursteina i Filla. Kuba od Chytila koupil několik desítek prací a přátelil se s ním až do sklonku jeho života.¹² Určitou sumu těchto předmětů zachycuje Kubův olej *Moje Čína* (1934), podle něhož malíř pojmenoval vlastní soukromý tisk z června 1946, upravený a uspořádaný Štěpánem Ježem.¹³ Zde jsou reprodukována nejvýznamnější díla Kubovy kolekce.

V době, kdy Kuba získal hlavní část sbírky, se dostával do popředí další důvod zvýznamnění čínské tvorby před japonskou. Byl zřejmě aktuální i pro Filla, protože také on tehdy čínské umění ve větší míře kupoval a navíc vždy prosazoval autenticitu a pravost tvůrčích zdrojů, které v starém umění nacházel. Slova Arnošta Hofbauera mohla s Fillovým přesvědčením konvenovat: „*Čínské umění spočívá na základech prastarých, přímo elementárních tradic pralidských, a i ve své dost záhy se dostavující rafinovanosti a překultivovanosti vyvěrá z hutnějšího uměleckého cítění než umění japonské.*“¹⁴

Ve Fillově orientální sbírce nemohla kvantitativně konkurovat čínským artefaktům ani díla z jiných asijských oblastí, i když se zde nacházely jedinečné solitéry i větší celky. K cenným objektům patřily buddhistické sochy z Gandháry, historického území v dnešním Afghánistánu, Pákistánu a Střední Asii, jejichž styl se vyznačuje vlivem řecko-římského sochařství.¹⁵ S těmito pracemi se úzce pojí sochy z afghánské Haddy. Filla o nich publikoval krátký

příspěvek, který byl podmíněn vydáním knihy člena francouzské archeologické mise v Afghánistánu Julese Barthouxe o nových objevech těchto děl a současně získáním jejich reprodukčních práv pro *Volné směry*.¹⁶ Fillův článek zdůraznil helénský charakter výtvorů z Haddy a jejich příslušnost k řecko-římskému sochařství. V tvorbě gandhárského okruhu Filla spatřoval prvotní východiska celého pozdějšího buddhistického umění. Byla-li v článku mimo jiné reprodukována štuková *Hlava Buddhy* z pařížského Musée Guimet, je vysoce pravděpodobné, že Filla mezi díla z Haddy řadil i *Hlavu Buddhy* z vlastní sbírky, ačkoli ta je dnes považována – nikoli zcela neproblematicky – spíše za dílo z oblasti Pákistánu.¹⁷

Mezi asijskými pracemi Fillovy kolekce nalezneme také několik pozoruhodných bronzů. Náleží mezi ně *Hlava buddhistického mnicha* z Thajska z období ajuttchajského stylu (království Siam).¹⁸ Další dvě thajské *Hlavy Buddhy* z Fillova majetku byly přičiněním umělce reprodukovány v článku *Volných směrů*, který vyšel v době Fillova působení v redakční radě časopisu a jehož autorem byl Alfred Salmony. Jeho knihu *Asiatische Kunst* z roku 1929 Filla četl.¹⁹

K jiným bronzovým předmětům, jejichž soubor měl navíc ve sbírkách českých výtvarných umělců ojedinělé postavení, patří Fillova skupina luristánských bronzů z Íránu, pojímající tři stojany, dvě jehlice, votivní figuru muže a především tři sošky polomytického a zbožnělého sumerského krále městského státu Uruk Gilgameše.²⁰ Filla se stejně jako širší sběratelská veřejnost seznámil s těmito díly díky londýnské výstavě perského umění v roce 1931 a současně vydané knize ředitele archeologického institutu v Persii André Godarda, kde byly luristánské bronzky poprvé ve větší míře představeny.²¹ O rok později o nich Filla krátce referoval v závěru statě o skytském umění.²²

V orientální sbírce Emila Filly byla z oblasti Íránu rovněž významná sada malované keramiky.²³ Vůbec nejstarší artefakt dotyčné kolekce pocházel z lokality, která s íránským územím sousedí. Jde o drobnou hliněnou tabulku s klínovým písmem z Mezopotámie, jejíž stáří se odhaduje na 2000 let před n. l. Tomuto dílu se vedle čínské sekery fu časově přibližují drobné bronzové

zvířecí figurky ze Sýrie a hlavně několik egyptských prací včetně pohřebních hrobových sošek, tzv. vešebtů.

Kromě asijského a egyptského umění soustřeďovala Fillova sbírka obsáhlý soubor etnické tvorby. I zde se projevovala rozmanitost jednotlivých objektů. Mezi africkými pracemi nacházíme figurální dřevěné sošky, ašantská bronzová a mosazná závaží, naběračku, vázu, hlavu dýmky nebo náhrdelník; to vše různých proveniencí a od rozličných kmenů (Dan, Bateke, Bakota, Senufo atd.). Reprezentativními kusy této části kolekce byly zejména dvě masky: dřevěná maska z Pobřeží slonoviny kmene Beteů nebo Guroů²⁴ a dnes nedochovaná nástavcová maska Bakotů z Gabonu, nazývaná též strážní či relikviářová figura. Zasluhou Filly byla počátkem třicátých let publikována ve *Volných směrech*.²⁵

Oproti africké tvorbě byl soubor oceánských objektů ve Fillově sbírce zaměřen úžeji. Předměty pocházely v podstatě ze tří center: Nové Guiney, Nového Irska a Šalamounových ostrovů. Je zatím nezodpovězenou otázkou, proč Filla prodal v roce 1938 sedm těchto děl Adolfu Hoffmeisterovi včetně nejlepších tichomořských akvizic: novoguinejské miniaturní masky z okolí řeky Sepik a tzv. mallanganu – figurální řezby tanečníka s ptačím náhubkem v ústech z Nového Irska.²⁶

Co se týká třetí významné skupiny etnických děl – umění amerického kontinentu, vlastnil Filla ukázky starého předkolumbovského umění z Peru. Oblast Mexika byla zastoupena téměř výhradně pouze falsifikáty a umění Indiánů ze severozápadního pobřeží se ve sbírce nenalézalo vůbec na rozdíl od Hoffmeisterovy kolekce, která se vyznačovala mimo jiné třemi jedinečnými maskami.²⁷

Chceme-li sumárně postihnout rozsah Fillovy mimoevropské sbírky a její pokrytí nejdůležitějších oblastí, je namístě využít srovnání s prvním souborným zpracováním sběratelství této tvorby v Čechách. Dvoudílná publikace *Umění čtyř světadílů z českých sbírek mimoevropského umění*, redigovaná Luborem Hájkem, vyšla v letech 1956–1957 a byla rozdělena do několika kapitol. Úvodní díl začínal Egyptem a pokračoval přes Afriku a Ameriku až k oblasti Indonésie. Pouze poslední z těchto destinací, reprezentovaná v knize

javánskou batikou, javánským stínovým divadlem „wajang-purwa“, sochařstvím kmene Bataků ze severní Sumatry a souborem řezeb z ostrova Nias z majetku vojenského lékaře Pavla Durdíka, neměla ve Fillově kolekci adekvátní zastoupení, pomineme-li mosaznou figurku tanečnice z blíže neurčené indonéské oblasti.²⁸

Druhý díl téže knihy se věnoval umění Přední Asie (Starý Orient, Írán, Persie), Indie a Zadní Indie (Khmérská říše, Siam), Tibetu, Číny, Japonska a Čukotky. Ačkoli jsme dosud nezmiňovali tři perské předměty ve Fillově majetku (knižní desky, list iluminovaného rukopisu a polévaný kachel),²⁹ není zřejmé, proč Filla nevlastnil nic z tibetského umění, přítomného například ve sbírkách Josefa Martínka, Vojtěcha Chytila nebo Ludvíka Kuby. U artefaktů z Čukotky mohla sehrát roli jejich nedostupnost, u tibetských obrazů a plastik zřejmě působily Fillovy osobní motivace. S umělcovými preferencemi nemusela souznít dekorativnost těchto prací. Náboženský charakter, opírající se o lamaistický buddhismus, Filla pravděpodobně nepopuzoval na rozdíl od Hofmeistera. Ten ovšem paradoxně vlastnil minimálně jedno tibetské dílo: plechovou masku opice.

Při uvedeném srovnání jsme záměrně pootočili úhel pohledu a poukázali nejen na to, co Filla ve sbírce měl, ale rovněž na práce, které nezískal. Tento postup na jedné straně ukazuje rozsah dané kolekce, na straně druhé povede k pochopení její struktury a kořenů. Ty je třeba hledat v době existence Skupiny výtvarných umělců, ačkoli nebyl nalezen jediný důkaz o Fillově vlastnictví mimoevropských artefaktů před první světovou válkou. Žádný takový předmět z Fillova majetku nebyl přítomen ani na jedné ze dvou skupinových výstav, kde se objekty mimoevropského umění vyskytovaly,³⁰ a nenalezneme ho reprodukován ani v *Uměleckém měsíčníku*. Souvisí s tím i interpretace poznámky o přípravě IV. pražské výstavy Skupiny v roce 1914 z deníku Otty Gutfreunda: „5 negři – Filla, Kramář“.³¹ Zatímco Kramář tehdy africké skulptury vlastnil a na výstavu je pravděpodobně půjčil,³² u Filly se dotyčná slova týkala pouze fotografií a nikoli skutečných děl, poskytnutých do expozice.³³

Filla nefiguroval ani jako zapůjčitel „exotického umění“ v katalogu pražské skupinové výstavy v roce 1913. Seznam přitom obsahoval jak umělce, tak osoby jiného zaměření: Otakar Novotný zapůjčil indické malované látky, které přivezl z Cejlonu, továrník František Melichar z Brandýsa nad Labem poskytl skříňku ze slonové kosti a bronzový oltářík z Indie. Sošky bohů z téže oblasti byly získány od pražského lékaře Františka Wachsmanna, čínský zlačený bronz Buddha a japonská dřevěná soška od poslance říšské rady Václava Jaroslava Klofáče. Kontakty českých výtvarníků s německým prostředím se zúročily obstaráním „negerské“ sošky z vlastnictví Ernsta Ludwiga Kirchnera. Do expozice přispěl zajímavým exponátem i profesor pražské konzervatoře Alois Mikš, v jehož majetku se nacházela indiánská předkolumbovská kamenná soška.³⁴

Přestože Karel Čapek podotýkal v bezprostřední reakci na výstavu, že „moderní umění nemá nic společného ani s cizími východními kulturami, ani s lidovým tradicionalismem; obracelo-li se v některých momentech svého vývoje k umění opravdu primitivnímu (divošskému), vedly je zcela jiné pohnutky než touha po primitivnosti“,³⁵ pro Fillu bylo nalézání styčných bodů mezi moderním uměním a staršími kulturami klíčové. Exotické oddělení na výstavě Skupiny uvedlo do reálného prostoru díla, která se předtím vyskytovala v četných reprodukcích v *Uměleckém měsíčníku*. Je zřejmé, že Filla měl na jejich otištění podíl.

V prvním ročníku *Uměleckého měsíčníku* se nalézaly objekty z těchto oblastí: Persie, Čína, Japonsko, Indie, Egypt a Tichomoří. Filla zřejmě dodal fotografii indické skulptury z Folkwang-Museum v Hagenu a snímky objektů z Musée Guimet v Paříži. První z muzeí navštívil už v roce 1906, druhé v roce 1912.³⁶ Nikoli náhodou představuje nejzajímavější sled obrázků materiál k Fillovu vlastnímu článku *Život a dílo*.³⁷ Objekty mimoevropského umění jsou řazeny v posloupnosti: egyptské sochy Ramsese II. z Luxoru, japonská soška, indická socha klečícího mnicha, reliéfní zlomek z Egypta, čínská soška Tamo a oceánská řezba z Velikonočních ostrovů. Tento sled odpovídá charakteru vlastního článku jen částečně. Z mimoevropské tvorby se Filla věnuje na prvním místě egyptskému umění. V textu následují krátké zmínky o „pohybu

ploch“ v čínském a indickém umění a shodách liniového traktování výzdoby románských tympanonů a čínských a japonských soch na základě Rieglova pojmu „Kunstwollen“. V závěru příspěvku se Filla zabývá indickým buddhistickým uměním. O oceánských objektech i jiných etnických pracích text mlčí, přestože Filla v době jeho vzniku studoval africké umění v Trocadéru. V umělcových předválečných denících se vyskytuje mimo jiné kresba kamerunské masky a nástavcové taneční masky Bakotů – typu, který Filla později vlastnil.

Jedním ze smyslů Fillovy studie *Život a dílo* bylo poukázat na shodné vlastnosti časově i teritoriálně různě situovaných uměleckých tendencí, a to s podporou Rieglovy terminologie: „*Určité výtvarné chtění, založené na obdobném předpokladu na různých místech a v různém čase může, ba musí vésti k stejným výsledkům.*“ Filla nachází v umění starého Egypta tendence ke stabilitě, mohutnosti a klidu a stejné vlastnosti vymezuje u starokřesťanské, byzantské a raně románské tvorby. K projevům egyptské a starší románské architektury přiřazuje i původní indické stavby, kde však objevuje příbuznost pouze v celkovém výsledku jejich „klidného“ působení, nikoli ve způsobu, jakým tohoto výrazu dosahují. Později Filla dokázal spojit například „věčnost“, vyjádřenou pojetím prostoru evropského umění (Jan Kupecký nebo Matyáš Bernard Braun), s africkým sochařstvím.³⁸

Obdobné tendence dokládal v *Uměleckém měsíčníku* článek Raphaela Petrucciho o čínském umění.³⁹ Autor srovnával vývoj čínské tvorby s evropským uměním a poukazoval na jeho kontinuitu. Na základě humanitního pojetí spojil evropské a čínské práce 15. století: „*Podobné podmínky zplodily hnutí volající po srovnání, neboť ať jsou již jakékoliv známky vlastní různým civilizacím a rasám, hluboké fenomény umění zůstávají neměnným a přísluší ke vždy společné činnosti ducha.*“ Stejně tak nacházel v evropském moderním umění rysy, které se projevovaly rovněž v Číně a spočívaly v novém dialogu s tradicí.

Význam Fillova teoretického příspěvku *Život a dílo* byl interpretován jak z hlediska konkrétních formotvorných problémů vývoje kubismu, tak vzhledem k obecnějším kvalitám umělcovy tvorby.⁴⁰ Jakým způsobem ho lze

využít při výkladu Fillova sběratelství? Jestliže byla jedna z Fillových zásad řazení reprodukcí v *Uměleckém měsíčníku* „míchat staré s novým“,⁴¹ pak právě dotyčný článek podává srozumitelné vysvětlení tohoto postupu. Filla dokázal ideově propojit časově vzdálené stylové epochy a tomuto projektu dal hlubší metodické ospravedlnění. Základním kamenem všech velkých slohových období se pro Fillu stal poměr subjektu k nejvyšší změně – ke smrti, který určoval klíčový ráz tvorby. Toto stanovisko připomene pozdější antropologickou orientaci Hanse Beltinga a jeho hledání původu a podstaty obrazu, související s kultem mrtvých.⁴²

Konceptem řazení reprodukcí v *Uměleckém měsíčníku*, tématy statě Život a dílo i utvářením vlastní sbírky, kde se kromě mimoevropských předmětů vyskytovaly v rovnocenné pozici zástupci evropského umění, Filla narušoval zažitou, ideologicky motivovanou představu „západních“ dějin umění. Na tento konstrukt psaní o mimoevropské tvorbě z pozice evropských historiků poukázal nedávno James Elkins a navrhl – v mírně provokativním tónu – odstranění předsudků v koncepci tzv. imaginárních knih, v nichž by jednotlivé kapitoly poskytovaly stejný prostor velkým populačním skupinám. V takových dějinách umění by byla kapitola o indické tvorbě stejně rozsáhlá jako o umění evropském.⁴³

Umělecký měsíčník ovšem nemohl mít ideální podobu Elkinsových „imaginárních knih“ ze samého účelu časopisu, který přirozeně netkvěl v zprostředkování celistvého příběhu dějin umění. Díky programovosti a aktuálnosti periodika musela mít evropská tvorba převahu, a to zejména prostřednictvím soudobého výtvarnictví. Bylo tomu tak i u druhého a třetího ročníku časopisu, kde se mimoevropská tvorba obohatila reprodukcemi afrických řezeb z Kahnweilerovy a Brummerovy sbírky, předkolumbovských indiánských objektů a kreseb z rukopisů z oblasti Mongolska. To vše znovu v kombinaci s evropským moderním i starším uměním.

Obrazné „míchání starého a nového“ umění mělo místo i ve Fillových teoretických názorech na sběratelství. Formuloval je v roce 1933, kdy jeho vlastní kolekce již čítala několik desítek kvalitních kusů. V článku Patero při kázání pro sběratele⁴⁴ Filla reagoval na stať Antonína Matějčka v *Lidových*

novinách,⁴⁵ který uvedl pět základních sběratelských pouček: 1) Nekupovat laciná díla uznaného mistra, neboť jsou-li pravá, nemohou být vzhledem k jejich hodnotě laciná. 2) Vyhledat vždy znalce a nedůvěřovat expertízám, které má prodejce. 3) V případě nedostatku peněz kupovat díla méně slavných jmen, případně anonymní práce, když mají uměleckou hodnotu. 4) Místo méněcenných dostupných děl starého umění získávat práce soudobých umělců. 5) Kupovat s rozvahou a nespekulovat.

K těmto bodům Filla dodal dalších pět myšlenek. Apeloval na to, aby se nekupovalo umění, které sbírala předešlá generace, jelikož je předražené, přebrané a pro soudobé konzumenty nezajímavé. Podle Filly je nutné uvědomit si, že významní sběratelé předchozí generace získávali díla jejich současníků. Z toho plyne argumentace v následných dvou bodech. Filla hlásá, aby kolekce obsahovala nejdříve současné umění a teprve poté by mělo následovat zaměření na starší tvorbu, neboť „*porozumění pro staré dílo vede jedině cestou přes soudobé*“. Tato devíza připomíná rétoriku Vincence Kramáře a jeho metodu tzv. zpětné vazby – princip objevování, recipování a porozumění starému umění skrze umění nové, tzn. zejména skrze kubismus.⁴⁶ Tento způsob myšlení byl pro Fillu aktuální, jak ostatně dokazuje většina jeho teoretických prací.

S včasnými nákupy soudobého umění souvisela podle Filly i úspora za expertízu, vyhnutí se předražení díla a jeho ztrátě kvůli padělkům. Sběratel měl být ve styku s umělci a nechat si od nich radit. I při akvizicích moderní tvorby však byla pro Fillu rozhodující kvalita a nikoli kvantita: místo několika drobotin koupit jen jednu významnou věc, protože „*sbírka má cenu a pověst dle nejlepších věcí, a ne dle počtu děl*“.

Je zřejmé, že Fillova příkázání, doplňující pět Matějčkových bodů na „posvátné“ desatero, více odrážela pisatelovu situaci umělce než sběratele. Vyřčené zájmy prosazoval Filla i v politice Moderní galerie a byly vzhledem k jeho vlastní tvorbě a snaze o její maximální uplatnění pochopitelné.⁴⁷ Z Fillových úst může znít na první pohled paradoxně, že se má sběratel soustředit nejdříve na soudobé umění a teprve pak kupovat staré, když Filla žádnou významnou kolekci originálních prací jeho současníků nevlastnil. Zvlášt-

ní přídech má též upozornění na předražení, víme-li, že Fillova díla patřila v té době k nejdražším. Dodejme však, že soudobé umění bylo přeci jen ve sbírce početně zastoupeno, a to pro Fillu na nejvyšší možné úrovni. Šlo o několik stovek fotografií Picassových děl, které Filla spolu s dalšími snímky starého i soudobého umění adjustoval a povyšoval je tím z dokumentárního materiálu do sféry sbírkových objektů. Podobně nakládal s fotografiemi mimoevropských předmětů, ať již byly z jeho majetku, nebo patřily do jiných českých a světových kolekcí.

Když na počátku roku 1931 navštívila Fillu v jeho vile na Ořechovce redaktorka deníku *Prager Presse* Zdenka Wattersonová a vedla s umělcem rozhovor, přibližovala v jeho rámci čtenářům vzhled Fillovy domácnosti.⁴⁸ Z objektů mimoevropského umění zmiňovala čínská díla, umístěná ve vitríně, a „negerské skulptury“ na nástěnné polici. V přízemí zaznamenala perské sochy, čínské vázy a majoliku a staré indiánské umění: „*Vesměs pěkné muzeální kusy, vybírané umělci a znalci neomylným způsobem.*“

Ze slov Wattersonové vyplývá, že v roce 1931 byla Fillova kolekce poměrně obsáhlá. Z jiných dokumentů lze dovodit, že obsahovala kvalitní a zajímavé předměty. Když Filla v roce 1930 provedl výběr ilustrací pro knihu Curta Glasera *Umění Čína a Japonska*, uvedl v poznámce, že reprodukováná díla z domácích mimoevropských sbírek pocházejí většinou z kolekce Jana Martínka, který je dovezl přímo z Číny a obratem prodal jiným sběratelům. Jelikož mezi výjimkami, které Martínkovou sbírkou neprošly, nebyly uvedeny objekty z Fillova majetku, je zřejmé, že je umělec koupil v roce 1930 právě od tohoto sběratele.⁴⁹

Mezi reprodukovanými pracemi z Fillova vlastnictví se mimo jiné nalézala i dnes nezvěstná bronzová nádoba zoomorfní podoby. Jejím prostřednictvím si lze nejjednodušeji učinit představu, jakým způsobem se mohly do Fillovy tvorby přenášet konkrétní motivy, nikoli pouze určité abstraktní principy, které umělec v mimoevropských dílech porůznu sledoval. Mezi hlavou zvířete u této nádoby a Fillovou grafikou *Nacismus* (1937) lze určit morfolo- gické souvislosti, avšak nemůžeme jednoznačně říci, že čínský předmět dotyčnou grafiku skutečně ovlivnil. Zrod každého uměleckého díla byl pro Fillu

složitým konceptuálním procesem, směřujícím několik různorodých vlivů, a výsledný tvar měl svébytnou podobu. Stejně tak byly například skytské bronzы pouze jedním z formálních impulsů Fillova cyklu *Boje a zápasy*.

Pro časové určení počátku utváření Fillovy sbírky je jedním z vodítek mapování reprodukcí mimoevropské tvorby ve *Volných směrech* po umělcově návratu z Holandska v roce 1920. Vůbec prvními takovými pracemi jsou dvě „černošské“ plastiky z Pobřeží slonoviny kmenů Senufů a Jaurů.⁵⁰ Tato díla však nebyla ve Fillově majetku podobně jako další exotické artefakty, otištěné v tomtéž periodiku do roku 1930.⁵¹ V článku Adolpha Baslera Africké umění přináší *Volné směry* v roce 1931 kromě objektů z kolekce Viktora Materny poprvé i příklady z Fillova vlastnictví: dvě bronzové sošky válečníků kmene Fonů z Beninu a již zmiňovanou nástavcovou masku Bakotů.⁵² Vedle toho doprovázely text fotografie, které Filla získal.

Z naznačených okolností je zřejmé, že Filla započal se sbíráním mimoevropských objektů v druhé polovině dvacátých let, respektive na jejich samém konci. Snad jedinou výjimku zřejmě představoval anatolský koberec, jehož motivy se již roku 1920 uplatnily ve Fillových obrazech (*Zátiší* 1920, *Žena s kobercem* 1921). Předpokládané vlastnictví tohoto koberce v té době však nezakládalo Fillovu sbírku. Její reálné počátky souvisely s umělcovou finanční situací, která se postupem dvacátých let zlepšovala díky angažování v SVU Mánes, Fillově redaktorské činnosti i skrze zastoupení vlastními díly na pravidelných spolkových přehlídkách. Spolu s Václavem Špálou měl Filla v druhé polovině dvacátých let na členských výstavách SVU Mánes největší počet obrazů, které se mu finančně zhodnocovaly. Když se Zdenka Wattersonová ptala počátkem roku 1931 na Fillovy plány, odpověděl se smíchem: „*Mít více peněz*“, a tazatelka tato slova přirozeně spojila s dalším rozšiřováním umělcovy stávající mimoevropské sbírky.

Přes Fillovy popsané aktivity před první světovou válkou nelze nevidět souvislosti s jeho sběratelstvím a novou vlnou zájmu o mimoevropské umění, která v Čechách koncem dvacátých let započala. Orientální umění tehdy nabývalo na popularitě díky výstavám soukromých kolekcí Vojtěcha Chytila, Joe Hlouchy a Josefa Martínka, které zahrnovaly širokou škálu asijských děl

od archaických dob až k výtvarným projevům 20. století.⁵³ V té době se také objevuje interpretace asijské, a zejména čínské tvorby, která bude aktuální pro Filla po druhé světové válce.

Vlna zájmu o mimoevropskou tvorbu, kterou odrážely i příspěvky a reprodukce *Volných směrů*,⁵⁴ se neomezovala pouze na Asii, ale zasáhla též do oblasti etnického umění. Počátkem roku 1929 přinesly *Rozpravy Aventina* obsáhlé dvojčíslo, věnované africkému umění. Úvodní text Christiana Zervose rekapituloval důvody, které vedly k obdivu těchto prací. Neopomenul zdůraznit jejich blízkost s niterním světem lidských instinktů, zároveň však ohlašoval přesun zájmů k oceánskému a starému americkému umění: „*To, co se před dvaceti léty dělo při skulpturách negerských, to se dnes děje při umění z Melanésie a při umění precolumbijském, od nichž nežádáme přímé inspirace, nýbrž vztahy senzibility.*“⁵⁵ Tento posun, příznačný zejména pro okruh surrealistů, byl v roce 1929 vyjádřen i tématickým číslem časopisu *Cahiers d'art* – opět s úvodem Zervose – a známou „Surrealistickou mapou světa“ z *Variétés*, kde je oblast Tichomoří oproti Africe rozměrově naddimenzována.

V „Myšlenkách o negerském umění“, které dané dvojčíslo *Rozprav Aventina* přineslo, se vyskytovaly krátké formulace od výtvarných umělců, teoretiků i sběratelů. Přestože Paul Guillaume podotýkal – nikoli bez genderových stereotypů –, že „*negerské umění je oživujícím spermatem duchovního života v 20. století*“, odpověď Pabla Picassa byla strohá: „*Umění negerské? Neznám*“.⁵⁶ Ať již Filla Picassův výrok znal či ne, byl jeho přístup k etnickým objektům podobný, alespoň co se týká jejich teoretického zpracování. Zatímco čínským uměním se Filla hlouběji zabýval v několika textech, etnickým pracím věnoval pouze několik srovnávacích postřehů. Na druhé straně právě oceánské a africké sochy byly v roce 1935 z Fillovy iniciativy vystaveny v blízkosti jeho vlastních děl. Protože kapacita Fillovy sbírky pro takovou expozici nepostačovala, přizval umělec k účasti Joe Hlouchu.⁵⁷

Při celkovém hodnocení sběratelských aktivit Emila Filly je třeba podotknout, že kolekce obsahovala vedle části orientálního a etnického umění, která byla nejrozsáhlejší, rovněž významné celky byzantských ikon, středověkých deskových maleb, renesančních bronzů⁵⁸ a italských a nizozemských ob-

razů. Podle Olgy Pujmanové, avšak bez udání důkazných pramenů, začal Filla s budováním této části sbírky před rokem 1924: „*Sestávala převážně z děl nizozemských mistrů a renesančních bronzů, také však několika zajímavých ikon a ... italských obrazů... S díly špičkové úrovně se mezi nimi neseťkáme; ta byla pochopitelně již z finančních důvodů nepřístupná. Filla však měl vzácný dar objevovat věci, kterých si jiní nevšimli. Kupoval díla, která ho zajímala jako malíře i jako výtvarného kritika. Byl vlastně fundovaným historikem umění, který věděl, že okrajové umělecké výtvary někdy o době poví více než díla prvořadá.*“⁵⁹

Neobsahovala-li Fillova sbírka evropské tvorby práce „špičkové úrovně“, jaké pojímala kolekce mimoevropského umění, nezapříčinily to zřejmě pouze finanční důvody. To, že Filla neměl v majetku díla velkých slavných jmen, která vlastnil alespoň prostřednictvím adjustovaných reprodukcí, sice rezonovalo s uvedenou zásadou Antonína Matějčka, radícího v případě nedostatku peněz kupovat práce méně slavných nebo anonymních tvůrců. Šlo nicméně především o objevení výtvarné hodnoty, kterou Filla – jak podotkla Pujmanová – dovedl najít a ocenit, a to zejména ve vztahu k vlastnímu uměleckému směřování. Muselo být pro umělce přitažlivější nacházet méně známá, podhodnocená či opomíjená, i když ne vždy prvotřídní díla, než se věnovat tvorbě, patřící do soudobého kánonu dějin umění.

Je zřejmé, že Filla nebyl klasickým sběratelem nebo obchodníkem jako například Josef Martínek či Joe Hloucha. Jeho kolekce byla pevnou základnou tvorby a uměleckého uvažování. Filla pravděpodobně nevedl žádný inventář sbírky a nevyděloval ji na zvláštní místo, které by z ní činilo mrtvý muzejní exemplář či odosobněný objekt přísného vědeckého poznání. Jeho úzký vztah k objektům otevírá dveře k úvahám o fetišismu, na nějž se v souvislostech se sběratelstvím poukazuje a k němuž směřuje zajímavá literární poznámka Vítězslava Nezvala, který popsal událost, kdy nemohl „*rozluštit tak jednoduchý a zřetelný symbol, jímž byl miniaturní falos jedné černošské sošky, falos, jenž měl Emil Filla v kapsičce vesty*“.⁶⁰ Důležitější pro pochopení sbírky je však připomenutí Fillovy předválečné zásady „*míchat staré s novým*“, kterou uplatňoval v řazení reprodukcí *Uměleckého měsíčníku* a jež se ve sběratelově

praxi výrazně odrazila, aniž by se zásadně změnila: během Fillova života získala pouze pevnější, a jedním dechem dodejme i značně subjektivní ideovou podporu.

Vzhledem k rozsahu Fillovy sbírky je lákavé chápat ji jako snahu převlastnit si prostřednictvím zástupců jednotlivých kultur celý svět a představit ji jako mikrokosmos, jako „obsah universa“.⁶¹ Především muzea mimoevropských kultur vytvářejí iluzi adekvátní reprezentace světa, když vyjímají objekty z jejich původního kontextu a činí z nich zástupce abstraktního celku. Například maska kmene Bambarů se stává metonymií pro celou kulturu Bambarů.⁶² Podobně pracuje etnografie: jako forma „*culture collecting*“ vytříďuje odlišná fakta a zkušenosti z jejich původního časového určení a dává jim stále hodnotu v novém uspořádání – „*předměty a zvyky jsou uchráněny zkáze času*“.⁶³

Uvedený fakt je způsoben podstatou sběratelství a jeho pojetím času, na něž poukázal Jean Baudrillard.⁶⁴ Tvrdil, že založení kolekce určitým způsobem posunuje chápání reálného času, s čímž souvisí představa sběratelovy nesmrtelnosti, která s tímto vyvstává. Odmítl však klišé, že sběratel přežívá skrze jeho vlastnictví. Do hry podle autora vstupuje „recyklace“ narození a smrti, obsažená v systému sbírání objektů: „*To, co chce člověk od objektů není ujištění, že může jakkoli sám přežít, ale vědomí, že od této chvíle může bez náhlého přerušení vydržet do konce života a v cyklickém způsobu bytí a tím symbolicky přesahovat realitu existence, před jejíž nezvratností a nahodilostí zůstává bezmocným.*“

Baudrillardova slova mají ve vztahu k Fillově kolekci zvláštní přídech. Osudy sbírek a sběratelů jsou symbolicky provázány a platí to i v tomto případě. Pět let po umělcově smrti tragicky umírá jeho manželka Hana na následky rozsáhlých popálenin a valná část Fillovy mimoevropské sbírky se stává majetkem Národní galerie v Praze. Téměř polovina z těchto objektů podléhá v roce 1969 zkáze při požáru zámku v Benešově nad Ploučnicí.

IV./ Emil Filla a Joe Hloucha

Když navštívil Emil Filla 20. prosince 1934 sběratele, spisovatele a cestovatele Joe Hlouchu, přišel s iniciativou uspořádat výstavu jeho mimoevropské kolekce v SVU Mánes.¹ Nebylo to Fillovo první setkání s Hlouchou – již v červnu 1930 ho Filla žádal o zapůjčení fotografií předmětů z jeho sbírky. Byly určeny k reprodukování ve *Volných směrech*, v jejichž redakční radě Filla působil, a v knize Curta Glasera *Umění Číny a Japonska*, která vyšla v Praze nákladem spolku Mánes ještě téhož roku a Filla ji zredigoval a graficky upravil. Z Hlouchova majetku přinesla reprodukce dvou čínských pohřebních figur z hrnčiny.

Po schůzce v prosinci 1934 si Hloucha poznamenal do deníku: „*Dopol[edne] čekání na malíře Fillu, který místo v 10 přišel až ve ¼ na 11. Prohlédl si všechno a navrhoval, abych v únoru vystavil v Mánesu primit[ivní] sbírku. Ale nic docela nic z toho nebudu mít. Chtěl si různé věci koupiti, perské, gandhárské, primit[ivní], jihočeskou Madonu atd. Také na mou got[ickou] mad[onu] měl chuť. Doufám, že ta sama to nepřipustí.*“² Následovaly Fillovy další návštěvy Hlouchy, při nichž se určil termín výstavy a podrobnosti ohledně jejího průběhu. Filla současně zakoupil od sběratele několik prací. Kromě středověkých mariánských ikon a torza deskového obrazu Krista šlo o mimoevropské umění: dvě sochy Buddhy, pocházející údajně z Gandhary,³ hliněnou urnu z předkolumbovské Ameriky⁴ a osmnáct ašantských závaží z Afriky.⁵

Ještě před zahájením výstavy Hlouchovy sbírky si z ní Filla přednostně zamluvil osm, vesměs oceánských prací. Vedle figury tančícího předka, tzv. malanganu, a řezby kohouta z Nového Irska⁶ vynikala černá dřevěná socha ze Šalamounových ostrovů a menší novoguinejská figurální řezba s mušlovou ozdobou. O těchto dílech psal Filla v dopise Václavu Nebeskému: „*Koupil jsem právě teď větší počet tichomořských věcí a jsem zas na čas peněžně vyčerpán.*“⁷

Dotyčné objekty, prodané Fillovi, Hloucha zakoupil od farmářky Ikierové z Nové Guiney. Vedle J. F. G. Umlauffa z Hamburku, od něhož Hloucha získal například řezbu krokodýla z Admiralitních ostrovů, později prodanou Adolfu Hoffmeisterovi, a Alfreda Flechtheima, od něhož koupil sošku z Velikonočních ostrovů, patřila Ikierová k nejdůležitějším zdrojům Hlouchových akvizic z Oceánie. Ačkoli Filla většinu oceánských objektů koupených od Hlouchy prodal v roce 1938 Hoffmeisterovi,⁸ lze je identifikovat podle fotografií v umělcově pozůstalosti.

Výstava Hlouchovy kolekce v SVU Mánes byla zahájena 5. února 1935 a Filla ji spojil s prezentací vlastních prací. Pod titulem „Emil Filla: plastika, suché jehly, lepty, dřevoryty, litografie, oleje – Černošská a tichomořská plastika: 185 soch ze sbírek Joe Hlouchy“ probíhala přehlídka do 26. února. Fillovy práce i objekty z Hlouchovy sbírky byly umístěny v samostatných prostorách a nebyly vzájemně promíchány. K výstavě vyšel společný katalog s textem Vincence Kramáře a krátkým nepodepsaným příspěvkem o etnickém umění, který napsal Hloucha. Ten se také účastnil zahájení výstavy a krátce ho zhodnotil: „*Kramář únavně a nekonečně řečnil*“.⁹

Byl to právě Vincenc Kramář, který v souvislosti s tehdejšími Fillovými díly hovořil o jejich blízkosti k primárním projevům lidské tvořivosti. Jeho plastiky – „*obludné postavy*“ – přirovnal k umění předhistorických dob a dětské kresbě, přičemž vyzdvihoval jejich revoluční obsah v protikladu ke konvenční tvorbě.¹⁰

Fillův návrat k primárním a rudimentárním formám, které se v jeho plastikách odrážejí, byl ovlivněn vedle recepce etnického a archaického umění dílem Pabla Picassa, který dodal prvotní impuls. Je pravdou, že „*negroidní tvářnost*“ Fillových sochařských prací třicátých let „*se nedá oddělit od jejich tvářnosti picassovské*“,¹¹ v některých plastikách se však umělec od Picassa odklání a dospívá k svébytnému řešení. Zatímco Fillovy ženské hlavy jsou s Picassovými díly úzce spjaté, i když nemají tak zřejmý falický charakter, většina soch stojících žen z let 1934–1935 se odlišuje, ať již směrem k dynamizaci formy, nebo její archaičnosti a elementárnosti. Je otázkou, jakou roli zde sehrála etnická tvorba. Přestože lze vidět přímou inspiraci pouze

v *Masce* (1934), podílelo se etnické umění na charakteru Fillových soch významněji. Jejich forma s radikálně se měnícími a zkreslenými proporcemi byla mimo jiné ovlivněna i tím, co Filla vysledoval na afrických řezbách v protikladu ke klasickému sochařství: „*Plastičnost antických soch zakládá se na neměnitelné a stanovené extensivnosti poměrů. Plastičnost negerských soch spočívá jedině na intenzivnosti vzájemných poměrů. Dva světy – dvě východiska: nedotknutelnost antických proporcí a měnivá funkční proporcionalita plastického dění.*“¹²

Uvedená fakta mohou osvětlit důvody, jaké vedly Fillu k záměru představit etnické objekty z Hlouchovy sbírky v blízkosti vlastních děl. Přitom nelze opomenout, že povědomí o souvislostech mezi „primitivním“ uměním a moderní tvorbou bylo u Filly silné již v době existence Skupiny výtvarných umělců. Projevovalo se nejen reprodukcemi v *Uměleckém měsíčníku*, ale i koncepcí skupinových přehlídek. Bylo již řečeno, že z etnického umění se vyskytovala soška z majetku německého malíře Ernsta Ludwiga Kirchnera na IV. výstavě Skupiny v roce 1913. Tato řezba byla pravděpodobně africká.¹³ Na VI. výstavě Skupiny v roce následném, kde byl zastoupen i Filla, se nacházely práce z Belgického Konga a Kamerunu.¹⁴ V obou expozicích byly mimo to fotografie exotických objektů, na jejichž obstarávání se Filla podílel.¹⁵

Etnická tvorba na přehlídkách Skupiny nevyvolala příliš ohlasů. Většina z nich byla navíc záporných. Jestliže Karel Čapek poznamenal, že „*černošské plastiky na výstavě Skupiny jsou necenné*“,¹⁶ vyjádřil se v obdobném duchu i Arnošt Procházka, podle něhož „*černošské sošky nejsou zajímavé a svěže naivní – jsou pouze chudičké a toporné*“.¹⁷ Takové hodnocení bylo pro Hlouchovu sbírku, obsahující i vysoce kvalitní a cenná díla, nemyslitelné. Výstava této kolekce naopak zaznamenala velký počet reakcí a měla značnou publicitu. Podílel se na ní i Hloucha, když napsal článek pro *Světobzor* a poskytl rozhovor básníku Josefu Horovi pro deník *A-Zet*.¹⁸ Expozice byla rovněž zfilmována. I když se obrazový materiál nedochoval,¹⁹ promítal se již v průběhu přehlídky. Hloucha ho shlédl v pražském biu Burian.

Ačkoli byly ohlasy etnických prací na výstavách Skupiny výtvarných umělců a Hlouchovy kolekce odlišné, což vyplývá z rozdílných povah těchto expozic, nalézaly se mezi nimi styčné body. Týkaly se problematiky společné recepce „primitivní“ a moderní tvorby.

Jedním z témat soudobých recenzentů byla – vzhledem k náklonnosti umělců Skupiny k primitivismu – otázka, má-li daný program hlubší oprávnění pro soudobou společnost. Odpověď byla většinou záporná, jak dokazuje referent časopisu *Život a mytus*: „*Umění negerské spoluvystavované, jež stojí i výtvarně o několik tříd výš než ‚bělošské‘ výtvarnictví, uměleckým měřítkem být mu nemůže. Mluví tak srozumitelně o duchu rasy, kterou bylo vytvořeno, že jest s podivením, proč právě toto ryzí umění dětí rajske přírody jest spojeno s dekadentním výtvarnictvím lidí degenerovaných městem a civilizací.*“²⁰ Autor staví „primitivní“ a moderní umění do opozitní pozice, přičemž má převahu kvalita etnické tvorby.

Obdobná srovnání nacházíme i v recenzích Hlouchovy a Fillovy výstavy v roce 1935. I zde někteří kritici, a to zejména Fillovi odpůrci, upozorňovali, že se umělcovy práce nemohou s etnickou tvorbou rovnat. František Viktor Mokrý na jedné straně hovořil o přirozenosti afrických a oceánských řezb a jejich exaltovaném výrazu, který „*je i na nás, nevěřící a ostřílené Evropany, trochu silný a vzrušující*“, na straně druhé psal o Fillových pracích jako příliš artistních dílech, která ztrácejí oproti etnickému umění srozumitelnost a výpovědní hodnotu.²¹ Z podobné pozice hodnotil přítomné objekty Josef Richard Marek. Podle něho „*živočišná primitivnost a primitivní živočišnost černošské plastiky, tak vysloveně animistická, to jest lpící na smyslovosti přírodních zjevů, tak hmotně chápající všechno duševní a pomyslné, stojí právě na opačném konci názoru, než rozumářský abstrahující kubismus. ...Jak přímo nabity životem a smyslovou tělesností jsou ty černošské plastiky při vši své neobratnosti a jak bezkrevné mátohy jsou vedle nich plastiky Fillovy! Nebezpečné sousedství!*“²² Od tohoto pohledu se neuchyloval ani Pavel František Malý, který dotyčnou výstavu považoval za přehlídku „*kuriozit, z nichž barbarsky fantastické výtvary primitivních černochoů a tichomořských divochů vysoko*

vynikají nad trapně vynucenou násilností technického pojetí nejnovější Fillovy tvorby“.²³

Otázku po důvodech Fillovy inspirace uměním přírodních národů kladl v méně vyhocené podobě i Oskar Kokoschka v roce 1936. Také pro něho nebylo zcela pochopitelné, proč se formy etnického umění s magickým a mytickým obsahem přenášejí do jiného kontextu – do evropské tvorby, která má spirituálně působit na civilizovaného člověka. Podle Kokoschky se pod rukama Filly tato převzatá forma naplňuje „*strašidelným humorem*“; umělcova díla přirovnává ke Golemovi.²⁴

Citované texty pracují se známým ideologickým předsudkem, který uděluje etnickému umění status autenticity, pravosti a originality a staví ho do opozice k modernímu umění, jevícímu se v tomto pohledu jako nepůvodní a dekadentní, založené na racionalitě na rozdíl od instinktivní tvorby „primitivů“. A to i přesto, že se názor na přírodní kultury posouval. Jestliže Václav Vilém Štech v roce 1915 hovořil – opíraje se o výzkumy německého psychologa Georga Kerchsteinera – o „primitivech“ jako o tvůrcích, kteří se zastavují na určitém nízkém, nekultivovaném genetickém stupni, jenž se dále nemění oproti nestálému vývoji dětské imaginace,²⁵ můžeme v roce 1935 nalézt jiné úvahy. Příslušníky etnických kultur jakoby rehabilitují a pokoušejí se je zasadit do vývojového rámce: „*Stavy, jež vyjadřují jejich práce a které všechny mají inspiraci ze sexuálních oblastí, svědčí spíše o tom, že autoři těchto fetišů nejsou v raném dětství lidstva.*“²⁶

Ideje o nevyvoječnosti přírodních národů nicméně přežívaly ještě dlouhou dobu stejně jako myšlenkové stereotypy, které přiřazují etnickým objektům status autenticity. Tato rétorika nalézala živnou půdu nejen v kritice jako ve zmiňovaných případech, ale i ve vlastních programech moderního umění, kde se „primitivní“ tvorba díky uvedeným vlastnostem stávala východiskem z akademické doktríny. Záleželo na úhlu pohledu, byly-li považovány tyto momenty v dějinách umění za kladné nebo záporné. Je přitom paradoxní, že proti akademickým konvencím bylo stavěno právě etnické umění, které je charakteristické „*rigidní věrností konvencí*“.²⁷ Ukazuje se, že instinktivní uchopení jinakosti „primitivní“ tvorby bylo silnější než racionální názor na

ni. Fungovalo to přirozeně pouze u „civilizované“ kultury: „*Jen Evropan vidí krásu v mrakodrapech,*“ podotýkal Filla.²⁸

O pozitivních vlivech etnických objektů na moderní tvorbu hovořil v roce 1935 Viktor Nikodem, když popisoval jejich společné znaky, a to nikoli bez dobového generalizujícího zjednodušení. Autor uvedl, že podobně jako umění přírodních národů nenapodobuje skutečnost, „*nýbrž vytváří vnitřním názorem a obrazotvorností imaginární svět obyčejně náboženských představ*“, pracuje na tomto principu i kubismus. I zde dochází k přetváření reality, změně proporcí a geometrizování do znaků, ornamentu a arabesky. Podle Nikodema „*vzniká tak fantastická obludnost, ovšem v poměru ke skutečnosti viděné naturalistickým názorem a uměním*“.²⁹

V tomto bodě se Nikodem shodoval s Jaroslavem Kolmanem-Cassiem, který označil za jednu z příčin zájmu o etnické umění to, že „*znamená pro Evropana apologii ošklivého v míře, v jaké stojí proti normám a klasickým kánonům západnického vkusu*“. Tuto vlastnost i vztahy moderního umění k africkým nebo oceánským objektům ovšem chápal jako nepatřičné, rozbíjející tradiční hodnoty v dějinách umění: „*Sňatek bílého muže s černou plastikou není především sňatkem z rozumu. Je to svazek faustovský, prokletí. Člověk prodává svou duši ďáblu. Tajemná vůle uniknout své realitě, zhanobiti svoje vlastní dědictví, vede jeho kroky a diktuje mu jeho jednání.*“³⁰ Téměř totožné vlastnosti „primitivního“ umění se tak ocitaly v různých diskurzech současně na zcela opačných pozicích.

V české výtvarné kritice lze díky citovaným příspěvkům sledovat zajímavý posun od doby před první světovou válkou, kdy jakákoli blízkost moderního umění k etnickým pracím mohla znamenat a priori retardaci („*...důsledné negace všech článků a činitelů výtvarných v uměleckém díle a jeho tvoření nejsou uměním. Snad, o čemž ale také pochybuju, někde u Boto-kudů...*“),³¹ až po okamžik, kdy v očích jedné části kritiků získala kvalitativně „primitivní“ tvorba nad moderním uměním převahu.

V roce 1935 bilancoval zájmy o mimoevropské umění i Filla. Také on si uvědomoval rozdíly mezi touto tvorbou a modernismem. Ve výtvarnictví zdůraznil nutnost vyloučení naturalistických prostředků a empirické nápodoby

skutečnosti, což analyzoval i Nikodem, a zaostření na primární stavební hodnoty, plastické, prostorové a tónové. Právě v tomto bodě sehrálo podle Filly mimoevropské umění roli: „*Proto byly a dosud jsou nám tak blízké výtvo-ry černošské a tichomořské, často i archaizující lidová díla, umění doby Čou, předklasická díla Řecka a díla předkolumbijská, proto milujeme tak díla plasty doby románské, protože jejich formová řeč je tak elementární, ač obsahem a vnitřním předpokladem citové náplně jsou často našemu duchu tak vzdálena.*“³²

Ve Fillových slovech je patrné vyjádření polarity moderního a etnického umění, avšak nikoli na základě rozdílu jejich formálních kvalit, které jsou v zásadě společné (elementárnost formové řeči), nýbrž z hlediska obsahu, ovlivněného sociálními a teritoriálními vztahy. Zde se Filla musel přirozeně odlišovat od citovaných autorů, vytyčujících mezi jeho díly a „primitivním“ uměním příkrou hranici. Filla nicméně neměl na mysli přímé přejímání formálních rysů etnické tvorby, jelikož v takovém případě by šlo o archaismus a planý formalismus.³³ V umění přírodních národů stejně jako v dalších „primitivních“ projevech spatřoval jeden ze základních způsobů tvorby, který nazýval ideovým a konceptuálním a jenž na rozdíl od naturalismu vedl k abstrakci: „*Kompozice a konstrukce vždy přísně matematická – jako Négr dělá své sochy.*“³⁴

Fillova diferenciacie etnického a moderního umění, slučovaného na základě formálních a nikoli obsahových a jiných podobností, má kořeny v předválečné Skupině výtvarných umělců. V roce 1913 vyjádřil tuto myšlenku Vincenc Beneš v katalogu již zmiňované IV. skupinové výstavy: „*Novým umělcům jsou milá všechna ona umění minulosti, která se zabývají hmotností, pohybem, plošností, geometrickou syntézou forem a nazírají neopticky na přírodu, ne snad pro totožnosti cítění, nýbrž jen pro zájmy formálních souvislostí. Jsou to umění celého Orientu, románské, gotika, z části barok a umění primitivních, divokých národů, negerské, mexické atd.*“³⁵

Z uvedených okolností vyplývá, že diskuse kolem Hlouchovy a Fillovy výstavy v roce 1935 náleží k hlubší tradici recepce etnické tvorby v českém prostředí, z hlediska vztahu k modernismu do doby před první světovou vál-

kou. Během konání přehlídky však unikala téměř všem jejím hodnotitelům jedna neplánovaná událost. Aby nezůstal prázdný velký sál budovy SVU Mánes, byla v těchto prostorách prodloužena I. výstava Skupiny surrealistů v ČSR, která tak namísto 3. února skončila o čtrnáct dní později.³⁶ Vznikl tím výstavní trojlístek Filla – etnické umění – surrealisté, který vybízel k jednotnému kritickému uchopení.

Přestože čeští surrealisté neměli tak silný vztah k etnickým pracím jako v zahraničí, určitými způsoby se projevoval.³⁷ Neznámá není ani Fillova náklonnost k surrealismu, manifestovaná nejen účastí na výstavě Poesie 1932, ale i podporou tohoto směru v SVU Mánes a *Volných směrech*. I když Vincenc Kramář odmítal v roce 1935 Fillovo dílo přímo spojovat se surrealismem, zdůraznil jisté styčné body. Nebyla to tehdy nová tematika. Zřejmě prvním, kdo o ní hovořil, byl Vojtěch Volavka, když v roce 1931 podotkl, že Filla „svůj klasický kubismus obohacuje o některé vymoženosti nejmladšího směru surrealistického. Neopakuje sice jeho automatismu, ale v některých obrazech cítíme názvuky podvědomých objemových představ, jež zřetelnější, ale i syrovější vidíme u Baucha, Kaplického a Muziky“.³⁸

Toto hodnocení souviselo s Fillovým stoupajícím zájmem o figurální námět, kde se také mohly bezprostředněji a deskriptivněji projevit formy etnického umění, i když vliv nelze vyloučit ani u zátiší. Jaromír Pečírka hovořil (rovněž v roce 1931) v souvislosti s jedním zátiším Filly o „divoké bolesti v černé mandolíně a jejím bílém ,obličejí““ a dále podotkl: „Pomyslel jsem na démonické negerské masky, strašidelné, plné tajemství.“³⁹ Toto srovnání je vzhledem k vizuální podobnosti afrických masek a některých mandolín z umělcových zátiší namístě. Zároveň připomene mladší a důmyslnější analýzu Picassova reliéfu *Kytara* (1912), kterou učinil Daniel-Henry Kahnweiler.⁴⁰ Podle něho Picasso rozpoznal v maskách kmene Grebů z Pobřeží slonoviny nebo Libérie znaky, které nevycházejí z nápodoby skutečnosti a přitom představují lidský obličej. Pro Kahnweilera to znamenalo rozhodující objev: výtvarné umění mohlo užívat arbitrárních znaků, odkazujících k realitě, aniž by ji přímo imitovalo. Od doby, kdy etnické umění poskytovalo Picassovi modely deformací anatomických proporcí, ovlivňujících morfologické a výrazové kvality obrazu, nastal podle autora významný obrat. I u Fillových

kvality obrazu, nastal podle autora významný obrat. I u Fillových mandolín-masek lze vystopovat způsob zacházení se znaky, jež odkazují k realitě bez jejího přímého zpodobení (oko-rezonanční otvor mandolíny).

Debata o Fillově surrealismu se naplno rozproudila v roce 1935 právě v souvislosti s jeho výstavou a týkala se téměř výhradně figurálních prací. Recenzenti poukazovali na společné vlastnosti a současně rozdílly, které lze mezi umělcovou a surrealistickou tvorbou nalézt. Malíř a kritik Jiří Krejčí popisoval Fillovy plastiky jako „*barokně vzdušné, monstrózní a děsivé postavy, výtvořily to čiré imaginace*“, jejichž vznik „*je zdůvodněn toliko výtvarnou logikou, zatímco jejich účín přesahuje toliko estetické vnímání a hraničí již s působením surrealistických výtvorů*“.⁴¹ V úzkém sejití s kolážemi Jindřicha Štyrského z cyklu *Stěhovací kabinet* (1934) nahlížel Fillova díla Pavel František Malý, podle něhož se nejnovější umělcova tvorba „*v jeho grafikách, malbách i plastikách projevuje ve velmi deformovaných zrudnostech, které mají mnoho společného s nejnovějšími fadensně surrealistickými slepovánkami Štyrského, který nyní vyrábí také ‚obrazy‘ vystřihováním a slepováním všelijakých reprodukcí, dokonce i obrázků obličejů, znetvořených příjící!*“.⁴²

Jestliže působila společná přítomnost Filly, surrealistů a mimoevropských prací v budově Mánesa na Fillu samého kladně, jelikož rezonovala s jeho uměleckým programem, u Hlouchy tomu bylo naopak. Účastnil se sice vernisáže surrealistické výstavy, ale jeho postoj k této tvorbě byl odmítavý, což jasně vyjádřil: „*Výstava bláznivá. Nezval mluvil velmi z cesty. Dojem celkový jak řekl jeden odcházející: ‚samá střeva‘*“.⁴³

V té době se Hloucha osobně seznámil s několika avantgardními umělci, mimo jiné i se Štyrským, kterého zval domů na prohlídku své sbírky. Štyrský byl pozváním „*zřejmě velmi potěšen*“, jak si Hloucha poznamenal;⁴⁴ o návštěvě však nepodávají sběratelovy deníky žádnou informaci.

K důležitým událostem patřila prohlídka jeho kolekce Josefem Čapkem v únoru 1938. Malíř a spisovatel daroval Hlouchovi knihu *Kulhavý poutník* a vlastní monografii z pera Jaromíra Pečírky. Několik dní poté návštěvu zopakoval, přičemž si od Hlouchy půjčil černobílé negativy fotografií předmětů

z jeho sbírky. Byly určeny jako obrazový materiál pro Čapkovu knihu *Umění přírodních národů*, vydanou v květnu téhož roku.⁴⁵

I když Hloucha byl fotoamatérem, spolupracoval se školenými fotografy, kteří pořizovali záběry z jeho kolekce. V roce 1930 navázal styky s Alexanderem Hackenschmiedem. Ten tehdy debutoval na výstavě Nové české fotografie v Aventinské mansardě, kterou Hloucha shlédl. Hackenschmiedovy fotografie objektů z Hlouchovy sbírky, pořízené v souvislosti s její tehdejší dražbou v Berlíně, byly publikovány v *Pestrém týdnu*.⁴⁶ Jejich autor zde vedl filmovou rubriku.

O sedm let později fotografoval u Hlouchy Josef Sudek dva dřevěné figurální taneční nástavce tzv. Kebé-Kebé.⁴⁷ Hloucha je získal téhož roku od pražské aukční firmy Goldbergová, kde působil jako odborný poradce. Jelikož byly Sudkovy snímky pro Hlouchu příliš drahé, s fotografem již po jejich zhotovení nespolečně pracoval. Vyplývá to ze sběratelovy reakce na jejich dodání: „*Počítal je surovec 18 x 24 cm a celkem 4 kopie dohromady 140 Kč! Zloděj!*“⁴⁸

Fotografie afrických masek přesto představují v díle Josefa Sudka významnou kapitolu. Známé jsou dva snímky, publikované v první Sudkově monografii. Tradičně se datují do roku 1935, musely však vzniknout nejpozději o dva roky dříve, neboť již tehdy byly spolu s jinými Sudkovými pracemi reprodukovány v obrazové příloze deníku *Prager Presse*.⁴⁹ Navíc existují Sudkovy fotografie dalších afrických masek; s oběma snímky úzce souvisejí a pocházejí z jednoho cyklu. Zobrazují masky z Pobřeží slonoviny kmenů Danů a Ngereů. Nepatrný časový posun při jejich datování je důležitý pro bližší určení vzniku těchto prací.

Přestože Hloucha vlastnil v padesátých letech minimálně čtyři z celkového počtu devíti masek,⁵⁰ fotografovaných Sudkem, v době, kdy snímky vznikly, zřejmě Hloucha tato díla v držení neměl. V jeho denících se nenalézají zmínky o tom, že by je Sudek fotografoval, ačkoli Hloucha si takové události podrobně zaznamenával. Tyto masky nelze identifikovat ani v katalogích meziválečných výstav Hlouchovy sbírky.⁵¹

Při uvažování nad dotýčnými snímky se nabízí souvislost s pobytem malíře a Sudkova blízkého přítele Františka Tichého v Paříži. Tichý odtud posílal fotografovi kromě vlastních děl i objekty etnického umění. V roce 1931 to byla figura muže, který – slovy Tichého – „*je s kůží bělocha omotaný na levé noze a korálky jsou na něm*“.⁵² Z tohoto zápisu si nelze představovat sochu omotanou bělošskou kůží na noze,⁵³ nýbrž je zřejmé, že jde o figuru s rituálně zabarveným bílým tělem, která ovlivnila Tichého sérii tzv. bílých černochoů. V korespondenci mezi Tichým a Sudkem bohužel není zaznamenáno, že by malíř poslal Sudkovi kromě figur i africké masky. Řezby z umělcových snímků nelze doložit ani v mimoevropské sbírce Emila Filly, s nímž byl Sudek také v bezprostředním styku.⁵⁴

Je známé, že několik etnických předmětů bylo na výstavě Poesie 1932. Jednalo se o poměrně kvalitní kusy, jelikož je ocenil i Hloucha: „[Navštívil jsem] *bláznivou výstavu surrealistů. Bylo tam pěkných 10 řezeb ze Slonov[inového] pobřeží, většinou masky.*“⁵⁵ I když katalog tyto objekty blíže nespecifikuje,⁵⁶ byly po prvotním odmítnutí ze strany spolku pravděpodobně zapůjčeny pařížským sběratelem Paulem Guillaumem, nabízejícím jejich prezentaci prostřednictvím Bedřicha Stefana, který tehdy pobýval v Paříži a zá-půjčku zprostředkoval.⁵⁷ Víme-li z Hlouchova svědectví, že v expozici byly „*většinou masky*“, nelze vyloučit, že Sudkovy fotografie afrických masek zachycují právě objekty z výstavy Poesie 1932, kde Sudek fotografoval přítomná díla českých a zahraničních umělců. Odpovídala by tomu nejen provenience masek (Pobřeží slonoviny), ale i jejich počet. V tomto případě by se snímky datovaly do konce roku 1932 a staly by se jediným nalezeným obrazovým dokumentem afrických plastik z uvedené výstavy. Přestože se do Hlouchovy kolekce mohly některé z nich dostat přímo od Guillaumea, od něhož získal například v roce 1931 básník a novinář Antonín Macek masku Fangů z Gabonu, je pravděpodobnější, že je měl od jiného pozdějšího vlastníka.⁵⁸

Hlouchovy deníky odkrývají i další nepříliš známé skutečnosti. Patří k nim sběratelovy obchodní styky s Karlem Čapkem. Zatímco u jeho bratra Josefa nákupy konkrétních exotických předmětů od Hlouchy prokázat nelze, Karel Čapek kupuje v listopadu 1929 blíže neurčené drobné obrázky a skládá

zálohu na tři dřevoryty. Tímtež měsícem roku 1935 je datován Čapkův nákup čtyř japonských dřevorytů. Kromě asijských prací získal od Hlouchy v roce 1930 africké sošky pocházející z Konga a Pobřeží slonoviny.⁵⁹

Zajímavé kontakty Hlouchy s českými umělci zaznamenáváme rovněž po druhé světové válce. Vedle návštěvy Ludvíka Kuby v roce 1946, od něhož sběratel obdržel knihu *Moje Čína*, se o dva roky později několikrát setkal s malířem Václavem Sivkem. Ten od Hlouchy zakoupil perský kachel, dvě řezby z Konga i jiné exotické předměty.⁶⁰

Přes Hlouchovy vztahy s příslušníky moderny se jeho přístup k avantgardním a progresivním proudům nezměnil a neplatilo to jen pro surrealisty. Zatímco po návštěvě výstavy Josefa Šímy v Topičově salonu v roce 1947 si poznamenal do deníku pouze jediné slovo: „*ohavné*“,⁶¹ dílo Františka Kupky hodnotil detailněji, když napsal, že byl na umělcově přehlídce v Mánesu, „*na jeho barevně flekatých obrazech, vlastně olejových předlohách pro předsádky a pro malíře pokojů*“.⁶²

Zcela jiné dojmy si Hloucha odnášel z výstav Mikoláše Alše, Jakuba Obrovského nebo Maxe Švabinského, jejichž díla souzněla s jeho vkusem stejně jako obraz Františka Tkadlíka *Sv. Václav a sv. Ludmila při mši* (1837), který jistou dobu vlastnil. Hlouchu zasáhla i kontroverzní přehlídka *Obrazy národních umělců SSSR*, konaná v dubnu 1947 v Praze na Slovanském ostrově: „*Překvapení. Je to buržoazní umění starého stylu a žádné ty naše hypermoderní kraviny. Co tomu říkají naši bolšani?*“⁶³

Kritické výhrady měl Hloucha také k Fillovu dílu, i když tento vztah se proměňoval. Během společné výstavy v roce 1935 sběratel koupil Fillovy grafiky *Plačící žena* (1934) a blíže neurčené *Zátiší*. Je příznačné, že umělcovy pozdní krajiny z Českého středohoří považoval za „*ošklivé*“,⁶⁴ avšak nadšen zřejmě nebyl ani Fillovou kubistickou tvorbou. Po zhlédnutí LXIII. členské výstavy SVU Mánes v roce 1923, kde Filla představil nejnovější oleje, si Hloucha poznamenal do deníku: „*Bylo tam dosti moderních šílenství a konstatoval jsem, že Nejedlý přestal bláznit a maluje střízlivé věci a přece v moderním pojetí!*“⁶⁵ Předpokládáme, že mezi „moderní šílenství“ Hloucha řadil Fillovu tvorbu. Nejpoutavějším exponátem však nebyly pro sběratele

Nejedlého obrazy, ale bronzová hlava od Jaroslava Horejce.⁶⁶ Hlouchovy vztahy s tímto umělcem započaly už v době první světové války – Horejc udělal pro Hlouchu na zakázku zlatý prsten s Merkurem a prodal mu další dvě práce: tepanou hlavu Athény a keramický glazovaný reliéf *Madona s Ježíškem* (1910).⁶⁷

Vedle Horejce projevil Hloucha náklonnost k dalšímu umělci okruhu Sursa – k Janu Zrzavému. V dopise z roku 1916 psal malíř Hlouchovi, aby se přišel podívat na jeho obrazy *Milenci* (1914) a *Meditace* (1915) za účelem jejich prodeje.⁶⁸ Krátce poté Hloucha kupuje od Zrzavého jiné dvě malby: *Milosrdného Samaritána* (1915) a *Lunu s konvalinkami* (1913–1914), jedny z nejvýznamnějších umělcových děl vůbec. Tento fakt si uvědomoval i Zrzavý. Když v roce 1921 žádal Hlouchu o jejich zapůjčení v souvislosti s návštěvou francouzských spisovatelů Georgese Duhamela a Charlese Vildraca, doslova podotkl: „*Jsou to mé nejlepší práce*“.⁶⁹ Otázkou je, jaký byl skutečný citový poměr Hlouchy k těmto obrazům. Ještě v roce 1923 jsou oba reprodukovány v Zrzavého monografii jako Hlouchův majetek. O deset let později navštěvuje Hlouchu právník a sběratel František Čerovský. Plátna chce koupit, ale nemá dostatek peněz. Několik dní poté, na počátku března 1933, dává Hloucha díla do komisního prodeje pražské galerie Huga Feigla. *Milosrdný Samaritán* je prodán v prosinci 1933, *Luna s konvalinkami* v polovině února 1934.

Prodej Zrzavého obrazů nelze chápat jako Hlouchův rozchod s umělci bývalého Sursa. Ještě v roce 1933 kupuje autorskou knihu Josefa Váchala *Ďáblova zahrádka aneb Přírodopis strašidel* (1924) a spolupracuje s Rudolfem Adámkem, který Hlouchu portrétuje a ilustruje čtvrté vydání jeho knihy *Polibky smrti*. Sběratelovy styky s výtvarníky Sursa ovšem nezapříčinilo společné chápání významu a poslání uměleckého díla. Příklon k spiritismu, který byl v předválečné tvorbě těchto umělců patrný, jistě nemusel Hlouchu bezprostředně popuzovat. V prosinci 1932 se dokonce účastnil nepříliš úspěšné spiritistické seance, na níž bylo docíleno „*jen několikrát naklonění stolu, který byl neohrabaný a těžký*“.⁷⁰ U mediálních kreseb – výtvarnému projevu spiritismu – tomu však bylo zcela opačně. V době, kdy koupil Váchalovu kni-

hu, si zapsal do deníku, že byl při příležitosti Sjezdu československých spiritistů v Praze na výstavě mediálních prací, „ze které mi bylo tak říkáje špatně od žaludku. Byla tam hvězdárna z Marsu, která vypadala jako ohavné secesní stavby francouzské z roku 1900...“.⁷¹

K Hlouchovým kontaktům s českými moderními umělci náležejí i dosud nezmiňované styky s Fillou, které pokračovaly po společné výstavě až do sklonku umělceva života. V prosinci 1935 Filla od sběratele koupil nespécifikované čínské kakemono, bronzovou čínskou nádobu a kamennou sochu z Gandháry. Následného roku Hloucha navštívil Fillu a prohlédl si jeho kolekci: „Ukázal mi tentokrát všechny své sbírky. Ruské ikony dal vyčistit a jsou překrásné. Jinak mě nic neuchvátilo. Má mnoho nepěkných hlav, jednoho jen slušného koně.“⁷² Při této příležitosti donesl Hloucha Fillovi středověký oltářní triptych z Limoges, který malíř koupil. V té době Filla oslovil Hlouchu ohledně další výstavy jeho sbírky v SVU Mánes. Mělo jít o dřevoryty, Hloucha však nabídku odmítl. Zda-li Filla znovu plánoval společnou prezentaci těchto děl s vlastními pracemi zůstává nezodpovězeno.

Mezi předměty, které Filla získal v druhé polovině třicátých let od Hlouchy, vynikaly exotické objekty z Oceánie. Nákup dvou řezeb „bůžků“ z Nového Irska se uskutečnil krátce předtím, než Filla prodal v roce 1938 větší část oceánské kolekce Adolfu Hoffmeisterovi. Poté již u Filly nezaznamenáme žádné přírůstky z této oblasti. I od Hlouchy kupuje jen asijské umění – v roce 1948 dva čínské obrazy krajiny a svitek *Dámy čtoucí knihy*.⁷³

V březnu 1952, rok před smrtí, se Filla s Hlouchou potkal dvakrát a zřejmě již naposledy. Jednak to bylo na zasedání nákupní komise Národní galerie v Praze, jehož se Filla spolu s Vladimírem Novotným, Luborem Hájkem a Emanuelem Pochem účastnil, a jednak při Hlouchově poslední návštěvě Filly. V deníku Hlouchy je o ní lakonická poznámka: „Má mnoho dobrých věcí“.⁷⁴

Je zřejmé, že vztah Emila Filly a Joe Hlouchy představoval důležitou kapitolu nejen v oblasti sběratelství mimoevropského umění. Přestože Hloucha nebyl jediným zásobitelem Fillovy kolekce a malíř nakupoval i od Josefa Martínka nebo na pražských aukcích, nabyly tyto styky díky uspořádání spo-

lečné výstavy většího významu. Je pak paradoxní, že do diskursu o vlivech „primitivního“ umění na avantgardní tvorbu zasáhly aktivity sběratele, jehož osobní preference pro moderní umění nesouzněly s kontextem, v jakém se díla z jeho sbírky objevila.

V./ Zbojnické písně

Hodnocení závěrečného tvůrčího období Emila Filly, v němž se výrazně uplatnily vlivy mimoevropského umění, je dodnes problematické. Jaromír Zemina charakterizoval léta 1945–1953 v malířově díle jako „*kvalitativně už nepříliš významná, smutný epilog člověka a umělce, jemuž ubývá sil*“.¹ Jiří Hlušička v dosud poslední Fillově monografii sice hovořil o vyvrcholení umělcovy expresionistické linie v souboru *Balady, národní písně a říkadla*, zároveň však podotýkal, že se slábnoucím étosem se ocitala vnitřní motivace těchto děl ve vzduchoprázdnu. Důsledkem toho byla podle autora kolísavá kvalita prací, ilustrativnost a ztráta monumentality, čemuž nezabraňovaly ani vlivy starého čínského umění: tato opora „*vyvolávala tentokrát naopak pochybnost o ústrojnosti této exotické inspirace*“.²

Uvedené postoje mají kořeny v kritikách, které vyšly ještě za života Filly. Předválečná díla z cyklu *Balady, národní písně a říkadla* byla poprvé ve větší míře představena v roce 1945 na Fillově výstavě v SVU Mánes.³ Při této příležitosti hovořili určití recenzenti o jejich nepřesvědčivosti. Jiřímu Krejčímu vadila naivita postav z Erbenovy *Kytice* (*Vodník* 1939); považoval ji za důsledek nedokonalého prožití literární předlohy. Fillovi vytýkal rozměrnost zvolených formátů, jež vede k improvizovanosti a nepropracovanosti jednotlivých částí obrazové plochy.⁴ Podobně argumentoval Jaroslav Pecháček: monumentální velikost obrazů potlačuje jejich programovou lidovost. Jelikož se mu přítomný text na obraze jevil neslučitelným s olejovou malbou, považoval Pecháček tyto práce za omyl.⁵ Téměř totožné výtky měla k Fillovým dílům Jarmila Kubíčková,⁶ zatímco referent *Rudého práva* nenacházel na rozdíl od alšovských předobrazů Fillových prací konkrétní účel, za němž díla vznikla. Z toho plynou podle něho technické obtíže v nejednotném budování prostoru – drobicím se a mizícím (*Vodník* 1939, *Bude vojna bude* 1939).⁷

Zvláštní kapitolou, která navazuje na Fillova plátna před druhou světovou válkou, je cyklus slovenských lidových písní z let 1948–1951. Jde o roz-

měrné obrazy malované kombinovanou technikou na hedvábí nebo papíře. Detailně se jimi zabýval Čestmír Berka, a to jak monograficky, tak v dalších fillovských publikacích.⁸ Tato díla rozdělil na dvě základní, bezprostředně spojené skupiny: na písně zbojnické a písně bačovské. Jestliže se v textech českých písní, zpracovaných Fillou (*Utíkej Káčo, utíkej* 1939), zrcadlí idylické prvky (známé například z kreseb Josefa Lady), slovenská píseň je podle Berky prosta selanky. Vyznačuje se dramatičností a dravou animálností, což podporuje pádný a lapidární jazykový styl bez slovních dekorací.

Z výtvarného hlediska upozorňoval Berka v poválečném období Filly na sblížující se vztah se skutečností a slábnutí abstrahujícího prvku za účelem zvýraznění obsahu a monumentálního pojetí. Za důvod opuštění kubistické metody, prostřednictvím níž vznikly ještě písně z let 1947–1948, Berka pokládal nutnost zobrazení dějů a postav v přírodě, „v rozměru univerzálního, kosmického prostoru“. Takovému záměru již metoda simultánnosti a mnohosti percepčních bodů jednoznačně nevyhovovala a muselo nastoupit logické vyrovnání se s tradiční interpretací prostoru i konkrétních tvarů v něm existujících věcí. Berka správně postihl, že tento Fillův návrat ke klasické perspektivě byl pouze zdánlivý. Ani v těchto pracích totiž nenacházel přítomnost jednoho statického percepčního bodu centrální perspektivy jako v klasickém systému: „Univerzální, kosmická realita je ve své celosti, totalitě utvářena a stavěna opačným psychickým a esteticko-noetickým pohybem než v klasické perspektivě. Ne už od statického subjektivního percepčního bodu do dálky nekonečna, ale od pásma hor, které materiálně uzavírají pevnou stěnou prostorové prázdno.“⁹

V tomto pojetí byl pro Berku důležitý protiklad v prostorové struktuře obrazu, spočívající v opozici nekonečné, nepomíjivé přírody a přírody jednotlivé, konkrétní a pomíjivé, zastoupené člověkem. Souvislé „pásmové“ utváření Fillových slovenských písní s figurou v předním plánu a za ní v několika případech do nekonečna ubíhající „čínsky“ stylizovanou krajinou, mělo pro Berku za následek vzbuzení dojmu „*hmotného odlehčení vztyčené postavy zbojníka a jeho svobodného vzlétání do velkého a rozlehlého, přízračného, nekonečného prostoru*“.¹⁰

Berkův výklad naznačuje strukturální i významovou komplikovanost jednotlivých prací a zaměřuje pozornost k jejich humanistickému poselství: k otázkám lidské svobody, ať již v konkrétních historických souvislostech, nebo v obecném kosmologickém vztahu bytí člověka v nekonečném vesmíru.

Spojení člověka a přírody ve Fillových písních se dotkl i Vojtěch Lahoda, a to na pozadí staročínské poezie, kterou umělec dobře znal. Lahoda podotýkal, že hlavním hrdinou básní Li-Po je často tulák, opilec – člověk, který nic nevlastní, ale dovede „*vychutnávat každý okamžik souznění s přírodou způsobem až mystickým*“. V takovém jedinci mohl Filla vidět symbol absolutní svobody.¹¹

Vývoj interpretace slovenských písní z let 1948–1951 bohužel nelze kontinuálně sledovat od doby Fillova života, neboť tehdy nebyly vystaveny, ani kriticky zhodnoceny. Zřejmě jediným dokumentem, který na ně reagoval, je paradoxně záznam tzv. soudu s Emilem Fillou – diskuze členů III. krajského střediska SČSVU Mánes z června 1951, díky níž došlo k zákazu veřejné prezentace těchto obrazů.¹² Důvodů bylo několik. Příslušníkům tehdejší linie oficiálního výtvarného umění v duchu socialistického realismu byly trnem v oku kresebné deformace, které se v písních objevují a mají až karikaturní ráz. V souladu s programově optimistickým naladěním socialistického umění nebyla ani Fillova elegická a tragická nota jeho prací. Vedle toho se vyskytly námitky na užití určitých krojů, směšování slováckých a slovenských písní nebo na vlivy čínské krajinomalby. Ačkoli Filla hovořil o vědomém přiklonění se k národní tradici, u jeho hodnotitelů nemohla taková díla daný požadavek naplnit. Jedinými zastánci Filly v diskusi byli Vincenc Kramář, Libuše Halasová, Zdeněk Sklenář a Konstantin Biebl.

Odmítnutí přívrženců socialistického realismu chápat Fillovy písně jako národní umění ukazuje posun, který nastal vlivem přijetí této ideologie. Do roku 1948 byly umělcovy předešlé práce z téhož cyklu, založené mnohem výrazněji na kubistické stylizaci, považovány za nositele lidovosti, jež se k pojmu národního umění nezřídka vázala. Vojtěch Volavka v roce 1945 podotýkal: „*Soubor Fillových olejů, jejichž náměty jsou čerpány z národních písní, říkadel a balad, je ...příkladem lidovosti v oné nejvyšší poloze, které je*

umění schopno. Tak jako u Josefa Mánesa, Smetany i Dvořáka, je to i zde umění, které je z lidové kultury čerpáno a lidu opět navraceno – ovšem přetavené a zušlechtěné v dílně umění monumentálního.“¹³

Z písemného záznamu tzv. soudu s Emilem Fillou se o národním charakteru písní dozvídáme od umělce samého. S vědomím existence pochybností o autentičnosti Fillových odpovědí a úvahách, že malíř tyto myšlenky zformuloval později,¹⁴ je třeba zmínit dvě skutečnosti. Filla nezamýšlel dotyčná díla jako ilustrace k písním, ale jako jejich rovnocenný a autonomní ekvivalent, z čímž souvisí, že se vědomě bránil dělat umělý folklór: „*Aby nevznikl omyl. Já nedělám folklór. Všechny námitky, pokud jde o barvy, musím odmítnout. Národní není strakaté.*“ V pozdních písních se pak programově zaměřil pouze k dvěma tématům: k písním zbojnickým a milostným, jak se také měl celý soubor jmenovat. Tato motivická chudoba mu byla rovněž vytýkána.

Námitky proti Fillovým slovenským písním se přenášely do pozdějších hodnocení. Když byly vystaveny v roce 1954 ve foyeru Armádního uměleckého divadla, Jaroslav Pacovský je kritizoval za nedostatečné vyjádření vztahu člověka k přírodě a životu. Pozastavoval se nad deformacemi figur a formalistickým pojetím, které se údajně projevuje nejsilněji v milostných motivech. Ve Fillových písních spatřoval příkrý rozkol mezi formou a jejich obsahem, kterému chybí citovost a skutečná lidovost.¹⁵

Ačkoli Filla v roce 1951 folklórismy výslovně odmítal a lidová ornamentika ani barevnost se v obrazech očividně neprojevovaly, dříve tomu bylo jinak. Ve vybraných, ještě předválečných písních viděl Vojtěch Volavka přímé odkazy na plošný lidový ornament,¹⁶ který se u Filly objevoval spolu s kombinací koloritu lidového umění i později (*Koupala se má panenka* 1947, *Já som bača veľmi starý* 1947).

Tento moment se nevztahoval pouze k písním. Jaroslav Bohumil Svrček se již v roce 1936 zamýšlel nad Fillovou barevností, jejíž zdroje hledal právě v lidovém umění. Po holandském období se podle něho v umělcově díle přihlásil o slovo lyrický a syntetický kubismus, který uvolnil instinktivní složku tvorby. Ta se projevila ve Fillových „jásavých“ barvách, stejných jako na slováckých podrobnávkách a v lidové ornamentice. Svrček zde spatřoval re-

flexi Fillových rodných kořenů. Přestože se v lidovém slováckém umění odráží renesanční ornament, je v něm – a pro legitimitu Svrčkova výkladu i musí být – velká dávka spontaneity. Přítomnost slováckého lidového umění ve Fillově modernismu vysvětlil autor dobově oblíbenou a nakonec i psychologicky odůvodněnou poučkou: „*Dojmy mládí jsou nejsilnější a jsou nejvlastnějším zřídlem básnické imaginace.*“¹⁷

Na základě vlivů lidového umění se pokusil Svrček vymezit i rozdíl mezi plošnější reliéfností Fillových maleb a větší pastózitou prací Pabla Picassa. Uvedl, že na Picassa namísto lidové tvorby bezprostředně působili španělští barokní mistři José de Ribera, Francisco de Zurbarán a Řek El Greco. Svrček u Filly přirozeně nespatořoval příznaky neplodného přejímání lineárních a barevných znaků lidového umění, jak tomu bylo u různých svérázových aktivit. Poukazoval na nevědomé sublimování těchto vlivů, i když je Filla navenek explicitně nijak nevyjadřoval, ale spíše potlačoval.

Svrčkovo srovnání Fillova kubismu s lidovou tvorbou nebylo ojedinělé. Například v roce 1921 podotýkal František Xaver Harlas, že obrazy Jana Zrzavého a Václava Špály „*připomínají vystřihované a lepené obrázky a zástěny, ty staré ‚plenty‘, na něž naše babičky nalepovaly, co se jim hodilo, v pestré mozaice. Také Filla jakoby tu nacházel východisko, a tedy by tu kubisté měli dokonce tradici už sto let starou.*“¹⁸ V kritikách Zrzavého se navíc objevovaly přímé poukazy na lidové obrázky na skle, dříve ovlivňující například Jana Preislera.¹⁹

Přímé srovnání Fillova kubismu s lidovou tvorbou vyvrcholilo na výstavě Umění a kýč v brněnském Domě umění v roce 1948. Dvě poválečná zátěší Filly vysela pod keramickým talířem s malovaným lidovým ornamentem. Vzájemné propojení těchto prací bylo v instalaci didakticky zviditelněno pomocí šipek, spočívajících v prostoru a odvíjejících se od nápisu „*Tvorba Emila Filly ve svých důsledcích se blíží svým způsobem projevu lidového umělce.*“²⁰

Do směřování Fillovy generace silně zasáhlo lidové umění za existence Skupiny výtvarných umělců. Spolu s dalšími „primitivizujícími“ projevy poskytlo základnu novému umění, potažmo kubismu. Vedle aspektů formálních

– podobnosti na základě plošnosti, geometrické syntézy forem a neoptického nazírání na přírodu²¹ – šlo o morální kvalitu. Aby ji lidové umění reprezentovalo, muselo mít status autenticity, nehledě na jeho skutečné vlastnosti.

V téměř ideálních proporcích o něm psal Vincenc Beneš v katalogu IV. skupinové výstavy, kde byl mimo jiné i lidový obrázek na skle z Fillova majetku.²² Pro Beneše sice lidové umění představovalo pouze dekorativní povrchovou tvorbu, nicméně bylo zásadní, že „*je dokumentem primitivního chápání, které zároveň ale obsahuje v sobě jisté výtvarné zdraví přímosti a bezprostřednosti ve styku s okolím a věcmi, nezanešené různými nešvary, do nichž někdy upadá vládnucí umění v dobách úpadkových, jako posledně projevilo se pustým naturalismem, optickým kopírováním přírody*“.²³

Dnes je zřejmé, že lidové umění je autentické přinejmenším ve stejné míře, v jaké je závislé na oficiálních výtvarných slozích, v Čechách zejména na baroku. Přes funkčnost Benešova zkreslení, které se obdobným způsobem promítalo do recepce etnického umění, se ve stejné době vyskytovaly střízlivější úvahy. Autentičnost a původnost lidového umění odmítal Karel Čapek, když tvrdil, že tato díla vznikala svérázným přetavením tzv. vysokého slohu.²⁴ Podobně uvažoval Otto Gutfreund.²⁵

Korekcí krajních postojů byly mladší názory Václava Viléma Štecha. Ten zprvu reagoval na práci Zdeňka Wirtha, který – podobně jako Čapek a Gutfreund – odejmul lidovému umění status původnosti. Zdůrazňoval jeho odvozenost a současně konzervativnost a primitivnost obsahu a formy.²⁶ Štech tento pohled přijal jako historicky oprávněný, ale upozornil na Wirthovo vědomé vyloučení psychologické stránky vzniku lidové tvorby. Podle Štecha se v českém lidovém umění odráží specifická lyričnost, vznikající rustikalizací nikoli jako mechanickým procesem zhrubění, ale převedením či přímo „přebásněním“ cizích vzorů. Do hry vstupují rezidua původního, Štechovým názvoslovím „přírodního umění“, které je vedle oficiálního slohu druhým hlavním činitelem vzniku lidových prací. Štech proto chápe lidové umění jako konglomerát vlivů tzv. vysokých výtvarných slohů a autentických prvků, o jejichž přítomnosti uvažuje například v oblasti Slovenska. Lidová tvorba je nemonumentální a její výraz vzniká ornamentálním rytmem.²⁷

Štechův poukaz na rezidua původního, „přírodního umění“ připomene studii Jamese George Frazera *Zlatá ratolest*, poprvé publikovanou v roce 1890. Nelze však předpokládat, že by byl Štech s touto prací a jejími závěry o stopách prapůvodního mytického myšlení v lidových evropských zvycích detailně seznámen. Jeho argumentace nebyla založena na hledání přímých mytických souvislostí. U vývoje „přírodního umění“ sice poukazyval na náboženské spojitosti, více ho však zaujal jeho výtvarný, slohově „nečistý“ charakter, daný mimo jiné bezděčným kombinováním různorodých materiálů.

S lidovým uměním se teoreticky vyrovnal i Filla v době věznění v koncentračním táboře Buchenwald.²⁸ Tato skutečnost jeho pohled ovlivnila. Přestože lidové umění nezapírá rysy oficiálního barokního slohu, jde podle Filly jen o vnější podobu. Vnitřním charakterem je protibarokní a autonomní: *„Má svůj osud, své vlastní předměty, svůj život, není předně, jak se kdysi mylně říkalo, rustikalizovaným uměním, překladem a zprimitivněním umění oficiálního.“* Rustikalizaci nalézá Filla až v době rokoka a po ní. V lidovém umění barokní epochy vidí jediný projev národního stylu a výhradního zachránce tradiční vývojové linie. Ačkoli je z Fillova návratu k autentickým a autonomním prvkům lidové tvorby zřejmá jeho osobní i obecná politická situace, umělec neohlašuje výhradní program svérázu ani otrockého přejímání vlastností a obsahu lidového umění: *„K oficiálnímu dnešnímu dílu... nevede jen a jen poslouchání mýtu národa, tradice a pokračování v lidovém tvarosloví. ...Dělají pouze podle zvuku neb obsahu lidového umění vylučuje již předem každé takové dílo z čistého uměleckého charakteru...“* Zároveň podotýká, že umělci jako Bedřich Smetana, Mikoláš Aleš a Karel Jaromír Erben vědomě hledali a našli v lidovém umění kořeny národního ducha, přičemž tyto momenty nejsou ztraceny ani pro moderní tvorbu, avšak nesmí být jediným jejím zdrojem.

Z jmenovaných českých umělců měl pro Fillu prvořadý význam Aleš, a to nejen pro pozdní tvorbu. Filla popsal zjednodušeně vývoj recepce jeho díla v roce 1924.²⁹ Poznamenal, že do osmdesátých let 19. století byl Aleš obdivován a stavěn v českém prostředí za typ vývojového a živého umělce. Poté se přílivem vlivů francouzského malířství dostal do pozice zaostalého Nazaréna.

Nové porozumění Alšovi nastává podle Filly v roce 1902, ale pouze z hlediska folklóristického a dekorativního. Na opravdovém pochopení plastických, prostorových a kompozičních kvalit Alšových prací měla mít zásluhu právě Fillova generace a její docenění Alše jako nečasového umělce.

Ve vzpomínkové stati z roku 1938 kladl Filla objevení Alše před vznik Osmy do doby studií na Akademii výtvarných umění v Praze. Již tehdy mělo dojít k zhodnocení Alšovy „nenaturalistické liniovosti“, stojící v opozici k impresionistické tvorbě, a tudíž k přehodnocení celé akademické tradice vývoje českého umění.³⁰ Ve skutečnosti byl Alšův význam pro Fillovu generaci formulován po roce 1908. Způsob vnímání Alšova díla tehdy ukazoval polaritu mezi budoucí Skupinou výtvarných umělců a okruhem *Moderní revue*.³¹ Bohumil Kubišta oceňoval v roce 1909 čistotu plastické formy Alšových prací a schopnost linie ve vyjádření objemů: „*všecky ostatní přídávky porušují organickou jednotu díla, jsou zbytečné*“.³²

Za existence Skupiny měla diskuse o Alšovi široký rozsah. Na pozadí sledování Šaldova výkladu Alše poukázal na tento diskurs Jaroslav Bohumil Svrček, a to zejména ve vztahu ke studiím Gammy (Gustava Jaroše), Františka Xavera Harlase, Miloše Jiráňka, Karla Borromejského Mádl, Františka Žákavce a Václava Viléma Štecha.³³ Posledně jmenovaný publikoval příspěvek o Alšovi v *Uměleckém měsíčníku*, takže měl na členy Skupiny přímý vliv.³⁴ Již v úvodu Štech poznamenal, že lze mezi Alšovou anachronickou formou a „*tendencemi našeho výtvarnictví*“ definovat příčinnou a vývojovou souvislost, přestože shledával jeho umění nečasovým. Autor vyjmenoval vlivy, kterými bylo Alšovo umění poznamenáno (německý romantismus a historismus, Nazarění), ale hlavní význam spatřoval v původních a převažujících rysech jeho díla. V tomto bodě Alše stavěl do těsné blízkosti k lidovému umění a jeho formu nahlížel v primitivistických kategoriích, neboť „*přinesl si do umění již z venkova silný vztah k půdě, přírodní venkovanství, jež zabarvuje jeho formu čímsi pudovým a nepostižitelně lidovým*“. Samému závěru Alšovy tvorby pak podle Štecha dominovala forma „*uzavřená a dokonalá toutéž krásou, jakou má lidové umění*“.

Jiný, s primitivismem rovněž spjatý pohled na Alše uplatnil Vincenc Beneš. Ve studii o Henri Rousseauovi podotýkal, že „celníková“ díla nemají stejně jako lidové obrázky na skle vývoj ani podstatu. V podobných zkreslujících kategoriích Beneš vykládal Alšovu tvorbu, dokonalou údajně již na samém počátku.³⁵ Stejný názor vyslovil Josef Čapek: „*U Alše, jenž vstoupil do umění nadán spontánním a základním citem, který bez váhání a neklidu hned od počátku mu vložil do rukou nejbližší a nejplodnější etický i formální výtvarný výraz, nebylo téměř vývoje.*“³⁶ Na základě nevyvojevnosti byl tak Aleš latentně spojen s dalšími „primitivními“ projevy včetně etnického umění, jehož negenetický charakter patřil k nejrozšířenějším dobovým kliše. Na toto vymezení navázal v roce 1936 Vlastimil Rada, když Alše nahlížel v souvislostech rousseauovských lidových primitivů a anonymů, nikoli však na bázi nevyvojevnosti, ale bezprostřednosti vidění, pádnosti podání a silnou vůlí k výrazu.³⁷

Přívlastek „primitivní“ se u Alše často objevoval v přímém sepětí s jeho užitím linie, kterou vyzdvihl již Kubišta. Dalším příkladem byl František Oupický, který hovořil o nahrazení složitých stavebních prvků obrazu primitivní linií – „*a pod touto průhlednou řízou, jež zjevným ponechává každý defekt, staví nám [Aleš] před oči svou duši takřka obnaženou.*“³⁸ Při vědomí role primitivismu ve Skupině výtvarných umělců není interpretace Alše od Václava Viléma Štecha, Vincence Beneše nebo Josefa Čapka zarážející. Nebyla nevinnou slovní hrou, ale programovou strategií včlenění Alšova díla do široké základny tehdejšího moderního umění. Nezanedbatelné přitom nebylo hledisko českosti a národnosti Alšových prací. V *Uměleckém měsíčníku* definoval Alšovu tvorbu jako osu pomyslné pyramidy budoucí národní kultury Zdeněk Kratochvíl.³⁹

Klíčovým završením předválečných výkladů Alše byla stať F. X. Šaldy, napsaná v roce umělcova úmrtí.⁴⁰ Sehrála roli i ve Fillově pozdějším uchopení Alše. Rétorika příspěvku byla Šaldovi vlastní a nebyla využita poprvé. Slovní spojení, že „*Aleš je mnohem více tvůrčí vůle a rytmický tvůrčí výboj než umělec-vnímatel, než umělec-zrcadlo*“, připomíná Šaldův popis jiného umělce: „*násilníka snu*“ Edvarda Muncha. V souladu s Kubištou Šalda zdůraznil vý-

znam Alšovy linie, pevného „kovového“ rytmu, a podotýkal, že jevová skutečnost zde není cílem, ale pouze východiskem. Jelikož byl v Šaldových očích Aleš intuitivním vizionářem, „*který vidí médiiem snovým nebo vzpomínkovým*“, nemohla být ani jeho linie přímým opisem skutečnosti nebo čistou rozumovou abstrakcí, nýbrž autonomní náhradou reality. Zde se Šalda pohyboval v blízkosti Fillova a Kubištova vytyčení nového umění s autonomní formou a syntézou naturalismu a abstrakce ve vyšším stylovém stadiu – „*klasicismu*“. U Šaldy je přitom příznačné, že zvýrazňuje mytický potenciál Alšových prací. Umělec podle něho nezobrazuje empirickou přírodu, ale božstvo – příroda „*jest cele proniklá starými mytickými představami, cele prostouplá bájemi, básněním, dějinami, popelem reků a bohatýrů: opravdová země mrtvých, nositelka života duchového*“. Zároveň podotýká, že tato mytická pouta jsou u soudobých moderních umělců zpřetrhána a Aleš proto působí dojmem „*jakési nevinné krásy a rajske svátečnosti*“. Bude mimo jiné úkolem Filly, aby byla mytická souvztažnost do umění určitým způsobem vrácena.

V kontextu předešlých interpretací je třeba zdůraznit, že Šalda odmítal vidět Alše jako neučeného primitiva, čerpajícího pouze z národní, autentické a domorodé tradice či lidového umění. Byl si stejně jako Štech vědom jeho školení a poučení z předešlých uměleckých epoch, aniž by však Alšův projev poznamenal eklektismus a mechanické kopírování.⁴¹

Co se týká Filly, uvažoval o Alšovi zřejmě nejpodstatněji v roce 1938, kdy jeho tvorbu i myšlení výrazně ovlivňovala zhoršující se politická situace. V širším proudu počínajícího tzv. moderního historismu měla místo výstava Česká tradice v 19. století, „na jejíž okraj“ Filla napsal několik poznámek.⁴² Zabýval se v nich tématem českosti a národnosti umění, a to i na příkladu popularity Aleš – Brožík. U Mikoláše Alše a Bedřicha Smetany je podle Filly obecně chápateľná a průkazná českost, zatímco u Václava Brožíka a Vojtěcha Hynaise je vzhledem k jejich kosmopolitismu obtížněji definovatelná, byť i v jejich dílech je přítomna určitá společná vyjadřovací báze národního umění. Českost Filla vymezuje skrze klišé o malebnosti a lyričnosti, ale zároveň i strohosti a monumentálnosti výrazu u gotických Madon krásného slohu. Řeče-no Fillovými slovy, liší se české Madony od cizích prací na jedné straně „*mi-*

lostností, měkkostí souladu barev a ladností forem, jednak z druhé strany strohostí výrazu, drsností v monumentalitě i v záměru tehdejší tendence pro zvýšené reálnosti výrazu, jakož i drsným a strohým spojováním tmavosti a barevnosti“.

Ačkoli se v konkrétním vymezení českosti Filla odlišoval od F. X. Šaldy, byl mu blízký v obecnějším pojetí národnosti v umění. Filla tvrdil, že není potřeba k jejímu zpřítomnění ryze národní látky, nýbrž je dána podstatou a způsobem vyjádření. Národní jsou tak pro Fillu jak Alšova cikánská témata, tak jeho cyklus s Indiány *Živly*, jelikož „*mysl a ráz národnosti – jsi-li pravým umělcem svého národa – se ti projádrí i v nepatrném, často všemi opovrhovaném neb i vzdáleném*“.

U F. X. Šaldy vyložil pojem národnosti Jaroslav Bohumil Svrček.⁴³ Šalda se již v juvenilním článku *Překlad v národní literatuře* (1892) bránil spojovat národnost s deskripcí určitých schémat a modelů a poukazoval na její vnitřní a psychické znaky. V pozdější shrnující stati *Problém národnosti v umění* (1903) dotyčné myšlenky rozvinul, aniž by je zásadně revidoval. Znovu zdůraznil psychické a charakterové kvality národnosti, nezávislé na syžetu a látce. Na rozdíl od myšlenek o programovosti národního umění, které během času zaznamenaly u Šaldy posun, se podstata národnosti samé příliš neměnila. Ve fejetonu *Případ Alšův a případ Jiránkův* přidal autor poukaz na to, aby se národnost chybně neztotožňovala s primitivností a naivností.⁴⁴ Šaldova slova měla prorocký význam: v roce 1937 vymezil Raymond Cogniat jako znak povahy českého moderního umění jistý druh primitivismu.⁴⁵

K pojetí českosti a národnosti v umění se Filla vrátil v roce 1952. Přestože opět ožila polarita Alše a Brožíka, byla tentokrát vykládána v jiném kontextu a s jinou rétorikou – v osobně i společensky vypjaté situaci, která zapříčinila způsob umělcovy argumentace. Část textu, která se dotýkala této otázky, představovala jeden z mála případů, kdy Filla nekriticky přitakal dobové ideologii. Projevilo se to ve vulgarizaci a odsouzení Brožíka na základě jeho třídní příslušnosti. Oproti Brožíkovi měl být vyzvedán a glorifikován Aleš, jehož fillovská obhajoba měla charakter mýtu: „*Ano, je třeba revidovat celou produkci Brožíkovu, neboť v buržoazních kruzích byl a je přece právě Brožík*

vynášen za metu vsí uměleckosti a význam Alše zatlačován na podřadné místo. Každý malý kluk pochopí už na první pohled, že může sympatizovat s celým světem Alšových obrazů, ale že duch Brožíků jest duchem buď velkého maloměšťačka nebo malého velkoměšťačka – aniž by mu někdo vykládal něco o principech malířské estetiky nebo se dotýkal metody užívání výtvarných abstrakt v Alšových kartonech.“⁴⁶

K Fillovu zájmu o Alše se úzce váže vztah k dílu Josefa Lady. Ve stati Vyznání z roku 1946 přirovnal Filla Alšův význam pro generaci Národního divadla k důležitosti Lady pro soudobou tvorbu.⁴⁷ Mezi hlavními rysy Ladova díla zdůraznil monumentalitu a schopnost ekonomie výtvarných prostředků při maximálním účinku díla, což tehdy patřilo k Fillovu akcentovanému programu: „malými prostředky docilovat největší bohatosti, v omezeném, v primitivním nástroji docilovat maximálních účinků“. Totéž Filla zopakoval jinými slovy o dva roky později, kdy našel kýžené vlastnosti v karikaturách Antonína Pelce, který „uvědomil si onu stěžejní zásadu nejen karikatury, nýbrž celého našeho nynějšího vytváření, že nejvíc záleží na jednoduchosti, na zkratce, na zjednodušení mnohosti, na ekonomii prostředků při současném bohatém využitkování jich v překvapivé plnosti“.⁴⁸

Fillovo spojení Lady a Alše bylo logické již proto, že Lada byl Alšem ovlivněn a tento vliv nezakrýval. V článku krátce po Alšově smrti se Lada vyjadřoval o umělcových ilustracích, které kopíroval. Podotýkal, že nebylo jednoduché se z tohoto vlivu vymanit, když považoval alšovské kreslení za univerzální domácí tvorbu.⁴⁹ Nejen díky tomu byla v roce 1948 Karlem Kovalem vytyčena národní linie českého umění, spočívající v posloupnosti Josef Mánes – Mikoláš Aleš – Josef Lada.⁵⁰ Jestliže první z nich objevil téma: „krásu české země a jejího lidu“ a vnesl do něho lyričnost a líbeznou barevnost, pak zásluhou druhého bylo podle Kovala akcentování rysů živelnosti a výrazové bezprostřednosti. Ladovo dílo dovršovalo tuto pomyslnou triádu spojením vlastností Mánesových a Alšových prací.

Jakým způsobem na tuto linii navázal Filla, lze nejjednodušeji dovodit jeho grafikou *Kačenka divoká* (1945). Kresba vznikla na téma lidové písně od Hranic, zařazené v 19. století do písňových sbírek Jana Kollára, Karla Jaromí-

ra Erbena, Františka Ladislava Čelakovského i Františka Sušila. Píseň původně ilustroval Mikoláš Aleš a Filla fotografii jeho práce vlastnil. Tytéž verše doprovodil kresbou Josef Lada v knize *Moje abeceda* s tím rozdílem, že kačenku nahradila husička. Přes tyto souvislosti vnáší Filla do díla vlastní pojetí, navazující na jeho předválečné malby a zároveň se posouvající k projevu, který bude charakteristický pro pozdní slovenské písně. Z nich je grafice *Kačenka divoká* kompozičně i motivicky příbuzný obraz *Orel rozsápe orla* (1951). Srovnáním obou prací můžeme sledovat, jaká změna nastala vlivem asijského umění. V obraze *Orel rozsápe orla* došlo nejen k výraznému posunutí horizontu, jeho uzavření čínsky stylizovanou krajinou a tím pádem již zmiňovanému členění díla do horizontálních pásů, ale též k přímému ovlivnění čínským obrazem neznámého tvůrce, který byl ve Fillově majetku od roku 1930.⁵¹

Bylo naznačeno, že Fillovo sloučení asijské kultury s alšovskou tradicí vyvolává i v současnosti pochybnosti a zdá se nelogickým. Vyjádřil to mimo jiné Tomáš Pospiszyl: „*Dodnes váháme, jestli byl Filla tak zmatený, zastrášený, nemocný nebo geniální.*“⁵² Takové úvahy lze vyjasnit ještě hlubším pohledem jednak na kontext vzniku dotyčných děl a jednak jejich interpretací.

Dlouhotrvající přitažlivost Filly k orientálnímu umění se po druhé světové válce projevila novou vlnou malířových aktivit, rezonujících s obecným zájmem o asijskou tvorbu. Filla byl v roce 1947 členem čestného výstavního výboru přehlídky Nové umění staré Číny, pořádané v Topičově salonu v Praze. Tímtož rokem je datována jeho stať *Krajina v čínském umění*. Filla ji publikoval v roce následném, kdy koupil několik čínských obrazů od sběratele Joe Hlouchy. Dobové pozadí vpádu orientálního umění do Fillových písní dokreslují i další pražské výstavy asijských prací v letech 1950–1951: *Grafika staré a nové Číny v SČUG Hollar*, *Nová Čína v Domě výtvarného umění* a *Umění staré a nové Číny v Domě uměleckého průmyslu*.

Bez dobových spojitostí nelze nazírat ani Fillovy poválečné zájmy o Alše. Určitým vrcholem byla výstava *Monumentální Mikoláš Aleš*, pořádaná výtvarným odborem Umělecké besedy v Praze roku 1947. Jestliže Filla zdůraznil schopnost monumentality u Josefa Lady, musela mu imponovat také

Alšova expozice. Publikace k výstavě od Karla Šourka kladla důraz na výtvarnost umělcova díla, kterou rehabilitovala vzhledem k dosavadnímu převažujícímu zdůrazňování českosti, národnosti a lidovosti Alše. Zároveň formulovala obecné vlastnosti monumentální tvorby. Podle Šourka tkví jak ve vlastním rozměru obrazu, tak v naléhavosti a čitelnosti obsahu; předpokladem je „naléhavost prožitku tématu, o němž se má umění srozumět s divákem“.⁵³

Fillovy slovenské písně splňují obě podmínky monumentality, definované Šourkem: velikost obrazu i jeho obsahovou srozumitelnost. Fillovo programové úsilí o monumentalitu bylo ostatně reflektováno dobovou kritikou. K *Baladám, národním písním a říkadlům* poznamenal Vojtěch Volavka: „*A monumentální jsou tyto obrazy nejenom pojetím, kompozicí i výrazem, nýbrž i štětcovým podáním, jehož rozmach v lecčems připomene šíři a pádnost alšovských olejů.*“⁵⁴ Fillova monumentalita ovšem nebyla cítěna vždy neproblematicky. Dokazuje to Jan M. Tomeš, který ke stejnému cyklu podotkl, že „*všude tu navíc proniká snaha, v české malbě velmi vzácná, usilování o obraz monumentální, které v mnoha plátnech je už přivedeno k cíli; nedaří se plně snad jen tam, kde se Filla snaží do této polohy vyzvednout prostou lidovou píseň.*“⁵⁵

Cyklus *Balady, národní písně a říkadla* nebyl prvním zřetelným ohlaselem Fillova zájmu o lidovou píseň. Nalézáme ho již v umělcově koláži *Zátiší s notami* (1931), kde je konfrontován houslový part čtyř národních písní se sklenicí a dýmku. Jestliže malíř tímto dílem podvědomě reagoval na dobové výtky o charakteru předmětů na jeho zátiších, pak byla tato reakce ojedinělá: „*Fillovi nebylo přijetí kubismu jen přijetím metody, přejal i prvky Picassova světa. Je to kytara, podnos, láhev rumu nebo jiného alkoholu, bílá dýmka, z jakých se u nás nekouří, atd.*“, napsal v roce 1932 František Kovárna.⁵⁶

Ve Fillově vztahu k lidové písni mohl zřejmě sehrát jen marginální roli kongres pro lidovou píseň, probíhající v červnu 1938 v Bratislavě a Trenčianských Teplicích, přestože byl medializován a převládaly zde referáty o slovenské lidové písni.⁵⁷ Motiv zbojníka, hlavního hrdiny Fillových pozdních písní, přišel umělci na mysl v koncentračním táboře Buchenwald. Byl spojen s Fillovým příklonem k Byzanci jako alternativě k západnímu světu, ke kte-

rému musel malíř nejen s ohledem na politické události pociťovat určitou skepsi.⁵⁸ Filla se při této příležitosti obracel k národnímu mýtu jako univerzálnímu útvaru a nejpřirozenějšímu zachránci humanistických hodnot: „*Co bylo a je nejvíc zanedbáno? Smysl pro Byzanc. Nemáme a ztratili jsme vědomí našeho kořene bytí, odcizili jsme se svým přirozeným základům, vědomí sounáležitosti zapadlo nám do nejhlubšího podvědomí, z něhož jen v dobách krizí a děsů zavaluje ono naše denní vědomí a žene naše rozhodování nám nepředvídanou drahou. Zpytujte dějiny! Analyzujte mythus loret u nás, mythus Ječmínka, mythus ‚lidového umění‘, mythus ‚Jánošíka‘, mythus Velehradu, mythus českobratrství, mythus podvržených rukopisů, mythus obrozenectví a mythus Libuše – – – mythus uložený v řeči a zpěvu – – – mythus naší nepod-
dajnosti – – –.*“⁵⁹

Důraz na mýtus je pro Fillovy zbojnické písně důležitý, jelikož jeho zpřítomnění pravděpodobně ovlivnilo strukturální podobu těchto prací. Mýtu, nahlíženého v tradičních výkladech 19. a 20. století jako prostředek uchopení a chápání světa, je blízké magické myšlení v obrazech – slovy Viléma Flussera „časoprostor, který je obrazům vlastní, není ničím jiným než světem magie, v němž se všechno opakuje a v němž má vše svůj podíl na jakési závažné souvislosti celku“.⁶⁰ Toto magické, potažmo mytické „myšlení“⁶¹ je součástí předdějinného vědomí. Jelikož mýtus pracuje se specifickou představou času, odlišnou od času dějinného, bývá označován jako bezčasový: „*ve srovnání s objektivně historickým časem zde vsutku existuje taková bezčasovost*“, soudil jeden z hlavních analytiků mýtu ve dvacátých letech 20. století Ernst Cassirer.⁶² Bezčasovost je chápána jako nedělitelný, absolutně identický čas. Mytický svět není světem historického vývoje. Události se neodehrávají v lineární pospolitosti, jsou uzavřeny v kruhu. Mytické světy jsou proto pokládány za nevyvojové a lze je popsat obdobně s tím, co definuje teorie vlny bilaterálního časově ohraničeného chronologického primitivismu Arthura O. Lovejoye a George Boase.⁶³ Sled historických událostí v určité dějinné fázi je zde z hlediska realizace hodnot přirovnán k mořské vlně – v jisté chvíli vlna vystupuje nad obecnou úroveň a poté opět klesá pod ní. Z hlediska celku se tato úroveň jeví jako stále stejná a neměnná v neustále plynoucím čase. Ve

způsobu existence, popsané teorií vlny, se lidé neocitají dlouhodobě v lepších, ani v horších podmínkách, necítí se šťastněji, ani nešťastněji. Historie v tomto výhledu nemá žádný vývoj ani směr, pokud je dramatem, „*je dramatem bez děje. Věc, které byla, je věcí, která bude; mezi časovou prioritou a posterioritou a stupněm nebo mírou existence dobra není žádný fixní nebo definitivní vztah, jak pozitivní, tak negativní*“.⁶⁴

Blížkost primitivistické teorie vlny a mýtu dokládá jedna z charakteristických mytologických figur, kterou vymezil Roland Barthes a pojmenoval ji ani-ani-smus (le ninisme). V pokleslé podobě, kterou může ani-ani-smus nabývat například v astrologii, se podle Barthese pracuje s ideou, že po nepříznivých událostech následují stejně významné události příznivé: „*hodnoty, život, osud atd. jsou znehybněny konečnou rovnovážností, není již nutno si volit, nýbrž pouze přijímat*“.⁶⁵

Přestože se ve Fillových zbojnických písních poukazuje na jedné straně k dějovosti, na straně druhé jde o události, které se odehrávají v magickém prostředí univerzální sounáležitosti a pospolitosti v cyklicky plynoucím čase či přímo v mytickém bezčasu. Filla dociluje tohoto faktu skrze výtvarnou strukturu jednotlivých obrazů. Na první pohled hybridní sloučení různých vlivů je v tomto kontextu významově pochopitelné a logické; zakládá sice „jiný“, nikoli však zcela odlišný konceptuální přístup k tvorbě výtvarného díla, než tomu bylo u Fillova klasického kubismu. Nejzřetelněji se to projevuje v pojetí prostoru.

Jeho členěním v mytickém vědomí se detailně zabýval Ernst Cassirer.⁶⁶ Dovodil, že mytický prostor zaujímá střední postavení mezi smyslovým vnímáním prostoru a prostorem čistého poznání. Zatímco geometrický prostor se vyznačuje homogenitou, pracuje podle Cassirera mytický prostor se zvláštním akcentem, závislým na základním mytickém akcentu – na polaritě sakrálního a profánního. I když se mytické nazírání prostoru odlišuje individuálně pocitovým základem od abstraktního prostoru čistého poznání, „*přece jen v něm samém vystupuje ještě obecná tendence a obecná funkce. V celku mytického vidění světa funguje prostor nikoli sice co do obsahu identicky, nicméně co do formy analogicky jako prostor v geometrii při výstavbě empirické, předmětné*

„přírody“. Mytický prostor přitom Cassirer definuje jako prostor strukturní, kdy každá část pojímá formu – strukturu celku: *„Tato forma není rozbita, jako je tomu při matematické analýze prostoru, do homogenních a tím beztvárných prvků, nýbrž setrvává sama v sobě nepoškozena a nedotčena jakýmkoli dělením.“* Cassirera vede toto zjištění k tomu, aby výstavbu mytického prostoru popsal modelem, založeným na původní identitě, původní stejnosti bytosti. Tento model je díky tomu ve zvětšení i zmenšení stejný a na obdobném základě zde dochází k permanentní negaci prostorové vzdálenosti: *„Nejvzdálenější spadá v jedno s nejbližším, pokud se v něm může nějak ‚odrazit‘.“*

Teoretické analýze prostoru se několikrát věnoval i Filla. Ačkoli nešlo o prostor mytický, v roce 1935 vymezil na příkladu románského sochařství ráz absolutního prostoru, absorbovaného a vtěleného v plastiku, vznikajícího tvůrčím procesem.⁶⁷ Tato absolutnost spočívala – zjednodušeně řečeno – v tom, že *„buď tvar pohltí prostor, aneb prostor pohltí tvar“*. Primitivní umění Řecka a Byzance oproti tomu nemělo podle Filly takový charakter a vyznačovalo se prostorem redukovaným, *„to jest jako by zmenšený úsek empirického prostoru se stal vnitřní mírou prostorovosti plastiky, jako by plastické dění bylo uzavřeno ve svůj vlastní izolující prostorový kadlub“*. Filla k tomu podotýká, že na redukčním a uzavírajícím prostoru, omezujícím rozpínavost plastiky, jsou založeny černošské i tichomořské plastiky, *„ač tyto poslední jako by měly limit tohoto uzavírajícího prostoru o hodně zvětšený“*.

Myšlenky o absolutnosti prostoru Filla později posouvá, přičemž vyslovuje úvahu o prostorové nekonečnosti a zároveň kontradikci plošnosti a prostorovosti: *„ničí se nekonečnost prostoru hmotným přepisem rozprostraněnosti do nekonečného úniku, stáhnutím do zaraženosti absolutní neprostorovosti – prostor a nekonečno musí vydobýt nové výraznosti v kvalitě plochy. Přitom však akcent dominující není plošnost jako taková – arabeska a určitá hudebnost, nýbrž přesouvá se na akcent plastiky, a to tak zásadně, že celý prostor se zeplastiční, jen v plastice je ztělesněný a zhmotněný, jako by se nacpal výhradně do plastiky. A tak plošnost plus plastičnost – bez prostorová plošnost a prostorová plastičnost jsou dva nosné srázy, dva protiklady, které nesou a činí celý život nové malby.“*⁶⁸

V roce 1947 se problematika rozpínavosti plastiky a jejího poměru k vnějšímu světu z Fillovy stati o románském sochařství přenáší do úvah o pojetí krajiny. Filla hovoří o nutnosti zobrazení dálky tak, aby měla akci plastiky, „*ač její střed pozornosti je právě nejdál od subjektu*“.⁶⁹ Ve stejné době se umělec věnuje prostoru čínské krajinomalby. Nahlíží ho jako empiricko-naturalistický fenomén, založený na existenční jedinečnosti – plošné celky v čínské krajinomalbě nejsou podle Filly uspořádány organicky a logicky, ale jsou podány jako samostatné fenomény, „*ze stanoviska psychologie jako souřadnost celků a útvarů samostatných života schopných ve své jedinečnosti vnitřního dění, uchopitelných ze stanoviska vlastní existence...*“.⁷⁰

Z citovaných slov vyplývá, že Fillovo vymezení absolutního prostoru i prostoru čínské krajinomalby rezonuje s Cassirerovým definováním mytického prostoru. Ačkoli Fillovy úvahy jednoduše nezrcadlí Cassirerovy závěry, příbuznost je zřejmá v několika bodech. Zatímco Filla definuje redukováný prostor, který situuje mezi absolutní prostor a prostor objektivní, popisný a empirický, pro Cassirera se mytický prostor nachází ve středu mezi senzualním vnímáním prostoru a geometricky vymezeným prostorem čistého poznání a spočívá ve sloučení obou spíše divergentních prostorových pozic. Má-li dále Filla ve svých úvahách pojem zmenšeného úseku empirického prostoru jako vnitřní míru prostorovosti plastiky, u Cassirera nalezneme podobný model, postavený na původní stejnosti bytnosti a na představě strukturního prostoru, obsahujícího formy celku. U Cassirera to vede k představě, na níž je budován prostor některých Fillových obrazů, kdy – slovy Cassirera – „*nejvzdálenější spadá v jedno s nejbližším*“.⁷¹ Ve Fillových i Cassirerových závěrech se objevuje též společný moment určitého „akcentu“, který chápání prostoru ovlivňuje: ve Fillově interpretaci čínské krajinomalby je to důraz na formy, prostorově vystavěné na bázi vlastní existenciální jedinečnosti.

Fillova zkušenost s čínským uměním se v umělcových slovenských písničkách zužitkovala pouze v určitém směru. V obrazech *Hej, hore háj* (1950) a *Orel rozsápe orla* (1951) je zvládnutá existenční jedinečnost krajinných útvarů, kterou Filla zmiňoval u čínských maleb. První z jmenovaných děl nese znaky Cassirerova mytického prostoru díky ambivalenci jeho utváření; dochá-

zí k záměrnému sloučení smyslově vnímaného prostoru s prostorem geometricky formovaným, zastupujícím u Cassirera oblast čistého poznání. Nápadné je opakování forem v detailu a ve větších celcích. Soustředné členění prostoru upomíná k Fillovým kubistickým obrazům, založeným na principu „krystalické“ kompozice. Přestože krajina nepatřila k oblíbeným tématům kubismu, vytvořil Filla v roce 1921 v tomto stylu *Žňovou krajinu*. Způsob její stylizace s „realistickou“ stafáží obraz *Hej, hore háj* přímo anticipoval. Zkušenost s kubismem se přitom zřetelně uplatňuje i v členění prostoru dalších zbojnických písní (například *Počuvajte radní páni* 1951, *Ej, nebudem ja dobrý* 1951). Nakonec ani *Čínský motiv* (1948) není založen na klasické čínské perspektivě, ale obsahuje Fillovu „západní“ zkušenost.

Stylizace kopců na pozadí *Hej hore háj* obsahově upomíná k Tatrám, mytizovaným již Janem Kollárem jako kolébka Slovanů, což se v 19. století v poesii běžně opakovalo.⁷¹ Souběžný poukaz na čínskou krajinu mytický potenciál zobrazeného pohoří obsahově zvýrazňuje. Ve Fillově pohledu byla čínská krajina prostorem absolutní „prázdnosti“ a „blaženého stavu nedějovosti“. Uplatňoval se zde moment bezčasovosti, charakteristický pro mýtus. Dlužno podotknout, že existují popisy staršího čínského umění jako tvorby bez vývoje,⁷² čímž ji ztotožňují s jedním ze stereotypních znaků „primitivních“ projevů, lidového umění a nakonec i tvorby Mikoláše Alše.

Pokud jde o alšovské reminiscence ve Fillových písních, neprojeví se pouze v rovině námětu. Když Filla popisoval vznik zbojnických písní, tvrdil, že nejtěžší je z každé písně vyvodit jeden charakteristický moment, zobrazený jedinou scénou. Velký důraz kladl na gesta a ztvárnění pozadí. V duchu Svrčkových slov o monumentalitě zastával názor, že „*gesto hrdiny neb hrdinky musí být psychologicky jednoznačné, tj. nejpřiléhavější*“.⁷³ Filla byl poučen nejen Alšovými ilustracemi k lidovým písním, okruhu zbojnických a bačovských témat motivově nejbližším, ale i cyklem *Živly* (1881), který řeší problematiku zasazení figury s výraznými gesty do krajiny. Za vrchol Alšova umění považoval *Živly* již F. X. Šalda; v cyklu nalézal stopy mytické vůně primitivnosti a monumentální „dekoračnost“.⁷⁴

V Alšových pracích vysledoval Filla další podstatné rysy: „*Jedině Aleš dovede svým zkratkovým uměním a hlavně jen konstrukcí znaků prostorových vyvolat ve vás dojem podobný pravdě krajiny, ač třeba jeho krajiny jsou jen psané pérem a nikoliv štětcem a mají rozměr třeba 3–4 cm na délku.*“⁷⁵

Z výsledné podoby zbojnických písní vyplývá, že zkratkovitost figur Filla místy posouvá až k deformaci a že to byla právě konstrukce prostorových znaků, která se v utváření krajiny uplatnila.

Z hlediska strukturování prostoru rezonovaly Fillovy zbojnické písně i s umělcovým zájmem o lidové umění, a to zejména o malby na skle. U prací slovenské proveniencie to byl navíc právě zbojník, respektive Jánošík, kdo se stal jejich hlavním hrdinou. Předpokládáme, že se Filla přičinil o reprodukování slovenské lidové malby *Jánošík a chlapci* v roce 1948 ve *Volných směrech*, které redigoval.⁷⁶

Lidové obrázky na skle spojil nejpřesvědčivěji s moderním uměním již v meziválečné době Vojtěch Volavka. Při příležitosti výstavy, uspořádané Naděždou Melnikovou-Papouškovou v Alšově síni Umělecké besedy v Praze na podzim 1933, napsal: „*Zejména u slovenských maleb zaujme nás jasné rozkládání objemů do plochy, u všech pak nezprostředkované položení barevně kontrastujících ploch vedle sebe, jak o to například usiloval ranný fauvismus. Je tu také ještě mnoho zbytků středověkého chápání prostoru ve scénách, kde předměty za sebou situované jsou v obraze umisťovány nad sebou. Teprve prostřednictvím poimpesionistického a zejména kubistického malířství, které nám připomene i zdrženlivá barevná kompozice ranných slovenských maleb, cítíme, jak tento prostorový názor je aktuální.*“⁷⁷ Tato slova zpětně vysvětlují nejen ranné aktivity Skupiny výtvarných umělců, ale odkazují do budoucna k Fillovým písním.⁷⁸

K poučení lidovými obrázky na skle se nejotevřeněji hlásí plošnost Fillových děl. U písní z předválečného období si jí všiml Vincenc Kramář. Jeho poznatek, že „*prostor těch obrazů nehloubí se v nekonečno z hlediska nazíračího subjektu, tvary i prostor jsou jako v dosavadních Fillových kubistických obrazech vytvářeny v ploše*“,⁷⁹ lze vztáhnout k Fillovým zbojnickým písním i

k charakteristice jednoty nejbližšího a nejvzdálenějšího v Cassirerově mytickém prostoru.

Z analýzy zmiňovaných vlivů, které se ve Fillových zbojnických písních odrazily, je zřetelné, že všechny jejich hybridní komponenty vytvářely dohromady jednotnou strukturu s vnitřní obsahovou a formální vazbou, ač jejich směšování mohlo na první pohled působit nekoncepčně. Využijeme-li k přirovnání Fillova postupu s trochou nadsázky určité literární fikce, připomene nám myšlenkové postupy hrdinů románu Umberta Eca *Foucaultovo kyvadlo*, kteří spřádali různé dějinné události do jednotné mozaiky a tím rekonstruovali tajný templářský „plán“ ovládnutí světa. To vše činíme s vědomím, že Eco koncipoval beletristické knihy jako „otevřené“ texty a čtenář se stával aktivní součástí tvůrčího procesu.⁸⁰ Obdobný přístup k interpretaci nabízejí díky „křížení“ různých forem i Fillovy písně. Konfrontujeme-li tato díla s rozbořem mýtu z pera Rolanda Barthese, poskytne sémiologie jeden z jejich výkladů.⁸¹

Ze sémiologického hlediska lze nazvat „mluvu“ znaků ve Fillových písních mytickou řečí. Zaměříme-li se na nositele významu a obsahu zbojnických písní, na postavu zbojníka, docházíme k závěru, že není symbolem ani alegorií, ale – řečeno terminologií Barthese – označujícím jako výchozím členem mytického systému, tzn. formou mýtu. Je zřejmé, že zbojník je na jedné straně příliš konkrétní, než by se stal symbolem, na straně druhé je jeho „příběh“ příliš abstraktním, aby šlo pouze o jeho zprostředkování. Zdá se, že stejně jako u mytické řeči je označující v rovině jazyka (tzn. smysl příběhu zbojníka) jakožto formy oslabeno a izolováno, aby mohl do hry vstoupit mytický koncept. Otázkou je, jak tento koncept pojmenovat, jaká intence definuje Fillovův mýtus?

Od Barthese víme, že koncept je spojen se smyslem na základě deformace a částečné analogie. V konkrétním příkladě se salutujícím černochem Barthes podotýká, že dochází ke zbavení jeho příběhu a jeho proměnění na gesta. Co se týká vlastního dešifrování mýtu, naznačuje Barthes tři možné typy jeho četby. Využijeme-li je u Fillových zbojnických písní, dojdeme k těmto závěrům. 1) Soustředíme-li se na „prázdné označující“, stanou se tato

díla „příkladem“ boje za svobodu, „symbolem“ svobody, jak ostatně byla nejčastěji chápána. 2) Zaostříme-li pozornost na „plné označující“, dekomponujeme signifikaci mýtu a přijmeme ho jako podvod, budou zbojnické písně pouhým Fillovým „alibi“ boje za svobodu a svobody vůbec. 3) Budeme-li chápat označující mýtu jako neoddělitelné sepjetí smyslu a formy, staneme se „čtenářem mýtu“: zbojník nebude příkladem, symbolem ani alibi, ale stane se přítomností boje za svobodu.

O prvních dvou způsobech Barthes píše, že „*mají statickou, analytickou povahu; ničí mýtus buď tím, že zviditelňují jeho intenci, anebo tím, že ji demaskují: první je cynický, druhý demystifikační*“.⁸² Jedině třetí způsob je dynamickým; je skutečným konzumováním mýtu ve shodě s účelem jeho struktury. Prožívá-li čtenář takový mýtus jako pravdivý a zároveň neskutečný příběh, zdá se být při znalostech společenské a politické situace, v níž Fillovy zbojnické písně vznikly a která se pro umělce nebezpečně stupňovala, význam těchto děl zřejmý.

VI./ České středohoří

Obrazy Českého středohoří vznikaly na samém konci Fillova života, v letech 1947–1952.¹ Tento epilog představuje spolu s cyklem národních písní a říkadél posun k realističtější formě zobrazení, s přímějším vztahem k zpodobovanému objektu. Nicméně to nebylo poprvé, kdy malíř upjal pozornost k takto chápané krajinomalbě. Ponecháme-li stranou raná díla z období Osmy, nelze vynechat „turnovské“ krajiny z první poloviny dvacátých let ani kresby z okolí Máchova jezera z roku 1929.

Ve skupině prací z Turnovska vysledoval Čestmír Berka, který jim věnoval dosud největší pozornost, dva základní typy. Na jedné straně krajinu s blízkým, uzavřeným obzorem, v níž nalézal ozvěny holandské věčnosti a všednosti, na straně druhé krajinu s horizontem v nekonečné dálce, s rozepjatým pohybem percepce po nekonečné diagonále. Přestože se tato krajina na obzoru uzavírá horizontální kulisou, podle Berky „*cítíme a víme, že dál za obzorem, v nekonečnu dálky pokračuje ve své nekonečné dimenzi*“.² V těchto vlastnostech viděl autor citovaných slov předobraz Fillovy „kosmické krajiny“ – tematiky nekonečného prostoru a postavení člověka v něm. Za vrcholný příklad tohoto typu považoval právě krajiny Českého středohoří. Ať již byly motivace Berkova výkladu jakékoli, zůstává faktem, že kosmologický rozměr reprezentuje pouze jednu z významových rovin Fillova Středohoří a opomíjí přitom další sémantické fasety.

Co se týká Fillových krajin z okolí Máchova jezera, mají oproti „turnovským“ pracím jiný ráz. Akvarel a tuš jsou nanášeny vesměs štětcem nebo seříznutým rákosem a lavírovány. Tato technika, obohacená o další finesy (stříkání barvy přes síto), bude typická pro obrazy Českého středohoří. Přesto nelze kresby z kraje Máchova jezera chápat jako jejich přímý předobraz, neboť jim chybí onen kosmologický rozměr. Nezachycují nekonečný, vše obléhající prostor, ani další příznačné momenty. Styčným bodem s většinou obrazů Středohoří nemůže být ani jistý melancholický tón, pramenící z vědomí pomíjivosti krásy i každého lidského zážitku, který zde našel Berka.³

Díla z okolí Turnova a Máchova jezera nebyla privatissimy. Byla prezentována už v době umělceho života, i když méně než jeho ostatní tvorba. Na jubilejní výstavě Filly v roce 1932⁴ ještě nevzbudila příliš pozornosti. Z recenzentů si jich všiml zřejmě pouze František Kovárna, který v této souvislosti hovořil o vlivech japonského umění a tvorby malířů Raoula Dufyho, Segherse a Rembrandta.⁵ V roce 1933 na výstavě Fillových kreseb v Krásné jizbě Družstevní práce v Praze,⁶ reprízované v obměněné podobě příštího roku v Brně,⁷ sice zaznamenaly krajinářské práce více ohlasů, kritika je však nedokázala zcela přesvědčivě zařadit do kontextu Fillovy tvorby a nesjednotila se ani na stylovém hodnocení. Zatímco Jaromír Pečírka shledával v „turnovských“ krajinách zřetelnou příbuznost v pojetí prostoru s holandským krajinářstvím 17. století,⁸ Viktoru Nikodemovi – obdobně jako předtím Kovárnovi – se vybavovaly analogie s Van Goghem, Rembrandtem či s čínskou a japonskou nekaligrafickou kresbou.⁹ Na vlivy starého japonského malířství přitom upozorňoval i Václav Richter.¹⁰ Fillova díla pro něho zároveň představovala projevy umělceho instinktivní vůle, překonávající formující sílu intelektu.¹¹ Jejich realistický charakter vzhledem ke kubismu způsobil, že mohly být ceněny (i když s výhradami) i konzervativními autory. Alespoň u dvou nejostřejších malířových kritiků Josefa Richarda Marka a Lamberta Mervarta se tato skutečnost projevila.¹²

Podobné reakce se objevily, když byly krajiny z Turnovska a okolí Máchova jezera přítomny na brněnské výstavě Neznámý Emil Filla na sklonku roku 1936,¹³ která se opakovala v roce následujícím v Praze.¹⁴ Rozpačitě působí již úvodní katalogový text Alberta Kutala. Upozorňuje sice na těsnější poměr těchto děl ke skutečnosti, na úzkou souvislost se zrakovou realitou, jasnou odpověď na jejich postavení ve Fillově tvorbě však nedává. Stejně je tomu u Eugena Dostála a Karla F. Krejčího, kteří šli ve stopách dřívější recenze od Pečírky a dotkli se zcela obecných afinit s holandským uměním, přičemž druhý z jmenovaných vysledoval také blízkost japonským kresbám.¹⁵ Nejobširněji a snad i nejpřesněji se o Fillových krajinách rozepsal Viktor Nikodem. První vlnu jejich vzniku kolem roku 1923 logicky spojil se zintenzivněním smyslového vztahu ke skutečnosti, které se tehdy v umělceho díle pro-

jevovalo. Účel těchto prací neviděl ve formálních hodnotách, v autonomní výstavbě tvaru a prostoru, nýbrž v obsahu vyjádření bezprostředního zážitku okouzlení přírodou.¹⁶

Jsou-li Fillovy krajiny z dvacátých let nahlíženy pod zorným úhlem Nikodemova výkladu, nelze očekávat jejich interpretaci s hlubším filosofickým, psychologickým nebo politickým významem, která se ani v době vzniku kreseb, ani při jejich následné prezentaci neobjevila.

Teprve za druhé světové války se ocitají daná díla v aktuálním politickém kontextu, v pozici reprezentantů živého národního umění, nabývajícího roli proti útisku nacistických okupantů. Nikoli náhodou byly v té době Fillovy krajiny poprvé reprodukovány ve *Volných směrech*¹⁷ a *Krajina u Turnova* (1923) se stala jednou z ilustrací článku Vlastimila Rady Země mytická.¹⁸ Autor textu zde udeřil na národní strunu poetickým popisem české, heroické krajiny a jejích bájných, legendických míst a postav (Levý Hradec, kníže Neklan). Tuto rétoriku podpořil jednak evokacemi prací „národního“ umělce Mikoláše Alše a jednak poukazy k tradičním topoi české krajiny. Patří k nim kostel a chaloupka – jeden z vůbec nejautentičtějších motivů spojených s „češtvím“, fungujícím v naší kultuře i s přímějším metaforickým významem národního obrození.¹⁹ Přitom Rada zdůraznil věčnost a stálost této krajiny, její nepomíjivost: „*Máš pocit věčného trvání; trvá i to, co pomíjí.*“

Je příznačné, že se v Radově článku uplatnila právě krajina z Turnova, a to krajina s jakoby nekonečným horizontem, v dálce uzavřeným pevnou kulisou. Tento moment sémantizoval v kosmologickém smyslu Radou zvláštěné vlastnosti věčnosti, nepomíjivosti a transcendence. Fillova kresba navíc nenápadně pojímá i tradiční atributy české krajiny – chaloupku a kostel. Ty jsou ovšem v tomto významu příkladněji zapojeny v triptychu Josefa Lady *Česká krajina* (1934–1935), obohaceny ještě symboly hradní ruiny a mytické hory Říp.²⁰ Přestože se tyto obvyklé atributy (nejen) Ladových krajin, u nichž Filla vyzvedával poetický a snový aspekt,²¹ vyskytnou i v obrazech Českého středohoří (nejčastěji motiv dvouvěžové siluety zříceniny hradu Házmburk, méně už námět Řípu), nebudou zde hrát tolik exponovanou úlohu jako v případě Lady, kde na sebe strhávají hlavní pozornost. Obdobně jako v *Kra-*

jině u Turnova není u Filly na tyto objekty zaměřen prvotní důraz a nejsou primárními obsahovými nositeli, nýbrž pouze určitým kontextuálním doplňkem. Jestliže chtěl Filla vyjádřit „českost“ krajiny, použil k tomu v prvním plánu jiných prostředků než akcentovaných ilustrativních atributů.²²

Nacionální rozměr, který byl dán krajinám z Turnovska a okolí Máchova jezera za druhé světové války, je od počátku přítomný v obrazech a kresbách Českého středohoří. V často citovaném úryvku poslední kapitoly Fillovy knihy, vzniklé v koncentračním táboře Buchenwald, je vidina „úchvatného“ Středohoří asociována se svobodou, jak ryze osobní, tak celého národa. Pro takový příměr nemohla být pravděpodobně nalezena geograficky vhodnější oblast než krajina téměř v samém srdci Čech, v blízkosti míst spjatých s mytickými počátky národa. „*To je ten kraj můj milovaný, duše má i touha, má podstata, osud a úděl,*“²³ píše Filla v roce 1943 a tento úzký vztah k dotyčnému místu má až do sklonku života. Přitom se v něm implicitně zračí umělcovy osudy. Obrazy Středohoří se postupně stávají projekčním plátnem jeho niterných stavů, ovlivněných atmosférou doby.

Okolnosti, za nichž se rodily Fillovy krajiny Českého středohoří, jsou známé. Po osvobození vlasti a návratu z koncentračního tábora byl pro malíře, byť s podlomeným zdravím, příznivý čas, aby byl definitivně stvrzen jeho význam pro české moderního umění. V roce 1945 vše šlo k tomuto cíli. Ačkoli upoután na lůžko, počíná oficiálně Fillova učitelská činnost na Umělecko-průmyslové škole. Malíř se stává členem SČUG Hollar a jeho dlouholeté působení v SVU Mánes je korunováno zvolením do funkce čestného starosty. Tentýž spolek pořádá jeho soubornou výstavu,²⁴ která je první akcí Mánesa po druhé světové válce. Ideově je chápána jako oslava svobodné tvůrčí činnosti,²⁵ což podporuje spojení s paralelně probíhajícími přehlídkami Josefa Čapka a Vojtěcha Preissiga.²⁶ Oba umělci zemřeli v nacistických koncentračních táborech, v Bergen-Belsen a Dachau.

Svobodné tvůrčí období však skončilo nejen pro Filla v roce 1948, kdy došlo se změnou politických pořádků k proměně kánonu oficiálního umění. Na pozadí účtování s tzv. formalismy, k nimž byl tehdejšími vůdčími ideology řazen i kubismus, a vzhledem k Fillově příklonu k „realisticky“ ztvárněné

krajinomalbě se rýsovalo obvinění umělce z poplatnosti době. On sám se proti tomuto faktu ohrazoval. Kdyby tomu tak opravdu bylo, měly by Fillovy práce ze Středohoří odlišný charakter než jaký skutečně mají a teprve tehdy by bylo relevantní jejich zařazení do proudu socialistického realismu, jak se stalo zcela nedávno.²⁷

Na obranu chybné interpretace krajin Českého středohoří v rámci socialistického realismu je třeba podotknout, že se nabízela přinejmenším ze dvou důvodů. Zaprvé díla zobrazují jakoby realistickým způsobem místa, spjatá s povahou a charakterem českého národa, i když nikoli s dobově oblíbenou historickou etapou husitství nebo obdobím jiných revolučních bojů. Zadruhé najdeme pokus o takový výklad, byť zárodečný a značně kritický, již za Fillova života, a to v recenzi výstavy v Galerii Práce na jaře 1952.²⁸ Autorem onoho textu byl architekt Jiří Kroha,²⁹ mající tehdy na oficiální scéně významnou pozici, zúročenou i počtem zakázek. Fillovy krajiny Českého středohoří přivítal jako důkaz malířova postupného osvobozování se od dřívější „formalistic-ké“ tvorby a jako cestu hledání „pravdivého uměleckého výrazu“. Ve vystavených dílech shledával úsilí „o vyjádření krásy a živých vlastností naší krajiny, která je ve stadiu hluboké přeměny, dávající jí novou tvářnost“. Zároveň však podotýkal, že tyto krajiny dosud nejsou „zobrazeny plně v této ideologické obsažnosti“, tzn. že nezachycují zcela současnou, „novým“ člověkem kultivovanou krajinu, jak to požadoval socialistický realismus. To, co dosud scházelo Fillovým pracím a co Kroha nalézal v dobovém sovětském malířství, na nějž měl Filla jasný kritický názor,³⁰ byla ideologická dimenze – vyjádření radostné práce lidu, jeho životních cílů a idejí, tedy vystižení „pravdivé skutečnosti“, k níž Filla zatím údajně pouze směřuje a jíž se mu dosud plně nedostává.

Tematiky zobrazení lidské práce ve Fillových krajinách se dotkl i malíř a kritik Jiří Krejčí,³¹ a to u prací z roku 1952. Podle něho se Filla zaměřuje na stopy lidské činnosti v krajině až na druhém místě, sledující prvotně vyjádření patosu a expresivity. V krajině tak jednostranně „vyhledává jen tvář dramaticky vzrušenou, nevšímá si té tváře spanilé a přívětivé, v níž se odráží právě úrodnost a plodnost kraje a účast člověka v ní“. Pro dotyčná díla je

toto hodnocení příznačné. Je v něm zachycena postupně narůstající expresivita Fillových prací, kterou Jiří Kroha ještě nezaznamenává a jež kulminuje v tvorbě právě z roku 1952.

Podle Krohy byl nicméně fakt, že krajiny ze Středohoří mohou být postaveny do přímého protikladu k malířovým minulým, „formalistickým“ pracím, významný pro celou uměleckou tvořivost. Autor zdůraznil, že *„byl v poněkud menším počtu, tato poslední jeho díla znamenají pro československou uměleckou tvorbu daleko více kladného, živého, než jeho dřívější, zejména expresionistická a kubistická tvorba“*.

Tato rétorika vedla k odsouzení jednoho z mála pisatelů, jenž se v té době k Fillově kubismu veřejně hlásil a pod zorným úhlem socrealismu ho nezatracoval. Jde o Vítězslava Nezvala, jehož text³² obsahoval pro Krohu „neblahé tvrzení“, že *„i formalistické umění a v první řadě kubismus může znamenati hluboké a zářivé životní prožitky“*. Kroha na tuto sentenci krátce a příznačně odpovídal: *„I kapitalismus v celém svém vývoji, a nejen tam, kde znamenal dobu růstu, nepočítal přece s lidstvem, které by nežilo, necítilo, nevnímalo. I měšťák má prožitky, ale jde o to, zdali jsou pravdivé. Socialismus buduje na pravdivosti. I socialistická krása vychází z pravdy. I socialistické umění týká se uměleckého zobrazování pravdivých prožitků a nikoliv jakýchkoliv prožitků. Kubismus zobrazoval prožitky, ale abstraktní, fantastické, zbytečné, nepravdivé.“* Z tohoto bodu nebylo daleko k tomu, aby Kroha odkrýval v kubismu patologické a dekadentní rysy: *„Jestliže v kubismu bylo mluveno o kráse, tedy o kráse zcestnosti, hniloby, abstraktně sesutého a rozloženého manekýna. Jestliže bylo mluveno o radosti, tedy šílené, z konce, ze smrti.“*

V obdobném duchu a se stejnou razancí reagovali na Nezvalovu obhajobu kubismu Ladislav Štoll a Jiří Taufer, podle nichž *„kubismus byl a zůstane v očích pravdivé historické kritiky uměním formalistickým, hluchým ‚květem z konců měšťáckého úpadku‘. Je neméně jasné, že ideologicko teoretické vlivy, jež zavedly Fillu i mnohé jiné z našich významných talentovaných malířů ke kubismu, jejich talentu neprospěly, ale ublížily mu na dlouhá léta“*.³³

Štollova a Tauferova kritika spolu s další příbuznou reakcí na Nezvalovu stať od malíře Jana Čumpelíka³⁴ byla podnětem k Fillově obsáhlejší práci, otištěné po jeho smrti.³⁵ Umělec se zaměřil především na vztah kubismu a formalismu. Kubismus chápal jako epochální zjev, přicházející s novou metodou specifického poznání, které je člověku nejvlastnější. Jedině v kubistickém díle lze podle Filly podat lidské oddělené prožitky najednou, v kýžené „největší zhuštěnosti prožívání, v nejvyšším vypětí vzruchu okamžiku, v maximu: ve zmonumentalizování pocitu života, děje a kontemplace“. Filla argumentoval, že kubismus jako umění svobody tvůrčí fantazie, postavené na psychické představivosti, jako umění „hluboce předmětné a obsažné“ lze s formalismem slučovat jen stěží. Neboť formalismus – Fillovými slovy – „se zračí pouhou hrou tvořivých principů, dekorací a aplikací tvarů jen stylově, jen čidlově, jen žánrově aneb jen náladově zneužitých“.

V tomto bodě připomeňme starší spor, vyvolaný v roce 1937 statí Stanislava Kostky Neumanna Dnešní Mánes.³⁶ Již tehdy na pozadí členské výstavy SVU Mánes Neumann zkratkovitě charakterizoval kubismus jako formalistické bezobsažné umění. Proti tomu se zvedla vlna reakcí, které byly souhrnně otištěny – včetně Fillova příspěvku – ve *Volných směrech*.³⁷ Deset let poté byla daná debata aktualizována v kontextu hledání podstaty národně-lidového umění, čímž se přímo ocitla v ideologickém poválečném diskurzu o oficiální tvorbě.³⁸

Přes ostrý tón citované recenze Jiřího Krohy byly pro Fillu přítomny v jejím závěru „světlé vyhlídky“, bude-li pokračovat v načaté cestě: „Bylo by si přát, aby brzy z Fillova díla vyhlédli zdraví, krásní a pracující lidé, jejich dílo, jejich svět. Pak bude možno říci, že toto dílo je nezadatelnou, nezahladitelnou a trvalou součástí národní kultury.“

Citovaný text odhaluje, jak se jakoby sama podstata Fillových krajin vzpouzí chtěnému výkladu a brání se naroubování měřítek socialistického realismu, kterými lze tato díla poměřovat jen stěží. Vidět ve Fillově „obratu“ ke Středohoří zárodek jeho budoucí tvorby v intencích oficiální ideologie bylo pouze Krohovým přáním, v roce 1952 se značně vzdalujícím Fillovým záměrům a jeho uvažování. Recenze přitom znovu ukazuje na problematičnost vý-

kladu umělcových krajinářských prací, jejichž uchopení je pro historiky umění problematické dodnes.³⁹

O tomto faktu svědčí i ostatní reakce z doby Fillova života. Vedle některého, kritickým pohledem nadsazeného zdůraznění Fillova autentického objevu Středohoří jako námětu moderního malířství a kromě zcela obecných upomínek na příbuznost s čínským uměním, s nimiž jsme se setkali už v recenzích starších prací z Turnovska a okolí Máchova jezera, bylo nově poukázáno na vztah k lidovým obrázkům na skle.⁴⁰ Ten se však více odrážel v cyklech národních balad, písní a říkadel – nejzřetelněji v pracích *Já som bača veľmi starý* (1947), *Ej, křížu, křížu ukřižovaný* (1948). Zajímavější byla diskuze o „českosti“ Fillova Středohoří. Jestliže *Krajina u Turnova* mohla být chápána jako typická „česká krajina“, u obrazů Českého středohoří bylo takové uchopení problematičtější. Jejich formální stránka, generující – zvláště v roce 1952 – napětí a dramatičnost, vyvolávala otázky, zda se někdy zobrazená krajina nejeví „jakoby nečeskou“ (*Západ nad Házmburkem*).⁴¹ Jindy byl zase naopak rys českosti dotyčných děl vyzvedán: „*To je portrét krajiny. Fillova objavil nový český kraj a jeho krajina je ryze česká, naše!*“⁴²

K chápání Fillových prací jako typické „české krajiny“ přispěl vedle jejich specifického námětu postoj malíře samého. Jednak už uvedené zárodečné sepjetí Fillova Českého středohoří s tematikou osobní i národní svobody, poprvé se projevující ještě před buchenwaldskými meditacemi o svobodě v obraze *Bude vojna, bude* (1939),⁴³ a jednak umělcův vlastní výklad jeho děl, zprostředkovaný Libuší Halasovou.⁴⁴ Filla zde hovoří o Středohoří jako o „naší“ krajině, přičemž odhaluje její poetické a idylické momenty. Text je z roku 1950, což je důležité pro obrat v následných dvou letech. Tehdy začíná být ve Fillových krajinách namísto poetičnosti exponována ona dramatičnost a exprese a objevují se další podstatné změny, vedoucí k zmíněnému výroku o jejich „nečeskosti“. Zpočátku však bylo malířovým cílem „*vzbudit lásku a interes k tomuto koutu*“ a zároveň navozovat „*chuť k životu, k společné práci, která je sladkým údělem*“. Věta, zčásti jakoby vytržená z tehdejšího slovníku oficiální ideologie, navozuje ve spojení s popisem lounské krajiny jako „jediné zahrady“, kde práce je „sladkým údělem“, představu místa idylického po-

bývání, jakéhosi „hortus conclusus“, ohraničeného pevnou horizontální kulisou: „*Krajiny tyto nejsou úseky, ale obraz je panoramatem. Není to děláno tak, aby se dálka rozplývala a odlučovala od života, ale vše je jasné, i nejzazší končiny.*“ Přitom Filla neopomene zdůraznit mytický význam Středohoří ani souvislost s krajinou klasického Řecka. Nepřímo tím vyvolává představu idylické Arkádie, jaká se ustálila od dob Vergilia:⁴⁵ „*Vždy jsem přemýšlel, co mělo vliv na staré Řecko, kde se uplatnila krása, a myslím, že to musela být právě krajina. A jak ji znám nepřímo z fotografií a z popisu svědků, kteří jí líčili, podobá se jí z našich nejvíce středohoří. Je to cesta, již šli do Čech naši předkové z rovin a byli jí uchvázeni. Jak můžeme být šťastni, že se nám opět vrátila.*“

Uvedené okolnosti zakládají výklad krajin Českého středohoří, resumovaný Vojtěchem Lahodou.⁴⁶ V důsledku buchenwaldských zkušeností, šířícího napětí z válečných let a při vědomí blízké smrti byla podle autora nahrazena dřívější dramatičnost kontemplaní a meditací, zahleděním se do krajiny a přírody, snahou o smír se světem. Tuto interpretaci lze – vzhledem k Fillovým vlastním slovům – přijmout u prací z roku 1950, případně z roku následného. U většiny krajin z roku 1952 se však jejich proměnou formální struktury a zvýrazněnou expresivitou značně komplikuje. Jejich zdroje je proto třeba hledat i jinde. Do vybraných prací se dostává další, neméně významný prvek.

Naznačená polemika o kubismu, která probíhala v roce 1952 ve vulgárním ideologickém tónu, byla pro Fillu trpkým vyvrcholením událostí předěšlých. Z nich ho nejvíce zasáhl tzv. soud v červnu 1951.⁴⁷ Jeho výsledkem byl zákaz vystavovat cokoli jiného než krajiny Českého středohoří.⁴⁸ Již tehdy zdůraznil Richard Wiesner, že tato díla jsou prvním krokem „*k realismu dneškem chápaný*“.

Za symbolické vyjádření Fillova niterného stavu v roce 1951, zapříčiněného stupňujícími se událostmi, lze pokládat práci *Ovce moje, ovce*, která je revizí staršího stejnojmenného obrazu z roku 1948 a plátna *Já som bača veľmi starý* (1947). Autoportrétní stylizace do postavy stárnoucího bači je podobenstvím umělcových tehdejších vyhlídek. Filla se zpodobuje v melancho-

lickém rozjímání o konci života a existence. Je v osamoceně pozici člověka, který jakoby ztratil sílu vzdorovat osudu a času. Tuto situaci umocňují připojené lidové verše; lze je číst jako metaforu Fillova tehdejšího vztahu k okolnímu světu: „*Ovce moje, ovce moje, len pomálu / nekonajte veľmi moju starú hlavu, / lebo, keď sa ja dokonám / nemám komu vás zahanám, / a potom sa, šikimihy rozidete / ak že vy mňa, ovce moje zabudnete.*“ Umělcova osobní, víceméně tragická výpověď je zesílena zasazením výjevu do krajiny, kterou interpretoval Vojtěch Lahoda jako Fillovu imaginární, vysněnou krajinu domova, odkazující na Středohoří a Říp, s ozvuky holandské prostorové nekonečnosti i čínského malířství.⁴⁹ Fillova představa idylické, uzavřené krajiny-zahrady, kterou měl v roce 1950, se tímto hroutí. Pevná horizontální kulisa se začíná rozplývat a krajina se prolamuje směrem k nekonečnu. Tento proces není pozorovatelný jen v cyklu zbojnických písní – *Hej hore háj* (1950), *Orel rozsápe orla* (1951) – ale i v obrazech Českého středohoří, kde se v té době výrazněji odrazily vlivy jak holandské malby, tak čínské krajinomalby.

Zatímco zvýšený zájem o čínské umění se u Filly datuje do doby existence Skupiny výtvarných umělců, s tvorbou holandských malířů, a to především s prací Jana van Goyena – s dílem „*výtrysku jedinečné odvahy*“ dobou nedoceněného tvůrce – se umělec hlouběji seznamuje za první světové války při pobytu v Amsterdamu.

O souběžné teoretické uchopení obou druhů tvorby, čínských a Goyenových maleb, se Filla poprvé pokusil ve studii *Krajina v čínském umění*.⁵⁰ Přestože v textu čínskou krajinomalbu mytizoval,⁵¹ je tato práce pro porozumění umělcova pozdního díla včetně obrazů Českého středohoří zásadní. Fillova interpretace přitom navazuje na starší výklady.

Základní vývojové schéma čínského malířství, které později přežívalo s většími či menšími deformacemi, nacházíme v roce 1929 u Vojtěcha Chytila. Po nejstarší, primitivní periodě autor vymezuje klasické období, ohraničené léty 265–960. S nástupem dynastie Sung (960–1279) následuje podle Chytila doba rozvoje a úpadku, projevujícím se stagnací a kopírováním starých mistrů. K obratu pak dochází až počátkem 20. století v tzv. čínském impresionismu, který se osvobozuje od zažitých konvencí. Na základě nápodoby sku-

tečnosti klade Chytil do přímého protikladu evropské a čínské umění: zatímco Evropané malují podle modelu, asijsí umělci „*tvorí jen a jen z imaginace*“. ⁵²

V roce 1947 zastává obdobný názor Jaroslav Průšek: čínské umění chápe jako esteticky autonomní tvorbu, nezávislou na přímé nápodobě skutečnosti. Jejím cílem je zachytit ducha nebo ideu znázorňovaného objektu. Z obrazů čínské krajiny se podle Průška stává metafyzický znak. Aby malíř dosáhl iluze nekonečna, soustřeďuje se na zobrazení prázdnoty „*nahrazující mlhu, oblohu, prostor*“, což odráží hledání „*prapodstaty*“ v taoistické filosofii. ⁵³ Právě s těmito myšlenkami koresponduje Fillovo pojednání o čínské krajinomalbě, která není ani zde hodnocena skrze úsilí po věrném zachycení reality.

Porovnáme-li tyto závěry s pohledem dalšího významného umělce a sběratele etnické i asijské tvorby Adolfa Hoffmeistera, zjistíme, že ten zastupoval pravý opak daného hodnocení. Hoffmeister odmítl teorii o vzdalování se čínské krajinomalby od skutečnosti a jejím plném oddání se imaginaci. Tento nepřijatelný názor pro něho ztělesňoval Diderot a rezonoval i s Chytilovým výkladem. Hoffmeister současně kritizoval myšlenky Alfréda Salmonyho o zdrojích čínské krajinomalby v metafyzickém a náboženském charakteru čínského národa; podobně jako Salmony argumentoval v českém prostředí Průšek. V protikladu k tomu Hoffmeister doslova napsal, že čínská krajinomalba „*je nesmírně materialistická*“. ⁵⁴

Jestliže Filla mytizoval pohled na čínskou krajinomalbu tím, že díla z období od 10. do počátku 13. století, která podle dnešních obecně přijímaných názorů vznikala především na základě zkušenosti s reálnou přírodou, hromadně charakterizoval termínem „*snová neskutečnost*“, pak Hoffmeister postupoval opačným směrem – čínskou krajinomalbu do nástupu dynastie Ming (1368–1644) chápal bez jakýchkoli metafyzických konotací jako realistickou, ačkoli již u malířů dynastie Jüan (1279–1368) sledují někteří badatelé odklon od znázornění pramenícího ze styku se skutečností. ⁵⁵ Hoffmeisterův pohled při tom rezonoval s tehdejší oficiální ideologií českého výtvarného umění a hledáním jeho kořenů v projevech realismu 19. století. Věta, že stěžejní díla dynastie Sung „*básnivým realismem opěvují vlast a lidskou práci*“, jako by bezprostředně vypadla z dobového slovníku socialistického realismu. ⁵⁶

V zorném úhlu Emila Filly byla čínská krajina viděna jako prostředí absolutní prázdnoty, kde se subjekt ztrácí v „bezpersonálním ničem“ – dochází k jeho negaci. Vzhledem k tomu je v ní zachycena představa prostoru jako místa kontemplanace a meditace, idea vyjádření touhy tvůrce ztratit se ve věčnosti prázdnoty: „*Je to kult zasvěcení vědomí sebe v zakletí něčeho, co je nic, prázdnota, blažený stav nedějovosti. Je to kult zpřítomnění tohoto pocitu právě v meditační snivosti a distancování světa od mého já. Je to kult nejvyššího dosahu zamezení nějakého ovlivňování ze své strany, kult nejvyšší objektivnosti věci bez existence člověka a jeho vždy násilného zásahu do dění a věci tohoto světa.*“ Obdobné vlastnosti depersonalizace viděl Filla u Jana van Goyena. Už dříve podotkl, že díky touze po docílení největší objektivnosti malíř „*od objektu vzdaloval nazírací subjekt skoro do nekonečna a při tom předmět, aby ztratil na své proporci co nejvíce, až vše se nám zjeví jako část dálavy a zdál se nám jen jako úsek promítnuté nekonečnosti*“.⁵⁷ Tento názor později koriguje a zdůrazňuje, že z percepčního hlediska nejsou obrazy holandského krajináře určeny k prožívání nekonečnosti. Tyto krajiny údajně prvoplánově neztělesňují dálku a nekonečnost, ale naopak skrze zpřítomnění pocitu věčnosti vyvolávají její negaci. Přes komplikovanost argumentace vytyčuje Filla v eseji o čínské krajině mezi Goyenovými díly a pracemi čínských malířů klíčový rozdíl: „*Van Goyen pouze žene celou záležitost do absolutna největším od-distancováním, avšak nesáhne nikdy na existenci vědomí sebe zakletím do prázdna, do nedějovosti.*“ Přesto jsou v jeho díle podle Filly nástroje, které stimulují u vnímajícího subjektu pocit věčnosti, charakteristický pro čínskou krajinomalbu. Nicméně to není ona prázdnota, „pomyslné nic“. U Van Goyena Filla nalézá individualistický způsob zobrazení objektů, které, ač odhmotněné, nepatří „*do říše přeludů, básnického pojetí a snu*“, jak je tomu v čínských, ale i japonských malbách. To, co mají čínské a Goyenovy krajinomalby společného, je jednotný ráz prostoru, který je odhmotněný a zabsolutněný, i když v obou případech jiným způsobem: u čínských výtvorů až na hranici nepřítomnosti a neskutečnosti. Zatímco u čínských děl Filla definuje v každém bodě obrazu stejnou „vnitřní prostorovost“, které není „*nikde víc a*

nikde míň“, v pracích Van Goyenových poukazuje na její koncentraci, „*kde ohnisko pozornosti je staženo do jednoho bodu*“.

Pohled na Van Goyena a zčásti i na čínskou krajinomalbu Filla rozšířil v známém souboru esejů, jejichž součástí se stala původně samostatně otištěná studie o krajině v čínském umění. Práce *Jan van Goyen* s podtitulem *Úvahy o krajinářství* je datována létem 1947.⁵⁸ V tomto roce se malíř usadil na zámku v Peruci a začaly se rodit obrazy Českého středohoří. Nejen pro první etapu krajin poskytuje text jeden z důležitých interpretačních klíčů. Jestliže v obrazech holandského malíře nachází Filla zpřítomnění pocitu věčnosti skrze zobrazení nekonečné dálky, pro vlastní díla toto řešení v roce 1947 nepřijímá. V době pocitu „*zvýšeného ohrožení vší existence nicotou*“ je podle Filly jedinou správnou reakcí „*řešit toto ohrožování, stavět hráz nicotě, tvořit dílo, které by bylo pádnější a důraznější v protikladu tohoto poznání vlády nicoty*“. Tuto rétoriku umělec rozvádí a dospívá k formulování významu krajiny Českého středohoří: „*Naše umění je dnes útvarem zvýšenější reakce proti zvýšené akci pocitu nicoty. ... Způsob Van Goyenův byl by pro naše cítění něčím, co uhýbá našemu řešení; u nás představa věčnosti utkané nekonečnou dálkou nebyla by zabsolutněním něčeho uchopitelného, a proniknutí tímto principem všech složek napravo a nalevo by se vrátilo jako manko pocitu života. Naše řešení vyžaduje právě do nekonečné vzdálenosti dát největší životnost, největší akci: vzepření se hmoty proti své tíži – naše krajina je útvar panoramatický podobný či obdobný útvaru krajiny viděné, v jehož dála-vě jsou vidiny našich kopců a kopečků ve Středohoří. Chci říci jinak: naše dálka měla by akci plastiky, ač její střed pozornosti je právě nejdál od subjektu.*“

Z Fillových slov je zřejmé, že v počáteční fázi bylo jeho chápání krajiny způsobu Van Goyena vzdálené a nepromítalo se do vlastních děl. Zároveň se v naznačeném diskursu skrývají důvody, proč se Filla zabýval Van Goyenovými obrazy i čínskou krajinou současně. Jejich domnělá příbuznost také vysvětluje paralelní vlivy obojího v pozdějších pracích. Neodpovídá ovšem na kardinální otázku: Jaké důvody vedly Fillu během roku 1951 a zejména v roce 1952 ke stylizování vulkanických středohorských kopců do forem, odpovída-

jících zčásti Van Goyenovým obrazům, především však tvarosloví čínských krajinomaleb?

Již v roce 1947, kdy se začal Filla Středohořím intenzivněji zabývat, mohl sáhnout k historickým příkladům ztvárnění této krajiny. Byli to především němečtí romantičtí malíři 19. století,⁵⁹ z nichž nejznámějšími jsou Caspar David Friedrich, Adrian Ludwig Richter,⁶⁰ Ernst Gustav Doerell nebo Julius Theodor Gruß, jimž se stala tato část naší vlasti inspirací. Fillu však v jeho pojetí neovlivnili. Stejně tomu bylo i s českými umělci té doby. Mezi slavným *Řipským krajem* Josefa Mánesa a Fillovým obrazem *Labe u Libochovan* (1952) lze nalézt jen povšechné kompoziční spojitosti.

Jinak je tomu u moderních meziválečných tvůrců. Zatímco krajiny z okolí Labe a Litoměřic od Williho Nowaka – *Labská krajina u Litoměřic* (1931), *Krajina u Litoměřic* (1936) – souvisejí s Fillou pouze námětově, v obraze *Krajina u Mělníka (Podvečer)* (1922) od umělce dalšího generačního druhu Otakara Nejedlého se objevuje akcent na zobrazení prostoru ubíhajícího do „otevřené“ dálky. Horizont tvoří silueta Středohoří, které je zahalené v mlhavém oparu, což se v pozměněné podobě vyskytuje u Filly. Tato práce je však v Nejedlého díle výjimečná. Plátno *České středohoří* (40. léta) od téhož malíře dané kvality neobsahuje. Obdobu však nalezneme v díle jiného umělce – Václava Rabase. Ten se věnoval Středohoří v letech 1926–1927 a znovu v roce 1947, kdy se jeho tvorba časově střetává s Fillou. Rabas tehdy užívá širokoúhlý panoramatický formát, vyzkoušený už ve starších obrazech. Plátno s titulem *České středohoří* (1947), jež je Fillovým pracím nejbližší, nezapře inspiraci romantismem. Díky tomu bylo uvedeno do vztahu s umělcovými prožitky poezie Karla Hynka Máchy, na něž se odvolával ve svých textech.⁶¹ Prostřednictvím pravé části obrazu se siluetou Házmburku lze srovnat, co je Rabasovi i Fillovi společné, a v čem se naopak rozcházejí. Jestliže se nachází v Rabasově práci i Fillově mladším obraze *Házmburk* (1952) obdobné zdůraznění „nekonečné“ dálky, byla tato kvalita zřejmě vnímána oběma umělci odlišně. Když akceptujeme hypotetické ovlivnění Rabasova *Českého středohoří* četbou Máchy, musíme dodat, že v básníkově díle byla dálka často asociována s chmurnou vidinou zániku a smrti.⁶² Přijal-li

Rabas tento význam, mohl ho ještě zvýraznit zpřítomněním romantického atributu ruiny, oblíbeného prvku nejen Máchových básní. Vystouplá silueta Házmburku může v tomto případě sémantizovat na Rabasově plátně latentní moment zániku a rozpadu. Krajina se tak – viděna tímto prismaticem – stává královstvím nevědomí a smrti.

Jiný smysl mělo zdůraznění dálky u Filly, který tuto kvalitu nahlížel bez romantických kliše pod zorným úhlem recepce čínské krajinomalby a zejména děl Jana van Goyena. Je to právě tento malíř, který vyniká nad běžným dobovým standardem podle Filly tím, že dává „*opodstatnění dálce, absolutnímu úniku prostoru do existence věčnosti, dává důraz na bod soustředěného zájmu v absolutním unikání, tomuto nic a prázdnotě, a učiní tak z tohoto absolutna hlavní obsah*“.⁶³ Namísto přirovnání dálky k zániku a rozpadu staví Filla už známý pojem věčnosti, v jistém smyslu antitezi smrti. Dokládají to slova z téhož textu: „*Dálka láká a přitahuje, sblízuje, dálka nejdálavější je soužití okamžiku s věčností. Dálka je vysvobození z paniky prchání věcí, z pocitu paniky úprku k cíli zanikání. Dálka je příslib stálosti mládí, síly, zvrtnosti času. Dálka je blaženosti splnutí nekonečna s přítomností, dálka je podobenstvím štěstí a zárukou jeho pro vždy a pro všude – přítomnosti.*“ Odmítal-li Filla aktualizaci takto chápané dálky v roce 1947, v letech 1951 a 1952 se již v jeho obrazech – jako podstatný Van Goyenův vliv – zdatelně uplatňuje a *Házmburk* je toho důkazem.

V tomtéž díle lze vysledovat další rozdíl ve Fillově, Rabasově i Nejedlého přístupu ke krajině Středohoří. Filla zde narušuje jednopohledové stanovisko pozorovatele a krajinu zobrazuje viděnou jakoby z více percepčních bodů najednou, respektive z bodu, který nelze jednoznačně určit. Jde o posun subjekt-objektového vztahu. Na jedné straně dochází k negaci pasivního subjektu a zároveň ke zvýraznění jedinečného bytí objektu, jeho existence jako věci o sobě. Na straně druhé je pasivní subjekt nahrazen dynamickým modelem aktivního subjektu. Je příznačné, že se změnou ve vztahu subjektu a objektu přišel v dějinách umění mimo jiné kubismus. Sám Filla tuto skutečnost vyzdvihoval, přičemž ji co do významu porovnával s epochami baroku, gotiky a renesance.⁶⁴ Jeho dlouholetá zkušenost s kubismem nepochybně sehrála při

koncipování percepčního stanoviska v krajinách Českého středohoří roli. Odrazilo se zde však také vnímání historických příkladů. Na prvním místě je to podle Filly Rembrandt, který vytváří užitím zvláštních forem panoramatický pohled na krajinu, „*kde krajina nabírá na sebe výraz rozlehlosti do nekonečnosti i do šířky – horizontály – je to výraz přehnaného dějstvování krajiny s náležitým škrtnutím jednopohledového počtu apercepce*“.⁶⁵ Přestože Filla píše, že jde o způsob, který se nemohl uplatnit v krajinách Van Goyena, jelikož by jim scházel onen příznačný rys věčnosti, na jiném místě podotýká, že „*krajiny Van Goyenovy jsou jakoby poznány z nesčíslných názorů, jako výraz koincidence nejprotilehlejších zorů... Krajiny Van Goyenovy mají vpředu vždy neurčitost stanoviště, jsou jakoby uměle zamlženy, aby stanovisko imaginárního pozorovatele bylo pokud možno nejvíc oddáleno, zrušeno*“.⁶⁶

Z těchto vět a charakteru Fillových pozdních krajin je zřejmé, že se při zmnožení percepčních bodů mohl vliv Van Goyenova díla určitou měrou projevat, a to paralelně s kubistickými reminiscencemi. Podle Filly měl být ovšem Van Goyenův způsob překonán – mělo jít o bohatší uchopení krajiny než tomu bylo u Goyenových „několika málo“ percepcí.⁶⁷

To, co však Fillu na první pohled odlišuje od holandského malíře i dalších předchůdců – snad s výjimkou Rabase – je zvolený, výrazně šířkový formát obrazu. Bývá přirovnáván k čínskému nebo japonskému svitkovému obrazu, zvanému makimono. Široký panoramatický záběr odpovídá vlastnímu charakteru středohorské krajiny. Dovede podle Filly stejně jako u čínské krajiny zachytit ono kýžené „*nekonečno do šířky*“.⁶⁸

Posun formátu vzhledem ke krajinám z Turnovska a okolí Máchova jezera může být chápán jako první výraznější projev ohlasu čínské malby v zobrazení české krajiny. Ačkoli Fillovi recenzenti vysledovali v jeho starších krajinách obecné souvislosti s čínskou a japonskou kresbou, spočívající v užití tušové techniky a celkové atmosféře daných děl, po roce 1947 tyto vlivy zintenzivňují a obsahově zvnitřňují. Známý *Čínský motiv* (1948) překonává mírou stylizace do forem asijského umění kresby Josefa Čapka, které vznikly kolem roku 1920 – *Tři listnaté duby*, *Skály se stromy* – i čínskou, případně

japonskou malbou ovlivněná díla Františka Tichého – *Snící les* (1941), *Skály Ztracená naděje* (1943).

Důvodů, které vedly Fillu k užití dotyčných forem bylo více. Nelze nevidět, že vulkanická povaha Českého středohoří odporuje tomu, aby byla krajina vnímána jako „uzavřená zahrada“. Při pohledu na ní se naopak z mnoha míst otevírá do nekonečné dálky. Na obzoru není často ohraničena pevnou horizontální kulisou, ale jakousi mlhovinou, v níž se pozvolně, téměř do nekonečna ztrácejí vrcholky oblých kopců. Tuto skutečnost akcentoval kromě Nejedlého v některých fotografiích kolem roku 1950 Josef Sudek, který se tehdy pohyboval ve Fillově blízkosti.⁶⁹ Díky přirozeným vlastnostem pak mohla středohorská krajina evokovat čínskou, případně jí blízkou japonskou malbu či přímo krajinu. Lounskému rodáku, spisovateli a Fillovu příteli Karlu Konrádovi⁷⁰ navozuje České středohoří dojem, „že se díváš... na přeslišné japonské vázy, na nichž převládají štětcomalby *Fudžijamy*. ...octl ses v středu nejčarovnějších niponských sopek. *Fudžijama. Lázně mlh*“.⁷¹

Přes uvedené skutečnosti nelze vysvětlit Fillův příklon k formám asijského malířství pouze tímto poukazem. S ohledem na již probrané okolnosti, které Fillu kolem roku 1951 silně zasahovaly (tzv. soud a kampaň proti kubismu), je třeba hledat ještě jinou odpověď. Její jádro bude přitom odrazem ideologického a politického kontextu.

V jednom ze známých pozdních dopisů Filla shrnuje své pocity z poslední doby. Vrací se mu přitom vzpomínky na Buchenwald, které ho provázejí celé poválečné období: „*Mně však nadešla už doba, kdy se ty příšery buchenwaldské dostávají znova ke slovu, ať dělám, co dělám. Často se přisti-huji, jak bloudí má imaginace z jednoho bodu k druhému, z jedné vraždy k druhé – příšery se už nedají zahnat do bezvědomí, hlásí se o své právo na život. I ve snu probíhají v mé představivosti všechny ty jen lidské ukrutnosti – v nichž nejsem už nějakým cizorodým divákem, ale bytostí plně se účastníci – jako herec té krvavé scény.*“⁷² Úryvek, který je tradičně spojován s důsledky nacistické bestiality, je možné číst i jiným, respektive druhým paralelním způsobem. Podporuje to zejména fakt, že pochází z doby kulminace vlny stalinistického politického teroru. Filla tehdy pociťoval nápor oficiální ideologie

i dalšími způsoby než jen zákazem vystavování cyklu Písní. V citovaném do-
pise si stěžuje na programové omezení Vysoké školy uměleckoprůmyslové a
na nemožnost učit tak, jak by sám chtěl. Skepticky se vyslovuje i k celkové
devalvací umění, snižovaného do pozice „zbytečné dekorace“. Právě umění
však může podle něho poskytnout východisko z této situace, a to takové umě-
ní, jež nesmí hlásat „nějakou lacinou programovou radost z optimismu, ničím
nevykoupenou“, nýbrž stát v avantgardní, bojové pozici a nabízet východisko
z balastu oficiálního výtvarnictví socialistického realismu: „Nevěřím, že lidé
se nechají na dlouho uspat takovým masovým očarováním, hypnosou, že už je
čas si odpočinout a nic nedělat. Tím hůř pro ně!“

V době všeobecné krize hodnot a ztráty svobody, zaviněné totalitním
režimem, se Fillovi při vzpomínkách na Buchenwald nemusely vybavovat jen
hrůzy nacismu. Zřejmě mohl jen stěží zapomenout na působení českých ko-
munistů v táboře, kteří spolupracovali s nacisty a podíleli se na utváření
zvláštní mocenské hierarchie.⁷³ V koncentračním táboře Buchenwald se jako
v jedné z mála těchto institucí rozvinula činnost vězeňské samosprávy. Ta
nebyla jen formálním orgánem, ale měla značné pravomoci, počínající od při-
dělování práce přes rozhodování o zařazení do transportu až k poslání vybra-
ných jedinců do táborové nemocnice, znamenající v častých případech smrt
etanolovou injekcí z ruky místního šéflékaře. Zpočátku byl tento orgán ovlá-
dán německými kriminálními zločinci. Později si v něm vydobyli významnou
pozici němečtí komunisté, kteří se ve smyslu zastávané ideologie dělili o moc
s komunisty jiných národností. Významnou úlohu zde proto zaujali i čeští pří-
slušníci partaje. Po vzoru jiných založili vlastní buňku ve formě národní sa-
mosprávy. Působení dotyčného orgánu, které se řídilo výhradně politickými
kritérii, předjímacími fungování budoucího totalitního režimu, významnou
měrou přispívalo k dusné atmosféře strachu. „Kolik zla jsme viděli! Nacisté,
komunisté – člověk nemohl adekvátně reagovat...“, píše zpětně v deníku
z padesátých let Fillův spoluvězeň Ferdinand Peroutka.⁷⁴ Ony „buchenwald-
ské příšery“, které se Fillovi v roce 1953 vybavovaly, tak mohly mít dvojí
tvář: nejen takovou, jakou známe z grafiky *Nacismus* (1937),⁷⁵ ale i imaginár-
ní podobu komunistické moci, která umělce v padesátých letech zužovala.

Fillova reakce ovšem – přes uvedené momenty i jeho pokročilý věk – neměla formu podvolení se a přitakání oficiálnímu směru. Jeho krajiny ze Středohoří tuto skutečnost ilustrují. Průnik forem čínského malířství do obrazů české krajiny lze totiž také vysvětlit jako akt Fillovy provokace a rezistence k vládnoucí ideologii. Malíř už neřeší na příkladu čínského umění vztahy „vysokého“ a „nízkého“, ani nevymezuje vlastní pozici vůči Picassovi, což se obojí promítalo v první polovině třicátých let ve sledování vzájemných vlivů mezi čínským a skytským uměním.⁷⁶ Nyní se u Filly formy staré čínské malby ocitají na stejné rovině jako kubismus. Pro tehdejší proud socialistického realismu, zvláště pro náměty české krajiny, případně jiná „národní“ témata, jsou nežádoucí. Ve výše zmíněné diskuzi v roce 1951 nad Fillovým cyklem Písní vadila některým zúčastněným právě inspirace těchto prací čínským uměním, ať již šlo o jejich formát, odvozený z čínského kakemona, nebo o přímou stylizaci určitých forem dle čínských vzorů. Nejhlasitěji bylo slyšet kritické hlasy malířů Aloise Fišárka a Josefa Uiberlaye.⁷⁷ Přenesení forem čínské malby do obrazů Českého středohoří tak nemělo příchuť úskoku a pokoření, ale spíše příděch provokace ustrnulého vládnoucího dogmatismu. A to i přesto, že u nás čínská tvorba zejména po roce 1952 získávala sympatie představitelů oficiálních kruhů. Filla tehdy navíc přikládal protestní význam samému užití tušové techniky: *„Je mně líto, že nemohu malovat olejem velké věci a že malují jen tuší. Je to také protest proti tomu svinstvu, co se u nás ‚vyrábí‘ v olejových barvách a označuje falešnými názvy.“*⁷⁸

V hlubším smyslu se skrze formu čínské krajinomalby stává Fillova česká krajina onou krajinou „bezčasí“, „nedějovosti“ a „absolutní prázdnoty“. Tyto vlastnosti zvyšují její meditativní a kontemplativní potenciál, zvýrazňují její kosmologický i filosofický rozměr. S tím souvisí též Fillovo přivlastnění si zabsolutněného prostoru věčnosti, jenž definoval u Jana van Goyena. V krajinách Středohoří je jakoby ukryto Fillovo původní přání, které vlivem recepcce prací holandského umělce vyslovil: *„...státí se na okamžik eremitou se zaujatou kontemplací, kdy duch těká nekonečností prostoru nad změtí a bohatostí světa.“*⁷⁹ Tato interpretace prohlubuje tradiční výklad obrazů Středohoří. Přitom jasněji ukazuje latentní souvislost s krajinami z okolí Turnova, re-

spektive s citovaným rozbořem Čestmíra Berky. Jestliže v nich nacházel – přes jejich uzavřenost horizontální kulisou – zobrazení nekonečné dimenze, do níž nás vedou „*imaginární sférické čáry, které přes obzor šlehají po nebi*“, ⁸⁰ nebyl daleko od Fillova vlastního pohledu na Goyenovy krajiny. Jejich intencionalita má podle Filly „*dominantu v nějakém zahledění se za obzor; naše oči mají zaměření, jako když se díváme ještě dál, než je vidět poslední vnímatelné hvězdy*“. ⁸¹ Berka tak užil zpětnou metodu výkladu: na krajiny z okolí Turnovska aplikoval vlastnosti, které Filla definoval dvě desetiletí po jejich vzniku u obrazů Van Goyena.

Vedle metafyzického náboje podporuje stylizace do „čínské“ krajiny „bezčasí“, „nedějovosti“ a „absolutní prázdnoty“ naznačený ideologický či politický rozměr Fillova Středohoří. Takové chápání české krajiny stojí v opozici proti dobovým oficiálním požadavkům, které jsme slyšeli z úst Jiřího Krohy. Příchuť „zakázaného ovoce“ u těchto prací přitom podporují příbuzné momenty s kubismem, projevující se v posunu jednopohledového zobrazení. A to i přesto, že jejich celkový charakter, jak Filla zdůrazňoval, je odlišný než v kubismu. Z těchto důvodů nelze ve Fillových krajinách Českého středohoří, a to především v dílech z roku 1952, spatřovat přílišný odvrát ve prospěch realistického umění. Kubismu se malíř ve skutečnosti nikdy nevzdal: „*Dokud budu pevně držet štětec v ruce, upírám každému právo za mne prohlašovat, že se ‚snažím‘ oprostít od kubismu, ať to ‚vítají‘ všelijací čumpelíkové⁸² i nějací tak zvaní uměnovědci. Není mou vinou, že mám zákaz pro celou republiku a celý jiný svět ukázat mou jinou produkci než jen pruh svých krajin nebo jiných děl, která mají specifickou a odlišnou zákonitost a jsou rovněž v podstatě nechápána, třeba i lidmi, kteří jsou zvyklí na mou produkci kubistickou.*“ ⁸³ Fillovy pozdní krajiny proto reprezentují spíše pomyslnou syntézu umělceva životního díla – vedle kubismu odkazují k expresionismu (skrže barevnost) a souběžně navazují na krajiny z dvacátých let. Lze je chápat jako Fillovo osobní vzednutí se proti převládající dobové produkci. Po zhroutení idylického konceptu krajiny Českého středohoří se uplatňují v složité struktuře obrazu momenty, jejichž syntézou dává malíř najevo svou neoblomnost a neuhýbavost z nastoupené cesty. Tato široká škála vlivů je pak

důvodem, proč mohou být i po Fillově smrti jeho krajiny přijímány s jistými rozpaky, s pocity, že nezachycují kýženou „českou přírodu“.⁸⁴

Je zřejmé, že umělcova krajina Středohoří se stávala stejně dramatickou jako byl tehdy – v době politického útlaku – dramatický Fillův život. Na pozadí cenzurních zásahů, kritiky kubismu a celkové nesvobody se v malířově mysli vynořují ony „buchenwaldské příšery“, mající potomky v realitě počátku padesátých let. Chtě nechtě pronikají i do krajin Českého středohoří. Nikoli však takovým způsobem jako na grafice Františka Tichého *Malá krajina z Říček* (1948), kde se nad čínsky nadechnutou krajinou vznáší fantom komunistické moci v podobě obrovitého oblaku. Důsledky Fillova psychického tlaku a vzdoru mají subtilnější podobu. Sklání-li malíř v roce 1951 pomyslně hlavu v obraze *Ovce moje, ovce*, vzápětí ji opět pozvedá, aby svedl poslední boj a nezůstal nic dlužen pověsti obhájce svobody a autonomie umění. Opouští téma zakázaných zbojnických písní a pokračuje v započatých krajinách Středohoří. Autenticky tím završuje své dílo, nepodléhající pokřiveným estetickým kritériím, ale jda v opozici k nim.

Závěr

Jedna ze známých fotografií Emila Filly z roku 1951 zachycuje umělce spolu s manželkou a jejich psem v interiéru pokoje, který dotvářejí Fillovy sbírkové předměty. Ve středním plánu nad malířovou levicí vyniká kamenná hlava bódhisattvy Maitreji, jedna z nejvýznamnějších skulptur Fillovy mimoevropské sbírky. Zatímco Hana Fillová hledí upřeně do objektivu, oči Emila Filly uhýbají stranou a soustřeďují pozornost na něco, co na fotografii není. Stejným směrem upírá zrak bódhisatva, postava buddhistického náboženství, jejímž úkolem je pomoc při duchovním osvobození jiných bytostí. S těmito pohledy kontrastuje otočení hlavy ležícího boxera, jehož zaujalo rovněž něco pro diváka neviditelného, tentokrát na opačné straně pokoje.

Ze zaměření Fillova pohledu i celkové kompozice fotografie je zřejmé, že nejde jen o představení manželů Fillových, nýbrž také a zřejmě mnohem podstatněji o prezentaci umělce jako sběratele. Přestože je Hana Fillová s manželem vizuálně spjata protnutím siluet obou postav, zároveň se pohledem vyděluje z kontextu, v kterém se nalézá Filla a jeho sbírka. Žena je zaujata, respektive stylizována do role zaujetí objektivem fotoaparátu na rozdíl od Filly, jehož oči pravděpodobně hledí na další chef d'oeuvre jeho kolekce. Snímek nenechá nikoho na pochybách, kdo je tvůrcem a majitelem představené sbírky. Nikoli náhodou je to právě hlava umělcovy postavy, která tvoří vrchol pomyslného kompozičního trojúhelníka: pes – Hana Fillová – Emil Filla.

Je příznačné, že se genderové stereotypy projevují právě na fotografii s mimoevropským uměním, jejichž tvůrci, a to nejen v případě etnické tvorby, byli nahlíženi jako instinktivní umělci bez racionálních předpokladů a představ, které se podílejí na vzniku „skutečného“ uměleckého díla.¹ „Skutečné“ zde přirozeně znamená evropské a civilizované. Instinktivní přístup se spojoval s ženským elementem a mimoevropské kultury byly tímto pohledem feminizovány. Podobnou optikou bylo viděno sběratelství jako převážně mužská záležitost – racionální činnost, vyžadující bystrý intelekt a úsudek. Význam-

nou roli při utváření kolekce sehrála finanční stránka a nejen proto se ženy objevovaly v řadách sběratelů umění spíše výjimečně.

Filla byl jako umělec-sběratel unikátní postavou. Jeho mimoevropská sbírka sice nemohla konkurovat „profesionálním“ sběratelům a obchodníkům s těmito objekty, avšak pokud jde o srovnání s výtvarnými umělci, byla jedinečná, a to zřejmě nejen v českém prostředí. Pablo Picasso, k němuž měly Fillovy práce nejtěsnější vztah, vlastnil africké i oceánské předměty, ostatní destinace však v jeho kolekci zastoupeny nebyly. Obdobně tomu bylo například u André Bretona, který měl rozsáhlý soubor etnického umění z předkolumbovské Ameriky, Afriky a Oceánie.

K etnickému umění se v minulosti vyprofilovaly dva základní přístupy: formální a etnografický.² Zatímco první, reprezentovaný například Rogerem Fryem, kladl důraz na formální a estetické kvality předmětů, které vyjímал z původního kontextu a činil z nich samostatné objekty pozornosti, druhý z nich se soustředil na jejich roli v přirozeném prostředí ve vztahu k sociálním, geografickým a politickým podmínkám. To, co mají oba přístupy společné, je podle Marianny Torgovnickové předpoklad rovného postavení subjektu a objektu analýzy. Právě tato podmínka však v minulosti nebyla a v podstatě ani nemohla být dodržena: mezi subjektem a objektem panoval nerovný vztah nadvlády a kontroly.³

Fillův přístup k etnické tvorbě byl formální. Kromě jedné výjimky nenalezneme stopy toho, že by se umělec zajímal o vlastní život primitivů, o rituální praktiky, za jejichž účelem předměty vznikly, či o otázky kolonizační politiky. Jestliže Afričan oceňuje jednotlivé masky vzhledem k celkovému kontextu rituálního tance a postavy, která ho provádí, Filla – tak jako většina Evropanů – dělá z masek samých objekt estetického zájmu, a to ve vztahu k modernímu umění.

V historii recepce „primitivních“ předmětů nebylo neobvyklým jevem, když při jejich adorování a vypočítávání kladných vlastností zároveň nevědomě docházelo k jejich snižování a uplatňovala se koloniální rétorika. Vzhledem k Fillovu sporému psaní o etnickém umění však nelze tyto symptomy vystopovat. U Filly nenarazíme na odezvy rasové teorie jako u Josefa

Čapka v článku Sochařství černochoů.⁴ Čapek sice píše, že černoši – myšleno obyvatelé Afriky i Oceánie – nejsou nevyvinutými nebo „zbídačenými“ lidmi, nýbrž že reprezentují novou dokonalou životní formu. Jedním dechem nicméně mluví o jejich „maloduchých“, „divých“ a naivních divošských představách o jsoucnu a nadpřirozenu, o jejich barbarské a exotické stránce, což jednoznačně neukazuje k rousseauovskému „urozenému divošství“ – představě o existenci jedné humanity přítomné u všech lidských jedinců v různých fázích vývojového procesu – ale více k ostré rasové diferenciaci.

U Filly také nenalezneme spojení „primitivního“ umění s instinkty, které bylo aktuální pro některé další tvůrce okruhu Skupiny výtvarných umělců. Explicitně to vyjádřil znovu Josef Čapek: „*Za národy primitivní, přírodní, můžeme považovat ty, které, ohraničující svůj duševní život spíše jen v elementárním, citovém myšlení, v činnosti pudů, nemají žádných vědných systémů; místo střízlivé úvahy, rozumové konstrukce tu nastupuje spíše fantasmie; náboženství bez mravouky je zde více výrazem přírodní bázně a nikoliv vesmírně zaměřenou výstavbou mravního vědomí, vysoké víry; hlavně však jsou nám tu národové volní a přece bez státního života.*“⁵

Nelze rovněž prokázat, že by Filla zastával opačný názor, tzn. spojoval etnickou kulturu s čistě racionálním jednáním. Jeho pozice na tomto poli zůstává nejasná a nemůžeme tudíž vyloučit, že se nakonec nepřikláněl k žádné z těchto dvou krajních poloh. Tento přístup reprezentoval Claude Lévi-Strauss. Rázně odmítl jak vývody Jamese George Frazera a jeho proklamace o „*bytočné nesmyslnosti primitivních praktik a věr*“, tak závěry Bronislava Malinowského, jenž se dovolával ospravedlnění těchto projevů „*evidencemi tzv. zdravého rozumu*“. Mezi těmito body mělo pro Lévi-Strausse „primitivní myšlení“ pole působnosti. Přestože domorodé kmeny jsou strhávány tokem časových změn – píše autor – „*dokáží si stále uchovat jistou střední polohu mezi historickou nahodilostí a neměnností plánu, a jsou s to, abychom tak řekli, plavit se v proudu inteligibility. Drží se vždy v rozumné vzdálenosti od Charybdy i Skyilly: uprostřed mezi diachronií a synchronií, událostí a strukturou, estetikou a logikou, a jejich povaha mohla uniknout jen těm, kdo ji chtěli definovat pouze jediným aspektem*“.⁶

S postupem Fillova života je pozoruhodné sledovat sílicí dynamiku, s jakou se malíř přiklání k asijské a zejména čínské tvorbě. V roce 1938 prodává oceánské plastiky Adolfu Hoffmeisterovi a po druhé světové válce již zřejmě nic z etnické tvorby nekupuje. Jeho téměř výhradním zájmem v oblasti mimoevropského umění se stává Čína. Zatímco Fillovy úvahy o skytském umění v letech 1932–1936 byly ještě podníceny vztahem k Picassovi a jejich účelem byla v první řadě obhajoba uměleckých hodnot,⁷ později se stal příklad čínské kultury určujícím i v jiných směrech.

Čínská filosofie, kterou se Filla zabýval během pobytu v koncentračním táboře Buchenwald, byla logickou alternativou k západní společnosti, jejíž ideály druhá světová válka postupně rozmetávala. Čínská kultura s dlouholetou tradicí působila jako jedna z nejsilnějších ideových opor. Důraz čínského filosofického myšlení na meditativní charakter, prostotu a prázdnotu souzněl s pobytem v šedých buchenwaldských zdech plných násilí a smrti a i Fillův vlastní osud byl spřízněn s čínským filosofem Lao-c'em, který měl na umělce vliv. Oba se stali vyhnanci z vlastní země: Filla vlivem nacistického běsnění, Lao-c' důsledkem pádu státu Čou.

Je přirozené, že se čínská kultura u Filly opět přihlásila o slovo v roce 1947, kdy se znovu nelítostně stupňovaly politické události, které měly nakonec pro umělce osudový význam: jeho kubistická tvorba byla odsouzena a Filla byl vyřazen z centra pozornosti na uměleckou periferii. Tehdy mu čínské malířství poskytuje jeden z rozhodujících záchytných bodů jeho pozdní tvorby, která – přestože námětově souzní s tehdejšími oficiálním uměním – se dostává mimo ideologicky nezávadný rámec. Jde o podobný osud, který postihl ve stejné době Aléna Diviše a Ludovíta Fullu, kteří se také věnovali tématům, souvisejícím s interpretací národního mýtu a nalézajícím v jiné podobě podporu v oficiální sféře. Divišovi bylo zabráněno v realizaci ilustrací Erbenových balad *Vodník*, *Vrba* a *Polednice*, Fulla byl prohlášen za formalistu a více méně dekorativního umělce.⁸ V jejich i Fillově podání se paradoxně ocitl národní mýtus v opozici k socialistickému realismu, který právě na interpretacích tohoto mýtu významně participoval.

Mluví-li Filla v roce 1947 o čínské krajinomalbě, respektive o umění Číny obecně jako o zcela odlišném projevu od „našeho“ výtvarnictví, uplatňuje typickou rétorickou figuru „my“ a „oni“ a vytváří nikoli překvapivou kontrapozici evropské a čínské tvorby.⁹ Jde o blízkou obdobu toho, co nalezneme v některých muzejním expozicích při prezentacích světových kultur.¹⁰ Filla provede toto vymezení v samém úvodu statě Krajina v čínském umění, aby mohl tento protiklad postupně relativizovat, nikoli však zcela zrušit. Jakoby se znovu ozývala starší „antropologická“ zásada „*míchat staré s novým*“, po-
tažmo „naše“ s „jiným“. Barvy evropského umění obrazně hájí Jan van Goyen, u něhož Filla spatřuje styčné body s čínským malířstvím, aniž by se s ním mohl v určitých hlediscích identicky srovnávat, což je podle Filly způsobeno kulturní a civilizační predestinací: Van Goyen na rozdíl od čínských umělců „*odosobňuje sebe i dálku pouze v mezích svého evropanství*“.¹¹

Přestože se ve Fillově psaní o čínském umění odrážela znalost tamní filosofie, nevyhnul se dobově příznačnému generalizování a jeho zájem se nakonec soustředil převážně na formální aspekty jednotlivých děl. Vysvětlování jejich účelu v původním sociálním kontextu z hlediska odrazu subjektivity autora, důrazu na meditační snivost či nirvánu bylo podmíněno dobovými stereotypy. Cílem se stalo vytyčení ideálu jakési absolutní malby maximálních duchovních a transcendentálních kvalit.

Z Fillových vlastních, a to nejen pozdních děl je zřejmé, že jeho tvůrčí přístup měl silný konceptuální charakter, v němž hrál primitivismus spolu se zájmy o mimoevropskou tvorbu podstatnou roli. Jeho přivlastňování si cizích kultur má na jedné straně znaky hegemonického ovládní pasivního objektu aktivním subjektem, na straně druhé vykazuje snahu relativizovat rozdíly mezi jednotlivými uměleckými díly vzdálených oblastí a hledat jejich společné, zejména formální vlastnosti bez a priori deklasujících východisek.

Vedle konceptuální výstavby uměleckého díla, v níž se uplatnily momenty citace, parafráze a reinterpretace a která je z dnešního hlediska aktuální vzhledem k orientaci současného umění, se ve Fillových dílech zároveň projevovala intuitivní složka, na první pohled viditelná v umělcově jedinečném malířském gestu, v jeho zacházení s malířskou či plastickou hmotou. Pro

Fillu se stala tato tvůrčí stránka stejně důležitou jako ideová základna obrazu, kde se přirozeně intuice uplatňovala v různých podobách také. Fillou citovaná slova Platóna tento postulat dotvrzují: *„Kdo bez šílenství jde mimo tvůrčí bránu múz, ve víře, že se stane pravým básníkem vědomou dovedností, ničeho nedociluje a je zastiňován ve svém díle osvětlením dílem stvořeným posedlým šílenstvím.“*¹²

Poznámky

Úvod

¹ Guillaume Apollinaire, Počátky kubismu, in: idem, *O novém umění*, ed. Vladimír Diviš – Jitka Hamzová, Praha 1974, s. 148–150.

² Viz Jean-Louis Paudrat, Aus Afrika, in: William Rubin (ed.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984, s. 147–151.

³ Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Painting*, New York 1938; rev. *Primitivism in Modern Art*, New York 1967; rev. 1986.

⁴ Marianna Torgovnick, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago 1991, s. 18.

⁵ Frances S. Connelly, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern Art and Aesthetics 1725–1907*, University Park, Pennsylvania 1995.

⁶ Gill Perry, Primitivism and *Kulturkritik*: Worpswede in 1890s, in: Charles Harrison – Francis Frascina – Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraktion: The Early Twentieth Century*, New Haven – London 1993, s. 34–45.

⁷ Anděla Horová, Výtvarně kritická a teoretická kapitola v díle Viléma Mrštíka, *Estetika* XXV, 1988, s. 13–33. – Tomáš Winter, Primitivové, děti, šílenci a média. K recepci umění přírodních národů a příbuzných projevů v Čechách třicátých let, *Umění* XLVIII, 2000, s. 435–452.

⁸ Viz zejména Ernst Hans Gombrich, *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*, London – New York 2002.

⁹ Rubin (pozn. 2).

¹⁰ Thomas McEvelley, Doctor, Lawyer, Indian Chef (1984), in: Jack Flam – Miriam Deutch (ed.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: a Documentary History*, Berkeley – Los Angeles – London 2003, s. 335–350. – James Clifford, Histories of the Tribal and the Modern (1985), in: ibidem, s. 351–368.

¹¹ Srov. Mark Antliff – Patricia Leighton, Primitive, in: Robert S. Nelson – Richard Shiff (ed.), *Critical Terms for Art History*, Chicago 1996, s. 170–184.

¹² Viz například Susan Vogel – Ima Ebong, *Africa Explores: 20th Century African Art*, New York 1991.

¹³ Connelly (pozn. 5).

¹⁴ Edward W. Said, *Orientalism*, New York 1978. Srov. James Clifford, On *Orientalism* (1980) in: idem, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge – London 1999, s. 255–276.

¹⁵ Deepak Ananth, Frames within Frames: on Matisse and the Orient, in: Paul Duro (ed.), *Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge 1996,

s. 153–177. – Marilyn Lincoln Board, Constructing the Myths and Ideologies in Matisse's Odalisques, *Genders* V, 1989, July, s. 21–49.

¹⁶ Jaroslav Bohumil Svrček, Výstava soudobého umění čínského a japonského v Brně, *Rozpravy Aventina* V, 1929–1930, č. 37, s. 473.

¹⁷ F. [Emil Filla], Vykopávky z Hadda, *Volné směry* XXVIII, 1930–1931, č. 5–6, 23. 3. 1931, s. 136–137. – Emil Filla, Stepní zvířecí styl, *Volné směry* XXIX, 1931–1933, č. 7–8, 3. 11. 1932, s. 165–174. – E. F. [Emil Filla], Výstava eurasijského umění ve Vídni, *Volné směry* XXXI, 1934–1935, č. 3–4, 18. 12. 1934, s. 109. – E. F. [Emil Filla], Stepní umění, *Volné směry* XXXII, 1935–1936, č. 1, 1. 10. 1935, s. 8–9. – Emil Filla, Krajina v čínském umění, *Volné směry* XL, 1947–1948, č. 9–10, 15. 9. 1948, s. 273–282.

¹⁸ Čestmír Berka, *Emil Filla. Krajina Českého středohoří*, Praha 1964. – Čestmír Berka, *Grafické dílo Emila Filly*, Praha 1969. – Čestmír Berka, *Emil Filla. Zbojnické piesne slovenského ľudu*, Bratislava 1980. – Čestmír Berka, *Emil Filla*, Praha 1989.

¹⁹ Luboš Hlaváček, Fillovy boje a zápasy, *Výtvarná práce* XI, 1963, č. 18, s. 8.

²⁰ Vojtěch Lahoda, Ani barbar ani mistr. Filla a skytské umění, in: Beket Bukovinská – Lubomír Konečný (ed.), *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásy*, Praha 2003, s. 243–258.

²¹ Vojtěch Lahoda, Figura v díle Emila Filly, *Umění* XXX, 1982, s. 481–515. – Vojtěch Lahoda, Rok 1912 Emila Filly. Svědectví deníku, *Umění* XXXVI, 1988, s. 226–234. – Vojtěch Lahoda, *Svět Emila Filly* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1987.

²² Jiří Padrta (ed.), *Osmá a Skupina výtvarných umělců 1907–1917. Teorie – kritika – polemika*, Praha 1992.

²³ Karel Srp, Fillovo pojetí přítomnosti, *Umění* XXXVI, 1988, s. 224.

²⁴ Viz zejména *Čínské hrobové figury ve sbírkách Národní galerie v Praze*, texty Lubor Hájek, Ladislav Kesner ml., Praha 1985. – *Nejstarší čínské umění ve sbírkách Národní galerie v Praze*, texty Lubor Hájek, Ladislav Kesner ml., Praha 1990. – Václav Formánek – Erich Herold – Josef Kandert, *Africké umění v Československu*, Praha 1983.

²⁵ Hájkův soupis asijské kolekce Emila Filly nebyl publikován a zůstal v rukopise, který je uložen ve sbírce asijského umění Národní galerie v Praze.

²⁶ Publikováno v pozmeněné verzi: Tomáš Winter, Rozetnout vývoj ve dvě. O ctnostech primitivismů Emila Filly a Karla Teiga, *Estetika* XLI, 2005, s. 63–77.

²⁷ Publikováno v pozmeněné verzi: Tomáš Winter, Nebezpečné sousedství? Joe Hloucha, Emila Filla a surrealisté, *Umění* LIII, 2005, s. 76–86.

²⁸ Publikováno v pozmeněné verzi: Tomáš Winter, Od kubismu k mýtu. Zbojnické písně Emila Filly, *Umění* LIII, 2005, s. 257–272.

²⁹ Publikováno v pozmeněné verzi: Tomáš Winter, Od idyly ke krajině temnoty a příšer. České středohoří Emila Filly, *Umění* LII, 2004, s. 37–51.

I./ Primitivismus a umělecký vývoj

- ¹ Emil Filla, Úvod k románské plastice (1935), in: idem, *O výtvarném umění*, Praha 1948, s. 108–134. Srov. Anděla Horová, Fillovo pojetí dějin umění ve třicátých letech, *Umění* XXXVI, 1988, s. 256–259.
- ² Emil Filla, Malé renesanční bronzky (1937), in: idem (pozn. 1), s. 135–198.
- ³ Ibidem, s. 158–159.
- ⁴ Emil Filla, O ctnosti novoprimitivismu (1911), in: idem (pozn. 1), s. 317–322. Filla zde mimo jiné přirovnává vývoj výtvarného umění k vlně, což se bezprostředně odráží ještě v textu Úvod k románské plastice. Viz Karel Srp, Situace českého dějepisu umění ve dvacátých letech, in: Rudolf Chadraba – Josef Krása – Rostislav Švácha – Anděla Horová (ed.), *Kapitoly z českého dějepisu umění II*, Praha 1987, s. 85, pozn. 54.
- ⁵ Bohumil Kubišta, Emile Bernard, *Volné směry* XIII, 1909, s. 80–81.
- ⁶ F. X. Šalda, Impresionismus: jeho rozvoj, resultáty i dědicové (1907), in: idem, *Hájemství zraku*, ed. František Kovárna, Praha 1940, s. 20–36. – F. X. Šalda, Prokletý malíř Paul Cézanne, *Volné směry* XI, 1907, s. 11–13.
- ⁷ Julius-Meier Graefe, Paul Cézanne, *Volné směry* XI, 1907, s. 41.
- ⁸ Viz Stanislav Sucharda, O dobrém sochaři. Úvod do studia díla Bourdellova, *Volné směry* XIII, 1909, s. 45–61.
- ⁹ Antonín Matějček, *Jan Preisler*, Praha 1950, s. 81.
- ¹⁰ V průkopnické práci Jiřího Padrtý se krátce dočteme o Hildebrandových ohlasech u Bohumila Kubišty, Emila Filly, Otty Gutfreunda, Pavla Janáka a Karla Čapka. Viz Jiří Padrta (ed.), *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917. Teorie – kritika – polemika*, Praha 1992. Srov. Tomáš Winter (rec.), Problém formy [Adolf Hildebrand, Problém formy ve výtvarném umění], *Ateliér* 2004, č. 20, 7. 10., s. 7.
- ¹¹ Adolf Hildebrand, *Problém formy ve výtvarném umění*, Praha 2004, s. 26.
- ¹² Bohumil Kubišta, Paul Cézanne, *Novina* III, 1909–1910, s. 242–245, 272–274, 301–304.
- ¹³ Maurice Denis, Aristide Maillol, *Volné směry* XIII, 1909, s. 343. Polaritu primitivního a klasického nalezneme i v Denisově článku O neobratnosti primitivů, otištěném nikoli náhodou ve stejném čísle *Volných směrů* jako Fillaův text O ctnosti novoprimitivismu. Viz Maurice Denis, O neobratnosti primitivů, *Volné směry* XV, 1911, s. 47–52.
- ¹⁴ Maurice Denis, Od Gauguina a Van Gogha ke klasicismu. (Kunst und Künstler XIII, č. 2), *Volné směry* XIV, 1910, s. 178–180.
- ¹⁵ K vlivům Wilhelma Worringer na uvažování umělců okruhu Osmy a Skupiny viz Padrta (pozn. 10).
- ¹⁶ Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik* (1911), München 1920, s. 20.
- ¹⁷ Miroslav Lamač, Od secese ke kubismu. Kapitola z historie krásné knihy, plakátu a karikatury v Čechách, in: Padrta (pozn. 10), s. 317. Plakát byl poprvé publikován v *Českém světě* VIII, 1911–1912, č. 20, 19. 1. 1912, nestr.

- ¹⁸ Karel Borromejský Mádl, Výstava Mánesa, *Národní listy* LI, 1911, příl. k č. 22, 22. 1., s. 9.
- ¹⁹ Venouš Dolejš [Josef Skružný], Výstava spolku Mánes, *Humoristické listy* LIV, 1911, č. 5, 20. 1., s. 62.
- ²⁰ -da [Alois Kalvoda], Novoprimitivisté v Pavilonu Mánesa v Praze. – XXXV. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes v Praze, *Dílo* IX, 1911, č. 1, s. 21.
- ²¹ Cit. z: Otakar Mrkvička, Umění za protektorátu, *Volné směry* XXXIX, 1947, s. 273.
- ²² Zdeněk Kratochvíl, Mánes a Skupina (II), *Kmen* I, 1917–1918, č. 22, 12. 7. 1918, s. 3. Srov. Vojtěch Lahoda, *Svět Emila Filly* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1987, s. 14.
- ²³ Viz Petr Wittlich, Silnice kubismus, in: Alexander von Vegesack – Milena Lamarová – Vladimír Šlapeta – Markéta Theinhardtová (ed.), *Český kubismus. Architektura a design 1910–1925* (kat. výst.), Weil am Rhein 1991, s. 21–32.
- ²⁴ Emil Filla, Domenico Theotocopuli El Greco, in: idem (pozn. 1), s. 208. Srov. Petr Wittlich, Fillovo překonání naturalismu, *Umění* XXXVI, 1988, s. 196.
- ²⁵ Worringer (pozn. 16), s. 18.
- ²⁶ Antonín Matějček, Mozaika a problém barvy, *Volné směry* XV, 1911, s. 35–40.
- ²⁷ Antonín Matějček, Konec římského naturalismu a počátky malířského monumentálního syntetismu, *Volné směry* XVIII, 1915, s. 263–281.
- ²⁸ Tomuto období se v souvislosti s moderním uměním stručně věnoval Dušan Buran v textu „...v hľadání absolútna...“ Niekoľko úvah k téme Fulla a stredoveký obraz, in: Katarína Bajcurová (ed.), *Fulla 2002* (kat. výst.), Slovenská národná galéria 2002, s. 134.
- ²⁹ Matějček (pozn. 27), s. 277.
- ³⁰ Emil Filla, Život a dílo (1912), in: idem (pozn. 1), s. 323. Srov. „*Dílo není obrazem stavu duše tvůrce. Spíše doplňkem a kontrastem jeho. Viz periodický a atavistický stesk lidstva po antice v dobách nejistoty a zmitání.*“ Emil Filla, *Soudy a hodnoty*, Brno 1929, s. 20.
- ³¹ F. X. Šalda, Několik dojmů a reflexí italských, in: idem, *Kritické projevy 8, 1910–1911*, ed. Oldřich Králík – Miroslav Komárek – Jiří Opelík, Praha 1956, zvláště s. 166–167.
- ³² Franz Wickhoff, Ilusionismus. Ze IV. kapitoly knihy Die Wiener Genesis (1895), *Volné směry* XVII, 1913, s. 239–243. – Josef Čapek, Ilusionismus, ibidem, s. 252.
- ³³ Ibidem, s. 252.
- ³⁴ Šalda (pozn. 31), s. 167.
- ³⁵ Vincenc Kramář, Kubismus (1921), in: idem, *O obrazech a galeriích*, ed. Josef Krása, Praha 1983, s. 111, pozn. 23.
- ³⁶ Karel Borromejský Mádl, Zmatky (1911), in: idem, *Výbor z kritických projevů a drobných statí*, ed. Arsen Pohribný, Praha 1959, s. 308–311.
- ³⁷ Tuto skutečnost postihl již Karel Srp: „*Moderním primitivismem oddělil Filla minulé*

od přítomného umění. Tento obrat, který byl běžným postupem avantgardních umělců před první světovou válkou, proklamoval typický model rozchodu s naturalismem.“ Karel Srp, Fillovo pojetí přítomnosti, *Umění XXXVI*, 1988, s. 221.

³⁸ Arthur O. Lovejoy – George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, with supplementary essays by W. F. Albright and P.-E. Dumont, New York 1965 (reprinted).

³⁹ V boji o umění. Dr. Wilhelm Worringer, privátní docent v Bernu: Vývojově-historické poznámky k nejmodernějšímu umění, *Umělecký měsíčník I*, 1911–1912, s. 114–116.

⁴⁰ Karel Teige, *Obrazy a předobrazy* (1921), in: idem, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, ed. Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda, Praha 1966, s. 25–32. – Karel Teige, *Nové umění proletářské* (1922), in: ibidem, s. 33–63. K primitivismu Devětsilu viz Karel Srp, Tvrdošíjní a Devětsil, *Umění XXXV*, 1987, zvláště s. 57–61.

⁴¹ Teige, *Obrazy a předobrazy* (pozn. 40), s. 31–32.

⁴² Viz Václav Nebeský, *Matisse a Rousseau, Musaion I*, 1920, s. 49–61. Srov. Karel Teige, *Umění přítomnosti, Život II*, 1922, s. 141.

⁴³ Teige, *Nové umění proletářské* (pozn. 40), s. 36.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 48.

⁴⁵ Teige (pozn. 42), s. 141.

⁴⁶ Václav Vilém Štech, *Počátky umění. Výňatek z delší práce, Umělecký měsíčník I*, 1911–1912, s. 307–313. – Václav Vilém Štech, *O projevu výtvarnou formou*, Praha 1915. Srov. Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie: dritter Band: die Kunst*, Leipzig 1919. Viz též Jaroslav Slavík, Václav Vilém Štech, in: Rudolf Chadraba... (pozn. 4), s. 144.

⁴⁷ Jaroslav Jíra, *O mladém umění ve Francii*, in: *Revoluční sborník Devětsil*, Praha 1922, s. 160. Srov. Vítězslav Nezval, *Z mého života*, Praha 1959, s. 92–93.

⁴⁸ Viz Vladimír Štulc, *Referáty, Proletkult I*, 1920, č. 18, s. 286. Článek je recenzí dvou Rousseauových monografií z pera Wilhelma Uhdeho a Rocha Greye.

⁴⁹ Josef Čapek, *Nové zaujetí v umění období porevolučního a jeho tradice, Volné směry XVII*, 1913, s. 129.

⁵⁰ Mark Antliff – Patricia Leighten, *Primitive*, in: Robert S. Nelson – Richard Shiff (ed.), *Critical Terms for Art History*, Chicago 1996, s. 170.

⁵¹ Ernst Hans Gombrich. *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*, London – New York 2002, s. 203.

⁵² F. X. Šalda, *O tzv. nesmrtnosti díla básnického* (1928), in: idem, *O předpokladech a povaze tvorby*, Praha 1978, s. 124.

⁵³ Emil Filla, *O svobodě*, Praha 1947, s. 255.

II./ Karikatura

- ¹ Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2002, s. 157.
- ² James Peller Malcolm, *An Historical Sketch of the Art of Caricaturing*, London 1813, s. 6. Srov. Ernst Hans Gombrich, *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*, New York – London 2002, s. 208–209.
- ³ Thomas Wright, *A History of Caricature and Grottesque*, London 1865. Srov. Frances S. Connelly, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern Art and Aesthetics 1725–1907*, University Park, Pennsylvania 1995, s. 89.
- ⁴ William Rubin, Picasso, in: William Rubin (ed.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984, s. 291. – Kirk Varnedoe – Adam Gopnik, *High & Low: Moderne Kunst und Trivialkultur*, München 1990, s. 91–101.
- ⁵ Hubert Cyriak [Arnošt Procházka], Výstavy, *Moderní revue XX* (sv. XXVIII), 1914, č. 7 (sešit 236), 8. 4., s. 331.
- ⁶ Vlastislav Hofman, Výstava Skupiny V. U., *Přehled XII*, 1913–1914, č. 32, 22. 5. 1914, s. 567.
- ⁷ Karel Čapek, IV. výstava Skupiny výtvarných umělců, *Lumír XLII*, 1913–1914, č. 4, 13. 3. 1914, s. 189–190.
- ⁸ Zdeněk Kratochvíl, Stanovisko karikaturistovo, *Umělecký měsíčník I*, 1911–1912, s. 187–192. Srov. Roman Prahel – Vojtěch Lahoda, Karikatura a umělecké dílo. Ke genezi moderního umění, in: Marta Ottlová (ed.), *Proudy české umělecké tvorby 19. století. Smích v umění*, Praha 1991, s. 225.
- ⁹ Henri Bergson, *Smiech. Esej o význame komična* (1899), Bratislava 1966, s. 11–12.
- ¹⁰ Karel Hlaváček, Pařížská nároží (1897), in: Otto M. Urban, *Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo*, Praha 2002, s. 216.
- ¹¹ Zdeněk Kratochvíl, Kratochvílův etický životopis, *Hollar III*, 1925–1926, s. 93–113.
- ¹² Antonín Pelc, Thomas Theodor Heine, (K jeho výstavě kreseb a karikatur v pražské galerii Dr. Feigla), *Světlozor XXXIII*, 1933, č. 38, 21. 9., [s. 3].
- ¹³ Kratochvíl (pozn. 11), s. 98.
- ¹⁴ Dopis Pavla Janáka Otto Gutfreundovi z Prahy 3. 7. 1913, in: Otto Gutfreund, *Zázemí tvorby*, ed. Jiří Šetlík, Praha 1989, s. 146.
- ¹⁵ *Umělecký měsíčník II*, 1912–1913, za s. 284.
- ¹⁶ Charles Baudelaire, O podstatě smíchu a obecně o komičnu ve výtvarném umění (1855), in: idem, *Úvahy o některých současnících*, ed. Jan Vladislav, Praha 1968, s. 233.
- ¹⁷ Bergson (pozn. 9), s. 24.
- ¹⁸ Zdeněk Kratochvíl, *Světlem a stínem života. I. část*, strojopis z let 1957–1958, Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, inv. č. 34/94 – 2028, s. 103.
- ¹⁹ Ibidem, s. 38.

- ²⁰ Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, London 1997, s. 13–15.
- ²¹ Donald Kuspit, *Psychostrategies of Avant-garde Art*, Cambridge 2000, s. 183–185.
- ²² Sigmund Freud, Vtip a jeho vztah k nevědomí (1905), in: idem, *Totem a tabu. Vtip a jeho vztah k nevědomí, teoretická část*, Praha 1991, s. 137.
- ²³ Varnedoe – Gopnik (pozn. 4), s. 92.
- ²⁴ Ernst Hans Gombrich – Ernst Kris, *Caricature*, Harmondsworth 1940, s. 13–14.
- ²⁵ Pablo Picasso, Discovery of African Art (1937), in: Jack Flam – Miriam Deutch (ed.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: a Documentary History*, Berkeley – Los Angeles – London 2003, s. 33.
- ²⁶ Emil Filla, *Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství* (1952), Praha 1959, s. 16.
- ²⁷ Jindřich Chaloupecký, Dílo Emila Filly, *Čin III*, 1931–1932, č. 40, 2. 6. 1932, s. 955–957. – -rna [František Kovárna], Práce malířovy laboratoře, *Večerník Práva lidu XX (XLI)*, 1932, č. 109, 10. 5., s. 4.
- ²⁸ Dopis Emila Filly Antonínu Procházkovi z konce roku 1908, in: Marcela Macharáčková – Lubomír Slaviček – Alena Krkošková (ed.), *Antonín Procházka 1882–1945*, Brno – Praha 2002, s. 246.
- ²⁹ Emil Filla, Honoré Daumier (1909), in: idem, *O výtvarném umění*, Praha 1948, s. 77–83.
- ³⁰ Miloš Marten, Výtvarné umění, *Moderní revue XV* (sv. XXI), 1909, č. 8 (sešit 177), 8. 5., s. 409–412.
- ³¹ Antonín Matějček, Jarní výstava „Mánesa“, *Přehled VII*, 1908–1909, č. 35, 21. 5. 1909, s. 619–621.
- ³² Josef a Karel Čapkové, 29. (členská) výstava Mánesa, *Horkého týdeník I*, 1909, č. 8, 7. 5., s. 11–12; č. 9, 14. 5., s. 6.
- ³³ Karel Borromejský Mádl, Výstava „Mánesa“, *Národní listy XLIX*, 1909, příl. k č. 120, 1. 5., s. 17.
- ³⁴ Karel Čapek, Karikatura a francouzští humoristé (1908), in: idem, *O umění a kultuře I*, ed. Emanuel Macek – Miloš Pohorský. Praha 1984, s. 30–34.
- ³⁵ GAMMA [Gustav Jaroš], Česká karikatura, *Volné směry IV*, 1900, s. 270.
- ³⁶ Václav Špála, Výstava S. V. U. Mánés: H. Boettinger, *Umělecký měsíčník I*, 1911–1912, s. 178–179.
- ³⁷ G. Medník, Souborná výstava H. Boettingera, *Stopa II*, 1911–1912, č. 18, březen, s. 524.
- ³⁸ Kratochvíl (pozn. 11), s. 110. Srov. Jan Baleka, Motivační teorie Zdeňka Kratochvíla, *Umění XVIII*, 1970, s. 507–522.
- ³⁹ Jan Hajšman – Emil Filla, *Hlídky české Maffie v Holandsku*, Praha 1934, s. 70–93.
- ⁴⁰ pt, Legionář Filla, *Národní osvobození III*, 1926, č. 22, 22. 1., s. 4.
- ⁴¹ N. [Viktor Nikodem], Emil Filla padesátníkem, *Národní osvobození IX*, 1932, č. 93, 3. 4., s. 5.

⁴² Zdeněk Kratochvíl, Th. Th. Heine a Picasso, *Volné směry* XXX, 1933–1934, s. 105–108. Srov. redakce, Poznámka ke článku prof. Zd. Kratochvíla, *Volné směry* XXX, 1933–1934, s. 108–109.

⁴³ *Volné směry* XV, 1911, s. 98.

⁴⁴ Emil Filla, Antonín Pelc..., in: Antonín Pelc, *Karikatury 1919–1945*, Praha 1948, s. 7–11.

⁴⁵ Emil Filla, O ctnosti novoprimitivismu (1911), in: idem, *O výtvarném umění*, Praha 1948, s. 317–322.

⁴⁶ Emil Filla, Domenico Theotocopuli el Greco (1911), in: ibidem, s. 201–214.

⁴⁷ Viz Pavel Chalupa, *L'Assiette au Beurre par François Kupka*, Javorník u Vysokého Mýta 1998. – Zbyněk Sedláček, Umění vyzývající a přesvědčující. Satirické a moralistní cykly Františka Kupky a Emila Holárka, in: *Umění a veřejnost v devatenáctém století*, Plzeň 1998, s. 171–178. – Pavel Chalupa (ed.), *A bas le monde ancien! / Ať zhyne starý, podlý svět!*, Vysoké Mýto 2001.

III./ Sběratel

¹ Ota Zouplna, Zamyšlení ve Fillově ateliéru, *Svobodné noviny* III (LV), 1947, č. 46, 23. 2., s. 6.

² *Nejstarší čínské umění ve sbírkách Národní galerie v Praze*, texty Lubor Hájek, Ladislav Kesner ml., Praha 1990, č. kat. 10.

³ Ve Fillově majetku byl jeho obraz *Krabi*, tuš, papír, 29 x 28 cm, Galerie Benedikta Rejta v Lounech (dále jen GBR Louny), inv. č. OP 202.

⁴ Adolf Hoffmeister, Čchi Paj-š', in: Adolf Hoffmeister – Lubor Hájek – Eva Rychterová, *Současné čínské malířství*, Praha 1959, s. 7–11. Srov. Tomáš Winter, Politický Orient, in: Karel Srp (ed.), *Adolf Hoffmeister (1902–1973)*, Praha 2004, s. 222.

⁵ *Bódhisattva s pobočníky*, Čína, dynastie Sung, nástěnná malba, štuk, 41 x 30 cm, soukromá sbírka.

⁶ Viz *Čínské hrobové figury ve sbírkách Národní galerie v Praze* (kat. výst.), texty Lubor Hájek, Ladislav Kesner ml., Národní galerie v Praze 1985.

⁷ *Nejstarší čínské umění...* (pozn. 2), č. kat. 111.

⁸ Emil Filla, Malé renesanční bronzky (1937), in: idem, *O výtvarném umění*, Praha 1948, s. 151.

⁹ Viz Emil Filla, Stepní zvířecí styl, *Volné směry* XXIX, 1931–1933, č. 7–8, 3. 11. 1932, s. 165–174. – E. F. [idem], Výstava eurasijského umění ve Vídni, *Volné směry* XXXI, 1934–1935, č. 3–4, 18. 12. 1934, s. 109. – idem, Stepní umění, *Volné směry* XXXII, 1935–1936, č. 1, 1. 10. 1935, s. 8–9. Srov. Luboš Hlaváček, Fillovy boje a zápasy, *Výtvarná práce* XI, 1963, č. 18, s. 8. – Vojtěch Lahoda, Ani barbar ani mistr. Filla a skytské umění,

in: Beket Bukovinská – Lubomír Konečný (ed.), *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásky*, Praha 2003, s. 243–258.

¹⁰ Filla, Stepní zvířecí styl (pozn. 9), s. 168.

¹¹ Václav Špála, Povaha japonského umění, *Volné směry* XVII, 1913, s. 85.

¹² Ludvík Kuba, Setkání s dalekým východem, in: idem, *Zaschlá paleta*, Praha 1955, s. 327–330.

¹³ Ludvík Kuba, *Moje Čína*, Praha 1946.

¹⁴ Arnošt Hofbauer, Něco o čínských výstavách, *Volné směry* XXVII, 1929–1930, s. 30.

¹⁵ Jednu z důležitých informací o gandhárských sochách přinesl českému čtenáři v roce 1915 článek H. Ardenne de Tizaca v překladu Josefa Čapka: H. Ardenne de Tizac, Umění buddhistické, *Volné směry* XVIII, 1915, s. 97–122.

¹⁶ F. [Emil Filla], Vykopávky z Hadda, *Volné směry* XXVIII, 1930–1931, č. 5–6, 23. 3. 1931, s. 136–137.

¹⁷ Viz Ladislav Kesner (ed.), *Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze*, Praha 1998, s. 20.

¹⁸ Viz ibidem, s. 25.

¹⁹ Alfred Salmony, Siamské sochařství, *Volné směry* XXVIII, 1930–1931, s. 284–286. Z Fillova majetku byly v článku reprodukovány: *Hlava Buddhy*, Thajsko, sukchótchajský styl, zlacený bronz, v. 27 cm, soukromá sbírka; *Hlava Buddhy*, Thajsko, ajuttchajský styl, pískovec, v. 26 cm, Národní galerie v Praze. O druhém díle se uvažovalo jako o falsu.

²⁰ Luristánské bronzky z Fillovy sbírky jsou zčásti publikovány in: Lubor Hájek (ed.), *Umění čtyř světadílů z českých sbírek mimoevropského umění, II. díl*, Praha 1957, s. 28, 30–31, 36.

²¹ André Godard, *Les bronzes du Luristan*, Paris 1931.

²² Filla, Stepní zvířecí styl (pozn. 9), s. 172–174.

²³ Tyto práce jsou zčásti publikovány in: Hájek (pozn. 20), s. 60–61, 66–70.

²⁴ Maska je publikována in: Václav Formánek – Erich Herold – Josef Kandert, *Africké umění v Československu* (kat. výst.), Praha 1983, č. kat. 15.

²⁵ *Volné směry* XXVIII, 1930–1931, s. 176.

²⁶ Srov. Tomáš Winter, Exotika, in: Srp (pozn. 4), s. 168–175.

²⁷ Indiánské masky z Hoffmeisterovy sbírky jsou publikovány in: Lubor Hájek (ed.), *Umění čtyř světadílů z českých sbírek mimoevropského umění, I. díl*, Praha 1956, s. 172, 181–183.

²⁸ Toto dílo je v majetku GBR Louny (inv. č. PP 39). Z českých umělců pobýval na přelomu let 1926 a 1927 v Indonésii na Jávě básník Konstantin Biebl a přivezl odtud soubor domorodeckých předmětů, obsahujících i příklady batiky a loutek stínového divadla. Javánské předměty z Bieblovy kolekce jsou v majetku Náprstkova muzea

asijských, afrických a amerických kultur v Praze (dále jen NpM Praha), (inv. č. A 1619–1620, A 1980,

A 1661, A 1616–1618a–b, A 1636–1642). Jindřich Honzl zařadil v té době reprodukci javánské obličejové masky mezi ilustrace k článku o divošských tanečních maskách v *ReDu*. Jindřich Honzl, Taneční masky primitivů, *ReD* I, 1927–1928, č. 3, s. 106.

²⁹ Tyto práce jsou ve sbírce GBR Louny (inv. č. OP 355, UP 16, KP 174).

³⁰ Mimoevropské umění bylo vystaveno na IV. (III. pražské) výstavě Skupiny výtvarných umělců v Praze v Obecním domě (květen–červen 1913) a na VI. (IV. pražské) výstavě Skupiny na témže místě (15. únor–19. duben 1914).

³¹ Deník Otty Gutfreunda IV, in: Otto Gutfreund, *Zázemí tvorby*, ed. Jiří Šetlík, Praha 1989, s. 38.

³² Z Kramářovy kolekce etnického umění byly publikovány: *Soška ženy (amulet)*, Kongo, Vili nebo Jombé, soukromá sbírka, a *Miska s figurální nohou v podobě klečící ženy*, Benin, Nago-Joruba, soukromá sbírka, které sběratel zakoupil v Paříži roku 1913. Viz Vojtěch Lahoda – Olga Uhrová (ed.), *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2000, s. 115, 264. Kongská řezba byla zřejmě vystavena na IV. pražské výstavě Skupiny v roce 1914 pod č. kat. 120 nebo 121 jako „*Soška z Belgického Konga*“. Kramář přitom vlastnil více než tyto dvě publikované africké sošky; studiu negerského umění věnoval zvýšenou pozornost v roce 1913. Viz Jean-Louis Paudrat, Le „Cahier nègre“ (1913) de Vincenc Kramář, in: Jana Claverie – Hélène Klein – Vojtěch Lahoda – Olga Uhrová (ed.), *Vincenc Kramář. Un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*, Paris 2000, s. 311–319. – Pavla Sadílková, Zapisníky Vincence Kramáře z let 1898–1913 (Itálie a Francie), *Umění XLVIII*, 2000, s. 467.

³³ Viz dopis Pavla Janáka Ottu Gutfreundovi z Prahy 10. 5. 1913, in: Gutfreund (pozn. 31), s. 145.

³⁴ Dílo bylo reprodukováno v *Uměleckém měsíčníku* II, 1912–1913, s. 152.

³⁵ Karel Čapek, III. výstava Skupiny výtvarných umělců, *České revue* [VI], 1912–1913, č. 9, s. 572–573.

³⁶ Marie Rakušanová, Cesta Emila Filly, Antonína Procházky a Friedricha Feigla v roce 1906 po Evropě, *Umění LII*, 2004, s. 77–78. – Vojtěch Lahoda, Rok 1912 Emila Filly. Svědectví deníku, *Umění XXXVI*, 1988, s. 227.

³⁷ Emil Filla, Život a dílo, *Umělecký měsíčník* I, 1911–1912, č. 11–12, s. 314–328.

³⁸ Emil Filla, *Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství* (1947), Praha 1959, s. 16.

³⁹ Raphael Petrucci, Čínské umění, *Umělecký měsíčník* II, 1912–1913, s. 253–254.

⁴⁰ Lahoda (pozn. 36), s. 226–233.

⁴¹ Deník Emila Filly IV, 1912, soukromá sbírka, cit. podle: Ibidem, s. 227.

⁴² Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001. Srov. Petr Wittlich, Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, *Umění LIII*, 2005, s. 295–299.

- ⁴³ James Elkins, Prečo nie je možné napísať dejiny umenia nezápadných kultúr, in: Ján Bakoš (ed.), *Minulosť v prítomnosti: Súčasné umenie a umeleckohistorické mýty*, Bratislava 2002, s. 241.
- ⁴⁴ [E. F.] Emil Filla, Patero prikázání pro sběratele, *Volné směry* XXX, 1933–1934, č. 6, 19. 12. 1933, s. 126.
- ⁴⁵ Antonín Matějček, Slovo k sběratelům, *Lidové noviny* XLI, 1933, č. 525, 19. 10., s. 9.
- ⁴⁶ Viz Vojtěch Lahoda, Silnice kubismus Vincence Kramáře, zastávka jménem John Constable a poetika dějin umění, in: Lenka Bydžovská – Roman Prahel (ed.), *V mužském mozku. Sborník k 70. narozeninám Petra Wittlicha*, Praha 2002, s. 21.
- ⁴⁷ E. F. [Emil Filla], Moderní galerie, *Volné směry* XXVI, 1928–1929, č. 9, 20. 1. 1929, s. 260. Srov. Anketa o moderní galerii, *Musaion* [IX], 1929–1930, č. 7, září 1929, s. 151. – O reformu moderní galerie, *Národní osvobození* XI, 1934, č. 139, 16. 6., s. 4. – F. [Emil Filla], Praktiky v Moderní galerii, *Volné směry* XXXIV, 1937–1938, č. 5–6, 1. 3. 1938, s. 213.
- ⁴⁸ Z. W. [Zdenka Wattersonová], Aus Künstlerheim und -Werkstatt. Bei Filla, dem Philosophen, *Prager Presse* XI, 1931, č. 23, 23. 1., s. 4.
- ⁴⁹ Viz Curt Glaser, *Umění Číny a Japonska*, Praha 1930, s. 79 a obr. příl. VI, IX, XXI, XXIX, XXXII, XXXIII, XXXV, XXXVIII, IL [XLIX], LI.
- ⁵⁰ *Volné směry* XXIII, 1924–1925, s. 274, 261.
- ⁵¹ Šlo o tyto objekty: *Černošská dřevěná plastika*, Völkermuseum, Frankfurt; 2x *Peruánská nádoba*, Museum für Völkerkunde, Berlin (*Volné směry* XXV, 1927–1928, s. 240, 242, 254); dvě asijské masky jako ilustrace k článku Františka Kovárny *Japonské masky* (*Volné směry* XXVI, 1928–1929, s. 116–117, 122); dvě čínské výšivky dyn. Ming k článku Arnošta Hofbauera *Něco o čínských výstavách a egyptské sochy k studii od Else Blunck* (*Volné směry* XXVII, 1929–1930, s. 30–32, 34–35, 153–168).
- ⁵² Adolphe Basler, Africké umění, *Volné směry* XXVIII, 1930–1931, s. 174, 176.
- ⁵³ Viz zejména: LI. *výstava Jednoty umělců výtvarných – Japonské a čínské umění současné* (kat. výst.), text Vojtěch Chytil, Obecní dům, Praha 1929. – *Výstava mimoevropského umění a uměleckého průmyslu* (kat. výst.), text Joe Hloucha, Veletržní palác, Praha 1929. – *Výstava starého čínského umění – Kolekce J. Martínka* (kat. výst.), text M + T, Veletržní palác, Praha 1930. – *Výstava soudobého umění čínského a japonského* (kat. výst.), text Vojtěch Chytil, KVV Aleš, Brno 1930. – *Umění Tibetu, Mongolska a současné Číny* (kat. výst.), text Vojtěch Chytil, SVU Mánes, Praha 1931. – *163. výstava SVU Mánes – Čínské umění – Kolekce Martínkova* (kat. výst.), text Josef Martínek, SVU Mánes, Praha 1931.
- ⁵⁴ Viz pozn. 51–52.
- ⁵⁵ Christian Zervos, Negerské umění, *Rozpravy Aventina* IV, 1928–1929, č. 13–14, s. 129.
- ⁵⁶ Myšlenky o negerském umění, in: *ibidem*, s. 135–136.

⁵⁷ Viz *Emil Filla – Plastika, suché jehly, lepty, dřevoryty, litografie, oleje. Černošská a tichomořská plastika – 185 soch ze sbírky Joe Hlouchy* (kat. výst.), SVU Mánes v Praze 1935.

⁵⁸ Ivana Kyzourová, Proč měl Emil Filla rád malé renesanční bronzky, *Umění XXXVI*, 1988, s. 243–246.

⁵⁹ Olga Pujmanová, Dva italské obrazy ze sbírky Emila Filly v pražské Národní galerii, *Umění XXVIII*, 1980, s. 145–150.

⁶⁰ Vítězslav Nezval, *Řetěz štěstí*, Praha 1936, s. 34.

⁶¹ Viz např. Krzysztof Pomian, Entre l'invisible et le visible: La collection, *Libre LXXVIII*, 1978, s. 3–56.

⁶² Viz Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore 1984, s. 162–165.

⁶³ James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, Massachusetts – London 1988, s. 231.

⁶⁴ Jean Baudrillard, The System of Collecting (1968), in: John Elsner – Roger Cardinal (ed.), *The Cultures of Collecting*, London 1997, s. 15–18.

IV./ Emil Filla a Joe Hloucha

¹ K tomu již Josef Kandert, Počátky sběratelství etnického umění v českých zemích, *Umění XXXVII*, 1989, s. 187–190. K Joe Hlouchovi viz též: Jaromír Václav Šmejkal, *Milenec Nipponu*, Praha 1931. – *Joe Hloucha 4. 9. 1881–13. 6. 1957* (kat. výst.), text L. B., Náprstkovo muzeum v Praze 1981. – Helena Honcoopová, *Knihy řezané do dřeva* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1997. – idem, Japan v knihách Joe Hlouchy, *Revolver Revue* 38, 1998, s. 229–253.

² Deník Joe Hlouchy, zápis z 20. 12. 1934, Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur v Praze (dále jen NpM Praha), archiv Hloucha 10/1.

³ Ve Fillově sbírce lze zachytit pět děl, jejichž původ byl dříve určen jako gandhárský: 2x *Bharavahaka (Atlant)*, reliéf, břidlice, 12 x 30 cm, soukromá sbírka; *Hlava Buddhy*, štuk se zbytky polychromie, v. 28 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. Vp 782; *Meditující Buddha*, břidlice, v. 27 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. Vp 783; *Meditující Buddha*, reliéf, břidlice, v. 23 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. Vp 784. O posledně jmenovaném předmětu se uvažovalo jako o falsu.

⁴ Pravděpodobně šlo o zoomorfni hliněnou nádobu z Mexika, která je dnes zničena. Dříve byla v majetku Národní galerie v Praze (inv. č. Vp 1024).

⁵ Ašantská závaží v podobě zvířecích motivů z Fillovy sbírky byla majetkem Národní galerie v Praze (inv. č. Vp 970–985) a dnes nejsou zachována.

⁶ Obě díla jsou v majetku NpM Praha (inv. č. A 6833, A 6872). O jejich významu svědčí i publikování těchto prací v Hlouchově článku Umění lidojedů z Tombara, *Venkov XXIX*, 1934, obrazová příloha nedělního „Venkova“ k č. 277, 25. 11., [s. 2].

⁷ Dopis Emila Filly Václavu Nebeskému z Prahy 26. 2. 1935, Archiv Národní galerie v Praze, inv. č. AA 1525/5.

⁸ Viz Tomáš Winter, Exotika, in: Karel Srp (ed.), *Adolf Hoffmeister (1902–1973)*, Praha 2004, s. 168–175.

⁹ Deník Joe Hlouchy, zápis z 5. 2. 1935, NpM Praha, archiv Hloucha 10/2.

¹⁰ Vincenc Kramář, Grafické listy a plastika Emila Filly, in: *Emil Filla – Plastika, suché jehly, lepty, dřevoryty, litografie, oleje. Černošská a tichomořská plastika – 185 soch ze sbírky Joe Hlouchy* (kat. výst.), SVU Mánes v Praze 1935, s. 10–11.

¹¹ Jaromír Zemina, *Emil Filla sochař* (kat. výst.), Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2002, nestr.

¹² Emil Filla, *Soudy a hodnoty*, Brno 1929, s. 19. Cit. též in: *Dílo Emila Filly*, Brno 1936, příl. V.

¹³ Erich Herold, Africké umění v Československu, in: Erich Herold – Václav Formánek – Josef Kandert, *Africké umění v Československu* (kat. výst.), Praha 1983, s. 22. V katalogu IV. výstavy Skupiny výtvarných umělců v roce 1913 je dílo uvedeno pod č. kat. 167 jako *Negerská soška*.

¹⁴ Katalog VI. výstavy Skupiny v roce 1914 zahrnuje tyto „negerské sošky“: 2x *Soška z Belgického Konga* (č. kat. 120–121) a 3x *Soška z Kamerunu* (č. kat. 122–124). Filla zde vystavil díla: *Muž s knihou, Láhev, Zátíší, kvaš, Koflík s karafou, Hlava, Podnos s ovocem, Hlava muže, Podnos, Hlava*, akvarel, *Zátíší*, akvarel, *Láhev se sklenicí, Rumový přístroj, Hlava*, sádra, 2x *Hlava*, lept, *Mladý muž, Karafínka* a dřevoryty *Zátíší a Hlava* (č. kat. 18–36).

¹⁵ Pavel Janák píše v dopise Ottu Gutfreundovi z 10. 5. 1913, že obdržel od Filly „fotografie černošských skulptur z majetku Kahnweilera, ...bohužel špatné foto, visí na výstavě“, in: Otto Gutfreund, *Zázemí tvorby*, ed. Jiří Šetlík, Praha 1989, s. 145. Dopis se týká fotografií na IV. výstavě Skupiny v roce 1913: *Negerské sošky*, fotografie (č. kat. 168), *Sošky primitivní*, fotografie (č. kat. 170).

¹⁶ Karel Čapek, 4. výstava Skupiny výtvarných umělců, *Lumír XLII*, 1913–1914, č. 4, 13. 3. 1914, s. 190.

¹⁷ Hubert Cyriak [Arnošt Procházka], Výstava Skupiny výtvarných umělců (v Obecním domě), *Moderní revue XX* (sv. XXVIII), 1914, č. 7 (sešit 236), 8. 4., s. 331.

¹⁸ [Joe Hloucha], Plastiky dvou světů, *Světlozor XXXV*, 1935, č. 6, 7. 2., s. 89. – [Josef Hora], K výstavě africké a tichomořské plastiky v Mánesu, *A-Zet [VIII]*, 1935, č. 25, 6. 2., [s. 4]. Viz též Deník Joe Hlouchy, zápis z 4. 2. 1935, NpM Praha, archiv Hloucha 10/2.

¹⁹ Za tuto informaci děkuji Karlu Čáslavskému.

²⁰ A. B., Výstava Skupiny výtvarných umělců, *Život a mytus I*, 1914, č. 1–2, březen, s. 24.

- ²¹ fvm [František Viktor Mokřý], *Idoly a obludy*, *Venkov XXX*, 1935, č. 54, 5. 3., s. 9.
- ²² Josef Richard Marek, *Nebezpečné sousedství*, *Národní listy LXXV*, 1935, č. 48, 17. 2., s. 11.
- ²³ Efpem. [Pavel František Malý], *Výstava nových maleb, grafik a plastik Emila Filly*, *Samostatnost XXX*, 1935, č. 9, 28. 2., s. 4. Srov. s obdobnou kritikou: Kr, *Fantasie divochů a civilisovaného*, *Polední list IX*, 1935, č. 37, 6. 2., s. 2.
- ²⁴ Oskar Kokoschka, *Die Radierungen von Emil Filla*, in: *Dílo Emila Filly* (pozn. 12), s. 51.
- ²⁵ Václav Vilém Štech, *O projevu výtvarnou formou*, Praha 1915, s. 60–62. Srov. Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie: dritter Band: die Kunst*, Leipzig 1919, s. 99–101.
- ²⁶ ma, *O umění tropů*, *Lidové noviny XLIII*, 1935, č. 91, 19. 2., s. 3. Jednou z prvních prací, která přispěla k rehabilitování mentality „primitivů“ byla kniha Franze Boase *Primitive Art* (1927), New York 1955 (reprinted). Srov. Ernst Hans Gombrich, *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*, London – New York 2002, s. 269.
- ²⁷ Gombrich (pozn. 26), s. 263.
- ²⁸ Filla (pozn. 12), s. 20.
- ²⁹ N. [Viktor Nikodem], *Černošské a tichomořské sochařství*, *Národní osvobození XII*, 1935, č. 47, 24. 2., s. 13.
- ³⁰ Jaroslav Kolman-Cassius, *Černé nebezpečí*, *Dílo XXVI*, 1935, s. 23–24.
- ³¹ Karel Borromejský Mádl, *Výstava „Mánesa“*, *Národní listy LI*, 1911, příl. k č. 22, 22. 1., s. 10. Srov. M. [idem], *Dvě výstavy v Obecním domě*, *Zlatá Praha XXX*, 1912–1913, č. 7, 25. 10. 1912, s. 83. – František Xaver Harlas, *Rozhledy po umění výtvarném*, *Osvěta XLII*, 1912, č. 3, 15. 3., s. 229. – idem, *Druhá výstava Skupiny výtvarných umělců*, *Národní politika XXX*, 1912, 2. příl. k č. 276, 6. 10., s. 1.
- ³² Emil Filla, *Úvod k románské plastice* (1935), in: idem, *O výtvarném umění*, Praha 1948, s. 115.
- ³³ „*Francouzové snaží se vsugerovat si, že jsou s to vyjít z gotiky jako svého umění s připsáním chápacího aparátu takového Negra neb nějakého ultra primitiva, s poučkou vymoženosti a bohatství indického a japonského. ...Co se týká chápání, nás myslím nemůže nic tak zajímat jen porozumění jejich chtění a vždy myslím toto chtění zůstane druhořadé, ne-li podřadné: tak jako u Degase vliv Japonců apod. Týká se to charakteru osobního neb časového. Jediný a nevyvratitelný vliv zůstane vždy tlak současného života a jen on má právo a schopnost na uplatnění v obrazech. Jinak máme činit buď s nebezpečným archaismem, exotismem nechápatelným aneb s prázdným formulářstvím.*“ Dopis Emila Filly Antonínu Procházce z července 1910, in: Marcela Macharáčková – Lubomír Slaviček – Alena Krkošková (ed.), *Antonín Procházka 1882–1945*, Brno – Praha 2002, s. 254.
- ³⁴ Filla (pozn. 12), s. 10.

- ³⁵ Vincenc Beneš, [Úvod], in: *Skupina výtvarných umělců. III. [pražská] výstava* (kat. výst.), Obecní dům, Praha 1913, nestr.
- ³⁶ O prodloužení výstavy psal Vítězslav Nezval v dopise z 3. 2. 1935 André Bretonovi: „*Naše výstava... byla prodloužena přesto, že všechna měšťácká kritika se postavila proti ní.*“ Cit. z: Lenka Bydžovská – Karel Srp (ed.), *Český surrealismus 1929–1953* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1996, s. 81.
- ³⁷ Viz Tomáš Winter, Primitivové, děti, šílenci a média. K recepci umění přírodních národů a příbuzných projevů v Čechách třicátých let, *Umění XLVIII*, 2000, s. 435–452.
- ³⁸ Vojtěch Volavka, Členská výstava Mánesa (II), *Demokratický střed VIII*, 1930–1931, č. 45, 27. 11. 1931, s. 5–6.
- ³⁹ Jaromír Pečírka, Mitglieder-Ausstellung des „S. V. U. Mánes“ II, *Prager Presse XI*, 1931, č. 316, 22. 11., s. 11.
- ⁴⁰ Daniel-Henry Kahnweiler, Negro Art and Cubism (1948), in: Jack Flam – Miriam Deutch (ed.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: a Documentary History*, Berkeley – Los Angeles – London 2003, s. 284–291. Srov. Yve-Alain Bois, Kahnweiler's Lesson (1987), in: idem, *Painting as Model*, Cambridge – London 1990, s. 65–97.
- ⁴¹ jk. [Jiří Krejčí], Pražské výstavy, *Právo lidu XLIV*, 1935, č. 43, 20. 2., s. 6.
- ⁴² Efpem. [Malý] (pozn. 23), s. 4.
- ⁴³ Deník Joe Hlouchy, zápis z 15. 1. 1935, NpM Praha, archiv Hloucha 10/2. Nebylo by zarážející, kdyby tuto poznámku pronesl malíř a kritik Pavel František Malý, který již v roce 1933 hovořil o Františku Vobeckém, Františku Muzikovi a Františku Janouškovi, „kteří nejraději malují sluky vyhřezlých střev...“. Efpem. [Pavel František Malý], Z nových uměleckých výstav v Praze, *Samostatnost XXVIII*, 1933, č. 45, 9. 11., s. 5.
- ⁴⁴ Deník Joe Hlouchy, zápis z 15. 2. 1935, NpM Praha, archiv Hloucha 10/2.
- ⁴⁵ Z reprodukováných prací v knize *Umění přírodních národů* (Praha 1938) pochází z Hlouchovy sbírky například „*Gorili' maska k zapuzování démonů*“ z Pobřeží slonoviny (tab. 4), „*Socha zemřelého s maskami a totemovými zvířaty*“ z Nového Irska (tab. 10 – pravý obr.), „*Tančící zemřelý, Málannan' s vyřezávaným náhubkem v ústech*“ z Nového Irska (tab. 11), „*Sošky řezané z křídly*“ z Nového Irska (tab. 14) a „*Kohout ze dřeva*“ z Nového Irska (tab. 14).
- ⁴⁶ Z berlínské dražby východoasijských a afrických sbírek pražského sběratele Joe Hlouchy v berlínském aukčním domě, *Pestrý týden V*, 1930, č. 50, 13. 12., s. 4.
- ⁴⁷ Obě řezby jsou majetkem NpM Praha (inv. č. A 13541, 6936).
- ⁴⁸ Deník Joe Hlouchy, zápis z 6. 5. 1937, NpM Praha, archiv Hloucha 10/2.
- ⁴⁹ *Prager Presse XIII*, 1933, Bilderbeilage „Die Welt am Sonntag“ č. 46 k č. 303, 5. 11., s. 8; Bilderbeilage „Die Welt am Sonntag“ č. 47 k č. 310, 12. 11., s. 2.
- ⁵⁰ Tyto masky jsou publikovány jako řezby Danů z Pobřeží slonoviny a Libérie in: Lubor Hájek (ed.), *Umění čtyř světadílů z českých sbírek mimoevropského umění, I. díl*, Praha

1956, s. 61–65. Jedna z nich (s. 64–65) je majetkem NpM Praha (inv. č. 60.451). Za toto upozornění a identifikaci masek děkuji Josefu Kandertovi.

⁵¹ Vedle expozice v SVU Mánes roku 1935 se konaly dvě prodejní výstavy Hlouchovy sbírky. Viz *Výstava mimoevropského umění a uměleckého průmyslu* (kat. výst.), text Joe Hloucha, Veletržní palác, Praha 1929. – *Sammlung Joe Hloucha, Prag, Ostasien – Ozeanien – Afrika – Japanische Graphik* (kat. výst.), texty Leonhard Adam a V. Jarolim, Internationales Kunst- und Auktions-Haus G. M. B. H. Berlin 1930. V katalogu výstavy v roce 1929 se pod č. kat. 874–881 objevují pouze bližší neurčené „*Taneční masky z Konga, Dahomeye, Kamerunu a Pobřeží slonoviny*“. Katalog výstavy v Mánesu zahrnuje pod č. kat. 26 „*Malou masku k nošení (fetiš). Hnědá dřevorezba. Dan*“.

⁵² Dopis Františka Tichého Josefu Sudkovi z Paříže 13. 11. 1931, Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

⁵³ Jana Orliková, *František Tichý 1896–1961*, Praha 2002, s. 44.

⁵⁴ Vojtěch Lahoda, Alchymista a kouzelník. Josef Sudek a Emil Filla, *Umění LII*, 2004, s. 518–536.

⁵⁵ Deník Joe Hlouchy, zápis z 28. 10. 1932, NpM Praha, archiv Hloucha 8/4.

⁵⁶ Předměty jsou uvedeny v katalogu výstavy Poesie 1932 pod č. kat. 6–13 jako neprodejné „*Černošské plastiky z Pobřeží slonoviny*“.

⁵⁷ Viz Dopis Adolfa Hoffmeistera Josefu Šimovi z Prahy 8. 1. 1932, Archiv hlavního města Prahy, fond SVU Mánes, složky výstav, Poesie 1932, inv. č. 4.1.65. Ke sbírce Paula Guillaumea viz Walter George, *La Grande Peinture Contemporaine à la Collection Paul Guillaume*, Paris [b. d.]. – Michel Hoog (ed.), *Katalog der Sammlung Jean Walter und Paul Guillaume. Musée de l'Orangerie*, Paris 1987. – Colette Giraudon, *Paul Guillaume et les peintres du XX^e siècle. De l'art nègre à l'avant-garde*, preface de Michel Hoog, Paris 1993.

⁵⁸ Například v roce 1939 koupil Hloucha na aukci u Hořejše dvě masky z Pobřeží slonoviny, jednu „*se špagátovými vousy*“ a druhou „*s dlouhým zobákem*“. Není vyloučeno ztotožnění těchto prací právě s dvěma maskami ze Sudkových fotografií, tzn. s díly, reprodukovanými v roce 1956 in: Hájek (pozn. 50), s. 61–63. Jednu z těchto masek (Hájek, s. 63) přitom Hloucha prokazatelně vlastnil už v roce 1950, kdy byla otištěna na programu Pásma o kultuře afrického domorodého obyvatelstva, uvedeného v pražském Divadle hudby 16. 5. 1950. V roce 1940 Hloucha získal od pražského sběratele Blumberga další tři masky Danů z Pobřeží slonoviny: 1) „*černá jednoduchá*“, 2) černá s „*ženským obličejem*“ a 3) maska „*Man*“. Jiné dvě bližší nespecifikované masky ze stejné oblasti koupil Hloucha v letech 1941–1942. Deník Joe Hlouchy, zápisy z 22. 2. 1939, 15. a 28. 6. 1940, 9. 12. 1941, 2. 3. 1942, NpM Praha, archiv Hloucha 11/1–3.

⁵⁹ Tato díla jsou v soukromé sbírce. Z afrických soch z majetku Karla Čapka byly publikovány: *Figura stojícího muže*, Horní Volta, Lobi, dřevo, v. 38,5 cm; *Torzo ženské*

figury bwete, Gabun, Mitsogho, dřevo, v. 37,5 cm. Viz Erich Herold – Václav Formánek – Josef Kandert (pozn. 13), č. kat. 10, 44.

⁶⁰ Deník Joe Hlouchy, zápisy z 4. a 7. 10. 1948, 25. 11. 1948, NpM Praha, archiv Hloucha 12/2.

⁶¹ Deník Joe Hlouchy, zápis z 3. 10. 1947, NpM Praha, archiv Hloucha 12/2.

⁶² Deník Joe Hlouchy, zápis z 30. 11. 1946, NpM, Praha archiv Hloucha 12/2.

⁶³ Deník Joe Hlouchy, zápis z 19. 4. 1947, NpM Praha, archiv Hloucha 12/2. Srov. se sborníkem *Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění*, ed. Otakar Mrkvička, Praha 1947.

⁶⁴ Deník Joe Hlouchy, zápis z 10. 4. 1954, NpM Praha, archiv Hloucha 12/5.

⁶⁵ Deník Joe Hlouchy, zápis z 7. 2. 1923, NpM Praha, archiv Hloucha 8/1.

⁶⁶ Na LXIII. výstavě SVU Mánes byly vystaveny čtyři Horejcovy bronzy: *Athéna, Livia, Venuše s ptáčkem a Pohádka* (č. kat. 81–83, 85).

⁶⁷ Deník Joe Hlouchy, zápisy z 18. 7. 1915, 29. 9. 1915 a 13. 4. 1918, NpM Praha, archiv Hloucha 7/14-2.

⁶⁸ Dopis Jana Zrzavého Joe Hlouchovi z Prahy 30. 6. 1916, NpM Praha, archiv Hloucha 1/12-1.

⁶⁹ Dopis Jana Zrzavého Joe Hlouchovi z Prahy 10. 4. 1921, NpM Praha, archiv Hloucha 1/12-2.

⁷⁰ Deník Joe Hlouchy, zápis z 1. 12. 1932, NpM Praha, archiv Hloucha 8/4.

⁷¹ Deník Joe Hlouchy, zápis z 5. 6. 1933, NpM Praha, archiv Hloucha 10/1. Přirovnání mediálních kreseb k secesnímu umění bylo v meziválečném období obvyklé. Viz Vítězslav Nezval, *Mediální kresby (1925)*, in: idem, *Dílo XXIV. Manifesty a kritické projevy z poetismu*, ed. Milan Blahynka, Praha 1967, s. 41–42. – Josef Čapek, *Mediální kresby (1933)*, in: idem, *Méně výstav a více umění!*, ed. Pavla Pečinková, Praha 1999, s. 23–26. Srov. Winter (pozn. 37), s. 445–447.

⁷² Deník Joe Hlouchy, zápis z 6. 11. 1936, NpM Praha, archiv Hloucha 10/2.

⁷³ Obraz *Dvě čtoucí dámy*, tuš, hedvábi, 186 x 102 cm, je v majetku Galerie Benedikta Rejta v Lounech (inv. č. OP 173). Zde se nachází i několik čínských krajin z Fillovy sbírky.

⁷⁴ Deník Joe Hlouchy, zápis z 8. 3. 1952, NpM Praha, archiv Hloucha 12/5.

V./ Zbojnické písně

¹ Jaromír Zemina, *Emil Filla*, Praha 1970, nestr.

² Jiří Hlušíčka, *Emil Filla 1882–1953*, Brno 2003, s. 36.

³ *Emil Filla – Obrazy a kresby dosud nevystavené z let 1938–1939* (kat. výst.), texty František Halas a Vincenc Kramář, Praha, SVU Mánes 1945. Několik děl z tohoto cyklu bylo představeno již na výstavě *Emil Filla – České balady*, pořádané v D 41 v divadelní

sezoně 1940–1941. K této expozici nevyšel katalog. Srov. Tomáš Winter (ed.), *Zajatec kubismu. Dílo Emila Filly v zrcadle výtvarné kritiky (1907–1953)*, Praha 2004, s. 74.

⁴ jk. [Jiří Krejčí], *Obrazy Emila Filly*, *Právo lidu* XLVIII, 1945, č. 69, 2. 8., s. 3.

⁵ Jaroslav Pecháček, Vojtěch Preissig, Josef Čapek, Emil Filla, *Národní osvobození* XVI, 1945, č. 67, 2. 8., s. 3.

⁶ Jarmila Kubíčková, Slavnostní zahájení svobodné výstavní činnosti, *Umění* XVII, 1945–1949, č. 3–4, prosinec 1945, s. 146–148.

⁷ -ot- [František Votruba (?)], Poznámky k výstavě Emila Filly, *Rudé právo* [XXVI], 1945, č. 69, 28. 7., s. 3.

⁸ Čestmír Berka, *Emil Filla. Zbojnícke piesne slovenského ľudu*, Bratislava 1980. – idem, *Grafické dílo Emila Filly*, Praha 1969. – idem, *Emil Filla*, Praha 1989.

⁹ Ibidem, s. 288.

¹⁰ Ibidem, s. 289. Vedle zobrazení nekonečné krajiny se ve Fillových písních vyskytuje podobně jako v jeho krajinách z okolí Turnova z první poloviny dvacátých let typ uzavřené krajiny, která je bližší realistickému pojetí. Viz Berka, *Emil Filla. Zbojnícke piesne...* (pozn. 8), s. 72.

¹¹ Vojtěch Lahoda, Figura v díle Emila Filly, *Umění* XXX, 1982, s. 510.

¹² Emila Filly zápasy a boje, *Student* IV, 1968, č. 17, 24. 4., s. 4–5; č. 18, 30. 4., s. 10–11.

¹³ Vojtěch Volavka, Emil Filla se vrátil, *Zemědělské noviny* I, 1945, č. 43, 25. 7., s. 3.

¹⁴ Podle ústního podání Františka Dvořáka, vycházejícího z osobního svědectví Vincence Kramáře, se Filla v průběhu diskuse k ničemu nevyjadřoval. Odpovědi zformuloval až později a poslal je údajně Čestmíru Berkovi, který je otiskl jako autentickou část dotyčné debaty v roce 1968. Viz pozn. 12.

¹⁵ Jaroslav Pacovský, Výstavy: listopad–prosinec, *Výtvarné umění* V, 1955, s. 47–48.

¹⁶ Volavka (pozn. 13), s. 3.

¹⁷ Jaroslav Bohumil Svrček, Kořeny Fillovy barevnosti, in: *Dílo Emila Filly*, Brno 1936, s. 63.

¹⁸ František Xaver Harlas, Výstava Spolku výtvarných umělců Mánes (II), *Národní politika* XXXIX, 1921, č. 323, 24. 11., s. 4.

¹⁹ Viz Karel Srp – Jana Orliková, *Jan Zrzavý*, Praha 2003, s. 168. – Petr Wittlich, Trpká krása, in: idem (ed.), *Jan Preisler 1872–1918*, Praha 2003, s. 203–204.

²⁰ Viz Z výstavy Umění a kýč v brněnském Domě umění, *Blok* III, 1948–1949, č. 1, s. 46. Srov. *Umění a kýč* (kat. výst.) [text František Venera (?)], Brno, Dům umění 1948.

²¹ Viz Vincenc Beneš, [Úvod], in: *Skupina výtvarných umělců. III. [pražská] výstava* (kat. výst.), Obecní dům, Praha 1913, nestr. O lidovém umění jako „prototypu syntézy“ hovořili již v roce 1908 bratři Čapkové. Josef a Karel Čapkové, *Syntéza a výstava Osmi* (1908), in: Karel Čapek, *O umění a kultuře I*, ed. Emanuel Macek – Miloš Pohorský, Praha 1984, s. 42–46.

- ²² Pod č. kat. 71 se nalézal *Boží hrob* z Fillovy sbírky. Lidový obrázek na skle z umělcova majetku byl později reprodukován in: *Volné směry* XXX, 1933–1934, s. 127.
- ²³ Beneš (pozn. 21), nestr.
- ²⁴ Karel Čapek, III. výstava Skupiny výtvarných umělců, *Česká revue* [VI], 1912–1913, č. 9, s. 572–574.
- ²⁵ Otto Gutfreund, Gotické kachle v Muzeu města Prahy (1911–1912), in: idem, *Zázemí tvorby*, ed. Jiří Šetlík, Praha 1989, s. 221.
- ²⁶ Zdeněk Wirth, *Umění československého lidu*, Praha 1928.
- ²⁷ Václav Vilém Štech, Podstata lidového umění (1929), in: idem, *Pod povrchem tvarů*, Praha 1941, s. 43–51.
- ²⁸ Emil Filla, O umění lidovém a umění oficiálním (1942), in: idem, *Práce oka*, ed. Čestmír Berka, Praha 1982, s. 133–139.
- ²⁹ Emil Filla, Purkyně a česká tradice umělecká (1924), in: idem, *O výtvarném umění*, Praha 1948, s. 46.
- ³⁰ Emil Filla, Edvard Munch a naše generace (1938), in: ibidem, s. 67.
- ³¹ Vojtěch Lahoda, Moderní revue a Umělecký měsíčník. K proměně „duchové povahy doby“, in: Otto M. Urban – Luboš Merhaut (ed.), *Moderní revue 1894–1924*, Praha 1995, s. 103–105.
- ³² Bohumil Kubišta, Malby Mikuláše Alše v radnici (1909), in: idem, *Předpoklady slohu. Úvahy, kritiky, polemiky*, ed. František Kubišta, Praha 1947, s. 19.
- ³³ Jaroslav Bohumil Svrček, *F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění*, Praha 1947, s. 239–242.
- ³⁴ Václav Vilém Štech, Mikuláš Aleš, *Umělecký měsíčník* I, 1911–1912, s. 203–206.
- ³⁵ Vincenc Beneš, Před dílem Rousseauovým, *Umělecký měsíčník* II, 1912–1913, s. 57.
- ³⁶ J. Č. [Josef Čapek], Alšova šedesátka, *Volné směry* XVII, 1913, s. 27–29.
- ³⁷ Vlastimil Rada, Lidovost v díle Mikoláše Alše, *Život* XIV, 1935–1936, s. 89.
- ³⁸ František Oupický, K šedesátým narozeninám Mikoláše Alše, *Přehled* XI, 1912–1913, č. 9, 22. 11. 1912, s. 159.
- ³⁹ Zdeněk Kratochvíl, Aleš český a monumentální, *Umělecký měsíčník* II, 1912–1913, s. 220–222.
- ⁴⁰ F. X. Šalda, Mikoláš Aleš (1913), in: idem, *Kritické projevy 9, 1912–1915*, ed. Rudolf Havel – Ludmila Lantová, Praha 1954, s. 123–136. Význam Šaldova textu rozpoznal již Jaroslav Bohumil Svrček. Viz Svrček (pozn. 33) s. 238–242.
- ⁴¹ F. X. Šalda, Mikoláš Aleš zemřel (1913), in: idem (pozn. 40), s. 212–213.
- ⁴² Emil Filla, Česká tradice v 19. století (1938), in: idem (pozn. 29), s. 29–41. Text byl původně publikován pod názvem Na okraj výstavy „Česká tradice v 19. století“: pokus o revisi ve *Volných směrech* XXXV, 1938–1940, č. 1–2, 20. 12. 1938, s. 4–8.
- ⁴³ Svrček (pozn. 33), s. 45–46, 79–83.
- ⁴⁴ F. X. Šalda, Případ Alšův a případ Jiránkův, *Novina* V, 1912, s. 445–448.

- ⁴⁵ Raymond Cogniat, Moderní československé umění, *Život XVI*, 1937–1938, s. 13.
- ⁴⁶ Emila Filly boje a zápasy, *Student IV*, 1968, č. 8, 21. 2., s. 10.
- ⁴⁷ Emil Filla, Vyznání (1946), in: idem (pozn. 29), s. 62–63.
- ⁴⁸ Emil Filla, Antonín Pelc... in: Antonín Pelc, *Karikatury 1919–1945*, Praha 1948, s. 10.
- ⁴⁹ Josef Lada, O Alšovi (1913), in: *Josef Lada. Kresby a ilustrace* (kat. výst.), Praha, ELK 1948, nestr.
- ⁵⁰ Karel Koval, Národní dílo Josefa Lady, in: ibidem, nestr.
- ⁵¹ Obraz *Zimní strom s ptáky* (Galerie Benedikta Rejta v Lounech, inv. č. OP 192), nazývaný též *Husy a straky v zimě*, Filla koupil pravděpodobně od Josefa Martínka. Viz Fillovu poznámku in: Curt Glaser, *Umění Číny a Japonska*, Praha 1930, s. 77. Po roce 1947 Filla pověsil dílo do reprezentačního pokoje zámku v Peruci, jehož křídlo bylo umělci propůjčeno československou vládou.
- ⁵² Tomáš Pospiszyl, Fillovo velmi pozdní odpoledne, *Respekt XIV*, 2003, č. 35, 25.–31. 8., s. 21.
- ⁵³ Karel Šourek, *Monumentální Mikoláš Aleš*, Praha 1947, s. 6. Za upozornění na Šourkovu publikaci a její souvislost s Fillovým směřováním děkuji Ondřeji Chrobákovi.
- ⁵⁴ Volavka (pozn. 13), s. 3.
- ⁵⁵ Jan M. Tomeš, Emil Filla, Josef Čapek, Vojtěch Preissig, *Rovnost [I]*, 1945, č. 77, 8. 8., s. 3.
- ⁵⁶ -rna [František Kovárna], Práce malířovy laboratoře, *Večerník Práva lidu XX (XLI)*, 1932, č. 109, 10. 5., s. 4.
- ⁵⁷ Viz anonym, Kongres pro lidovou píseň zahájen, *Venkov XXXIII*, 1938, č. 130, 3. 6., s. 8. – Jef, Návrat k lidové písni, *Venkov XXXIII*, 1938, č. 134, 9. 6., s. 7. – Jef, Lidová píseň a dnešek, *Venkov XXXIII*, 1938, č. 135, 10. 6., s. 6. – Zdenka Bokeszová, Po sjezdu pro lidovou píseň, *Venkov XXXIII*, 1938, č. 137, 12. 6., s. 11.
- ⁵⁸ Emil Filla, Byzanc a naše tradice (1942–1943), in: idem (pozn. 29), s. 9–28. K Fillově pojetí polarity Východ – Západ viz Vojtěch Lahoda, Ani barbar ani mistr. Filla a skytské umění, in: Beket Bukovinská – Lubomír Konečný (ed.), *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásky*, Praha 2003, s. 243–258.
- ⁵⁹ Emil Filla, *O svobodě*, Praha 1947, s. 154.
- ⁶⁰ Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, Praha 1994, s. 9.
- ⁶¹ Termín „mytické myšlení“ zde užíváme s vědomím jeho problematičnosti. Walter F. Otto ho dešifroval jako jeden z nejrozšířenějších předpokladů v úvahách o mýtu, s kterým souvisí i zažitý pojem „mytický obraz světa“. Otto nahrazuje toto pojetí představou mýtu jako „sebezjevování bytí“. Walter F. Otto, *Mýtus a slovo* (1962), in: Petr Rezek (ed.), *Mýtus, epos a logos*, Praha 1991, s. 7–26.
- ⁶² Ernst Cassirer, *Filosofie symbolických forem II. Mytické myšlení* (1924), Praha 1996, s. 131.

- ⁶³ Arthur O. Lovejoy – George Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, with supplementary essays by W. F. Albright and P.-E. Dumont, New York 1935.
- ⁶⁴ Ibidem, s. 2.
- ⁶⁵ Roland Barthes, *Mýtus dnes* (1956), in: idem, *Mytologie*, Praha 2004, s. 151.
- ⁶⁶ Cassirer (pozn. 62), s. 106–117.
- ⁶⁷ Emil Filla, *Úvod k románské plastice* (1935), in: idem (pozn. 29), s. 129–130.
K definování Fillova absolutního prostoru viz Vojtěch Lahoda, *Alchymista a kouzelník. Josef Sudek a Emil Filla*, *Umění LII*, 2004, s. 528.
- ⁶⁸ Emil Filla, *O lidské úzkosti, o řeči vůbec a o české řeči zvláště* (1942), in: idem (pozn. 28), s. 150–151.
- ⁶⁹ Emil Filla, *Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství* (1947), Praha 1959, s. 91.
- ⁷⁰ Emil Filla, *Krajina v čínském umění* (1947), in: idem, (pozn. 29), s. 306.
- ⁷¹ Stanislav Mečiar, *Tatry v slovenskej a poľskej poezii*, Svätý Martin 1932.
Srov. Vladimír Macura, *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*, Praha 1983, s. 217–219.
- ⁷² Viz Jaroslav Bohumil Svrček, *Výstava soudobého umění čínského a japonského v Brně, Rozpravy Aventina V*, 1929–1930, s. 473.
- ⁷³ Dopis Emila Filly Emanuelu Antonovi z 25. 8. 1951, in: Emil Filla, *Myšlenky*, ed. Čestmír Berka, (B. m.) 1990, s. 113.
- ⁷⁴ Šalda (pozn. 40), s. 130.
- ⁷⁵ Filla (pozn. 68), s. 153.
- ⁷⁶ *Volné směry XL*, 1947–1948, příl. za s. 240.
- ⁷⁷ Vojtěch Volavka, *Výstava lidového malířství na skle, Magazín Družstevní práce I*, 1933–1934, s. 143. Srov. Naděžda Melniková-Papoušková, *Československé lidové malířství na skle*, Praha 1938. Viz též další práce téže autorky o lidovém umění: eadem, *Putování za lidovým uměním*, Praha 1941. – eadem, *Lidové umění, Volné směry XXXVII*, 1941–1942, s. 218–231. – eadem, *Československé lidové výtvarnictví*, Praha 1948.
- ⁷⁸ O blízkosti lidových obrázků na skle a Fillových předválečných prací z cyklu *Balady, národní písně a říkadla* hovořil například v roce 1946 František Doležal v článku Emil Filla, *Hollar XX*, 1946–1947, č. 1, březen 1946, s. 24.
- ⁷⁹ Vincenc Kramář, *Umění Emila Filly v době předválečné a poválečné* (1947), in: idem, *O obrazech a galeriích*, ed. Josef Krása, Praha 1983, s. 147.
- ⁸⁰ Viz např. Ivan M. Havel, Umberto Eco, *Vesmír LXXIX*, 2000, s. 483.
- ⁸¹ Barthes (pozn. 65), s. 107–157.
- ⁸² Ibidem, s. 127.

VI./ České středohoří

¹ K těmto pracím dosud nejpodrobněji: Čestmír Berka, *Emil Filla. Krajina Českého středohoří*, Praha 1964.

² Čestmír Berka, *Emil Filla*, Praha 1989, s. 148.

³ *Ibidem*, s. 150.

⁴ Jubilejní výstava Emila Filly, květen 1932, Praha, SVU Mánes, text katalogu Vincenc Kramář. Vystavené kresby a akvarely (č. kat. 178–304) nejsou v katalogu blíže specifikovány.

⁵ -rna [František Kovárna], Práce malířovy laboratoře, *Večerník Práva lidu XX (XLI)*, 1932, č. 109, 10. 5., s. 4. – František Kovárna, Jenom malíř, *Československá republika CCLIII*, 1932, č. 127, 29. 5., s. 7.

⁶ Kresby Emila Filly, 14. leden–9. únor 1933, Praha, Krásná jizba Družstevní práce, text katalogu Emil Filla. Z krajinářských kreseb vystaveno: *Krajina od Turnova (1920)*, č. kat. 12; *Krajina od Turnova (1923)*, č. kat. 16; *Strom a tráva (1923)*, č. kat. 17; *Krajina od Turnova (1923)*, č. kat. 19; 11x *Krajina (1929)*, č. kat. 22, 26–30, 32–33, 36–38; *Dvě krajiny (1929)*, č. kat. 31; *Máchovo jezero (1929)*, č. kat. 35; Při této příležitosti byla reprodukována v *Pestrém týdnu* kresba *Krajina (1929)*, tuš, papír, 29 x 42,7 cm, Národní galerie v Praze (*Pestrý týden VIII*, 1933, č. 5, 28. 1., s. 4).

⁷ Emil Filla – Kresby a grafika, květen 1934, Brno, Skupina výtvarných umělců, hotel Passage, text katalogu Emil Filla. Z krajinářských kreseb vystaveno: 2x *Máchovo jezero (1929)*, č. kat. 39, 83; 2x *Staré splavy (1929)*, č. kat. 44, 84.

⁸ Jaromír Pečírka, Zeichnungen von Emil Filla, *Prager Presse XIII*, 1933, Nr. 21, 21. 1., s. 7. Srov. Jaromír Pečírka, Kunstaussstellungen. Herbst 1932–Frühjahr 1933, *Prager Rundschau III*, 1933, Heft 4, August, s. 303.

⁹ N. [Viktor Nikodem], Fillovy kresby, *Národní osvobození X*, 1933, č. 26, 31. 1., s. 5.

¹⁰ -r- [Václav Richter], Brněnské výstavy. Kresby a grafika E. Filly, *Akord [VII]*, 1934, č. 6, 1. 6., s. 11.

¹¹ r. v. [Václav Richter], Výstava kreseb a grafiky Emila Filly, *Lidové noviny XLII*, 1934, č. 244, 16. 5., s. 10.

¹² jrm. [Josef Richard Marek], Kresby Emila Filly, *Národní listy LXXIII*, 1933, č. 24, 24. 1., s. 5. – [L. M.] Lambert Mervart, Kresby Emila Filly, *Národní střed XV*, 1933, č. 32, 5. 2., s. 6.

¹³ Neznámý Emil Filla, 14. říjen–15. prosinec 1936, Brno, Moravské zemské muzeum, text katalogu Albert Kutal. Z krajinářských kreseb vystaveno: *Krajina u Turnova (1920)*, tužka, papír, 27,5 x 36 cm, č. kat. 17; *Krajina (nedat.)*, tuš, papír, 25 x 32,5 cm, č. kat. 20; *Krajina u Turnova (1923)*, tuš, papír, 25 x 32,5 cm, č. kat. 21; *Krajina (1929)*, tuš, papír, 33,8 x 50,5 cm, č. kat. 24; *Stráň (1929)*, tuš, papír, 27,5 x 37,5 cm, č. kat. 25; *Stráň (1929)*, bar. tuš, papír, 26,5 x 37 cm, č. kat. 26; *Máchovo jezero (1929)*, bar. tuš, papír, 37,5 x 27,5 cm, č. kat. 27; *Máchovo jezero (1929)*, tuš, akvarel, papír, 31,7 x 36,7

cm, č. kat. 28. K přípravě výstavy a k jejím kritikám viz Lubomír Slavíček, Neznámý Emil Filla. Fillovy dopisy Albertu Kutalovi z let 1935 až 1947, *Umění XLIX*, 2001, s. 61–80.

¹⁴ Neznámý Emil Filla, 8.–21. leden 1937, Praha, budova SVU Mánes, text katalogu Albert Kutal. Soubor vystavených kreseb (č. kat. 13–42) není v katalogu blíže specifikován.

¹⁵ Eugen Dostál, Neznámý Emil Filla, *Moravské noviny LVII*, 1936, č. 247, 27. 11., [s. 6]. – Karel F. Krejčí, Brněnské výstavy, *Akord [IX]*, 1936, č. 5, listopad, část Umění, s. 73–79.

¹⁶ N. [Viktor Nikodem], Neznámý Filla, *Národní osvobození XIV*, 1937, č. 28, 2. 2., s. 6.

¹⁷ *Krajina z Turnovska* (1923), lavírovaná kresba, papír, *Volné směry XXXVI*, 1940–1941, s. 97; *Krajina z Turnovska* (1923), lavírovaná kresba, papír, *Volné směry XXXVI*, 1940–1941, s. 102; *Krajina pod Bezdězem* (1929), akvarel, papír, *Volné směry XXXVI*, 1940–1941, s. 103; *Kresba* (1929), *Volné směry XXXVII*, 1941–1942, s. 192; *Kresba* (1929), *Volné směry XXXVII*, 1941–1942, s. 193.

¹⁸ Vlastimil Rada, Země mytická, *Život XVII*, 1941–1942, s. 34–39. Kromě Fillovy kresby ilustrovala článek díla Josefa Čapka, Václava Rabase, Vlastimila Rady, Václava Špály a Huga Ullika.

¹⁹ Viz Vladimír Macura, Chaloupka – projekt idyly, in: Daniela Hodrová (ed.), *Poetika míst*, Praha 1997, s. 43–61.

²⁰ K toposu ruiny v pracích Josefa Lady viz Josef Vojvodík, Koncepty idyly v díle Josefa Lady, jejich proměny a sémantika v kontextu české meziválečné avantgardy, *Umění XLVII*, 1999, s. 88.

²¹ Viz Emil Filla, Vyznání (1946), in: idem, *O výtvarném umění*, Praha 1948, s. 64–65.

²² Srov. Emil Filla, Česká tradice v 19. století (1938), in: ibidem, s. 39.

²³ Emil Filla, *O svobodě*, Praha 1947, s. 439.

²⁴ Emil Filla – Obrazy a kresby dosud nevystavené z let 1938–1939, 20. červen–20. říjen 1945, Praha, budova SVU Mánes, texty katalogu František Halas a Vincenc Kramář. Výstava měla reprízu téhož roku v Brně: Emil Filla – Obrazy a kresby z let 1938–1939, 27. říjen–listopad 1945, Brno, Moravské zemské muzeum, text katalogu Vincenc Kramář.

²⁵ Viz např. O. B., Prezident dr. Beneš k výstavě tří výtvarníků, *Rovnost* 1945, č. 63, 22. 7., s. 4.

²⁶ Josef Čapek in memoriam, 20. 7.–31. 8. 1945, Praha, Alšova síň Umělecké besedy, texty katalogu Jarmila Čapková, Václav Rabas a Emil Filla. – Vojtěch Preissig – Výběr z jeho z díla, červenec–srpen 1945, Praha, SČUG Hollar, text katalogu Jan Loriš.

²⁷ Tereza Petišková, *Československý socialistický realismus 1948–1958* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum, Praha 2002.

²⁸ Emil Filla – Obrazy ze Středohoří, 3. duben–4. květen 1952, Praha, Galerie Práce, text katalogu Vítězslav Nezval. Na výstavě byla představena díla z roku 1951.

²⁹ Jiří Kroha, Zdravíme přerod umělce, *Výtvarné umění* II, 1951–1952, č. 7–8, červenec 1952, s. 350–352.

³⁰ Viz zou [Ota Zouplna], Emil Filla k ruské výstavě. Dvojí výtvarné snažení v SSSR, *Svobodné noviny* III (LV), 1947, č. 162, 13. 7., s. 7. Přetištěno ve sborníku *Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění*, ed. Otakar Mrkvička, Praha 1947, s. 230–237.

³¹ jk [Jiří Krejčí], Krajiny Emila Filly, *Výtvarná práce* I, 1952–1953, č. 6, 29. 12. 1952, s. 4.

³² Vítězslav Nezval, K sedmdesátinám Emila Filly, *Literární noviny* I, 1952, č. 10, 12. 4., s. 5. Článek byl rozšířenou verzí Nezvalova katalogového textu k výstavě recenzované Krohou. (Viz pozn. 28 a 29). Tentýž Nezvalův text byl otištěn v katalogu výstavy Emil Filla, listopad–prosinec 1952, Praha, budova ÚČSVU Mánes.

³³ Ladislav Štoll – Jiří Taufer, Proti sektářství a liberalismu – za rozkvět našeho umění, *Literární noviny* I, 1952, č. 19, 14. 6., s. 6.

³⁴ Jan Čumpelík, Ještě ke kritice výtvarné kritiky, *Literární noviny* I, 1952, č. 21, 28. 6., s. 6. Čumpelík mj. píše: „Zvláštní pozornosti zasluhuje článek Vit. Nezvala v Literárních novinách číslo 10. V tomto článku Vítězslav Nezval řadí mezi tzv. zjednodušovatele ty, kdož zavrhnou kubismus. Myslím, že nejde o žádné zjednodušování, nýbrž naopak skutečně o to, zavrhnout kubismus i v jeho minulosti jako úpadkový, buržoazní směr, který zaváděl umění do slepé uličky. ... Tedy, opouští-li dnes Emil Filla, jak na své poslední výstavě ukazuje, kubistickou tvorbu, což nelze nevitat, prokazuje mu Nezval špatnou službu, vychvaluje-li to, od čeho se již sám Filla dnes snaží oprostit.“

³⁵ Emila Filly boje a zápasy [předmluva Čestmír Berka], *Student* IV, 1968, č. 6, 7. 2., s. 6–7; č. 7, 14. 2., s. 6; č. 8, 21. 2., s. 10. Berka Fillyův publikovaný text nezařadil do bibliografie umělcových teoretických prací: Bibliografie umělecko-historického, teoretického a filozofického díla Emila Filly, in: Berka (pozn. 2), s. 300–301. Uváděl ho jako neotištěný (ibidem, s. 215) a totéž zopakoval při jeho pozdějším částečném publikování. Viz Emil Filla, *Myšlenky*, ed. Čestmír Berka, (B. m.) 1990, s. 123–133, 141.

³⁶ S. K. N. [Stanislav Kostka Neumann], Dnešní Mánes. Zásadní poznámky, *Tvorba* XII, 1937, č. 48, 26. 11., s. 765; č. 49, 3. 12., s. 780; č. 50, 10. 12., s. 795–796; č. 51, 17. 12., s. 812–813.

³⁷ *Volné směry* XXXIV, 1938, s. 207–211.

³⁸ Viz mat, Nejen rozpor, nýbrž rozpor zásadní, *Svobodné noviny* III (LV), 1947, č. 267, 16. 11., s. 5.

³⁹ Viz např. Tomáš Pospiszyl, Fillovo velmi pozdní odpoledne, *Respekt* XIV, 2003, č. 35, 25.–31. 8., s. 21.

⁴⁰ vb, Z galerií: Filla a Vingler. Doklady nadání a píle, *Svobodné slovo* VI, 1950, č. 305, 29. 12., s. 3.

⁴¹ jv [Jaroslav Vopravil (?)], Trojí výtvarně umělecký pohled na život a na svět, *Lidová demokracie* VII, 1951, č. 5, 7. 1., s. 5. Ke kritikám Fillova Středohoří obecně: František

Doležal, *České středohoří Emila Filly* (kat. výst.), Krajská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1958, s. 7.

⁴² Cit. slova V. Pavláskova, náměstka ministra školství, věd a umění, in: -ste, *Výstava z díla malíře Emila Filly v Mánesu, Lidová demokracie VIII*, 1952, č. 267, 12. 11., s. 3.

⁴³ Krajinu v dolním pásu obrazu *Bude vojna, bude* interpretoval Čestmír Berka jako „imaginární České středohoří“. Týž autor upozornil na vidinu posvátné hory Říp na plátně *Na trávníčku, na zeleném* (1939). Čestmír Berka, *Emil Filla. Zbojnické píesne slovenského ľudu*, Bratislava 1980, s. 20.

⁴⁴ Libuše Halasová, *Před krajinami Emila Filly*, in: *Emil Filla – Krajiny z Českého středohoří* (kat. výst.), Galerie Práce, Praha 1950, nestr.

⁴⁵ Viz slavnou stať Erwina Panofského *Et in Arcadia ego: Poussin a elegická tradice*, in: idem, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981, s. 231–250.

⁴⁶ Vojtěch Lahoda, *Svět Emila Filly* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1987, s. 52.

⁴⁷ Viz Emila Filly zápasy a boje, *Student IV*, 1968, č. 17, 24. 4., s. 4–5; č. 18, 30. 4., s. 10–11.

⁴⁸ Srov. se vzpomínkou Josefa Sudka: „[Filla] chtěl mít výstavu v Mánesu. Řekli mu, že ty jeho kakemona nejdříve musejí nechat schválit. Dal je tam. Oni mu pak řekli, že je to něco mimo, že to nic není, že to je špatně nakreslené. On se s tím chudák tak trápil. Muselo to pro něj být tragické. Zamítli mu to a on je prosil, aby mu dovolili udělat výstavu někde jinde. Chtěl proto výstavu v Lounech, ale ani to mu nedovolili. To všechno mu dost hnulo se zdravím.“ Cit. z: Jan Řezáč, *Slovník místo paměti, Kulturní tvorba IV*, 1966, č. 10, 10. 3., s. 8.

⁴⁹ Lahoda (pozn. 46), s. 52.

⁵⁰ Emil Filla, *Krajina v čínském umění* (1947), in: idem (pozn. 21), s. 299–309.

⁵¹ Viz Ladislav Kesner, *Obraz krajiny a mikrokosmu přírody v čínském umění*, in: idem (ed.), *Hory a řeky bez konce... Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie i Evropy* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996, s. 62, 72 – pozn. 17.

⁵² Vojtěch Chytil, *Moderní japonské umění...*, in: *LI. výstava Jednoty umělců výtvarných – Japonské a čínské umění současné* (kat. výst.), Obecní dům, Praha 1929, s. 13.

⁵³ Jaroslav Průšek, *Několik poznámek o čínském malířství*, in: *Nové umění staré Číny* (kat. výst.), Topičův salon, Praha 1947, nestr.

⁵⁴ Adolf Hoffmeister, *Kuo-chua. Cestopisná reportáž o čínském malířství*, Praha 1954, s. 41.

⁵⁵ Viz Kesner (pozn. 51), s. 74.

⁵⁶ Hoffmeister (pozn. 54), s. 49.

⁵⁷ Emil Filla, *Malé renesanční bronzy* (1937), in: idem (pozn. 21), s. 142.

⁵⁸ Emil Filla, *Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství* (1947), Praha 1959. K okolnostem zrodu rukopisu viz Čestmír Berka, *Jak vznikl Fillův Jan van Goyen*, *Výtvarná práce VII*, 1959, č. 17, s. 4–6. Srov. Bohumír Mráz, *Emil Filla: Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství*,

Výtvarné umění VIII, 1958, s. 335–336. – anonym, Emil Filla: *Jan van Goyen, Výtvarná práce VII*, 1959, č. 12, s. 4–5.

⁵⁹ Viz Karl-Ludwig Hoch, *Caspar David Friedrich und die böhmischen Berge*, Dresden 1987. (Publikováno též pod titulem *Caspar David Friedrich in Böhmen. Bergsymbolik in der romantischen Malerei*, Dresden 1987.) Za upozornění na tuto knihu děkuji Lucii Vlčkové.

⁶⁰ Malíř Adrian Ludwig Richter je autorem autobiografické vzpomínkové práce, kde se zmiňuje o okouzlení krajinou Středohoří, kterou asociuje s Itálií: „*Ich war überrascht von der Schönheit der Gegenden und als ich an einem wunderschönen Morgen bei Sebusein über die Elbe fuhr und die Umgebung mich an italienische Gegenden erinnerte, tauchte zum ersten Male der Gedanke in mir auf: Warum willst du den in weiter Ferne suchen, was du in deiner Nähe haben kannst?*“ [Adrian] Ludwig Richter, *Lebenserrinnerungen eines deutschen Malers*, Dresden (b. d.), s. 307. Srov. Hoch (pozn. 59), s. 196. – Oldřich Holan, *České středohoří štětcem a objektivem*, Ústí nad Labem 1999, nestr.

⁶¹ Jiří Kotalík, *Václav Rabas. Kronika jeho života a díla (1885–1954)*, Praha 1961, s. 98. Srov. Václav Rabas, *Cestou. Stati a zápisy*, ed. Jiří Kotalík, Praha 1958.

⁶² V Máchově nejznámější básni *Máj* sleduje těsně před smrtí odsouzenec nebe, kde „*v daleké kraje bílé obláčky dálným nebem plynou*“. V jiné, bezejmenné básni je spojení smrti a do dálky uplývajícího potoka: „*Umlkni potoku hlučný, / Padající z kolmých skal! / Ustaň, ustaň, háji zvučný, / Proč můj znova budiš žal? – / V dálce vlna tvá umírá...*“ Dotyčný vztah demonstruje i verš: „*Až se v dálce jako mlhy tratí*“, z básně *Sen o Praze* či část metaforického příběhu v básni *Měsíček*: „*Když však svou milenku / V noci nenalezne, / Tu se časně z rána / Za modrým lesíčkem / Daleko, daleko / Do moře potápí.*“ V básni *Mnich* je postava, která „*Ztuhlým okem v dálku hledí*“, spjatá s domnělou vraždou. V jiné básni zašifroval Mácha beznaděj a bezvýchodnost do veršů: „*Do zmodralé dálky smutný hledím, / Tento svět jak krásný se mně zdá! / Celou zem v svou náruč jmouti toužím, / V večerní se ztopiti chci zář; / Citem tímto darmo však se soužím, / Neb kam vzhlednu, tam mně schází – tvář.*“ Karel Hynek Mácha, *Máj a ostatní básně*, ed. Václav Vitinger, Praha 1928, s. 63, 100, 123, 139, 146, 174.

⁶³ Filla (pozn. 58), s. 32.

⁶⁴ Viz dopis Emila Filly Vlastimilu Jurenovi z roku 1952, in: Berka (pozn. 2), s. 58.

⁶⁵ Filla (pozn. 50), s. 302.

⁶⁶ Filla (pozn. 58), s. 43.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 91.

⁶⁸ Filla (pozn. 50), s. 301.

⁶⁹ Vojtěch Lahoda, *Alchymista a kouzelník. Josef Sudek a Emil Filla*, *Umění LII*, 2004, s. 518–536.

⁷⁰ Karel Konrád zahajoval dvě z Fillových výstav: *Emil Filla – Krajiny z Českého středohoří*, 15. prosinec 1950–14. leden 1951, Praha, Galerie Práce, text katalogu Libuše

Halasová. – Emil Filla, listopad–prosinec 1952, Praha, budova ÚSČSVU Mánes, text katalogu Vítězslav Nezval.

⁷¹ Karel Konrád, *Z rodné květnice*, Praha 1942, nestr.

⁷² Dopis Emila Filly Čestmíru Berkovi ze dne 10. 4. 1953, in: Čestmír Berka, Emila Filly boje a zápasy, *Student IV*, 1968, č. 13, 27. 3., s. 8–9.

⁷³ Viz Pavel Kosatík, *Ferdinand Peroutka. Pozdější život (1938–1978)*, Praha – Litomyšl 2001, s. 37–44. Zde jsou uvedeny i další prameny a literatura. Za upozornění na tuto knihu děkuji Dagmar Nárožníkové.

⁷⁴ Cit z: ibidem, s. 29.

⁷⁵ Grafiku *Nacismus* Filla provedl v roce 1937 ve třech variantách – I. suchá jehla, II. a III. lept kombinovaný s akvatintou. Viz Čestmír Berka, *Grafické dílo Emila Filly*, Praha 1969, s. 271.

⁷⁶ Viz Vojtěch Lahoda, Ani barbar ani mistr. Filla a skytské umění, in: Beket Bukovinská – Lubomír Konečný (ed.), *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásy*, Praha 2003, s. 243–258.

⁷⁷ Viz pozn. 47.

⁷⁸ Dopis Emila Filly Emanuelu Antonovi ze dne 9. 10. 1951, in: Filla, *Myšlenky* (pozn. 35), s. 113.

⁷⁹ Filla (pozn. 58), s. 39.

⁸⁰ Berka (pozn. 2), s. 148.

⁸¹ Filla (pozn. 58), s. 42.

⁸² Viz pozn. 34.

⁸³ Emila Filly boje a zápasy (pozn. 35), *Student IV*, 1968, č. 8, 21. 2., s. 10.

⁸⁴ Krn [Jiří Kristen], Krajiny Emila Filly, *Výtvarná práce II*, 1954, č. 7, 10. 4., s. 4.

Závěr

¹ Frances S. Connelly, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern Art and Aesthetics 1725–1907*, University Park, Pennsylvania 1995.

² Marianna Torgovnick, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago 1991.

³ Ibidem, s. 114.

⁴ Josef Čapek, Sochařství černochoů, *Červen I*, 1918, s. 251–253.

⁵ Josef Čapek, *Umění přírodních národů* (1938), Praha 1996, s. 32–33.

⁶ Claude Lévi-Strauss, *Myšlení přírodních národů*, Praha 1996, s. 97–98.

⁷ Vojtěch Lahoda, Ani barbar ani mistr. Filla a skytské umění, in: Beket Bukovinská – Lubomír Konečný (ed.), *Ars longa. Sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásy*, Praha 2003, s. 243–258.

⁸ Viz Jaromír Zemina, Divišovy Svatební košile, *Revolver Revue* č. 56, 2004, s. 35–50. – Vanda Skálová – Tomáš Pospiszył, *Alén Diviš 1900–1956*, Praha 2005, s. 191–194. –

Ludovít Kudlák, Diskusný príspevok na aktív výtvarníkov, *Výtvarné umění* II, 1951–1952, s. 163–165.

⁹ Emil Filla, Krajina v čínském umění (1947), in: idem, *O výtvarném umění*, Praha 1948, s. 299–309.

¹⁰ Mieke Bal, On Show, in: eadem, *Looking in: the Art of Viewing*, Amsterdam 2001, s. 117–160.

¹¹ Filla (pozn. 9), s. 301.

¹² Emil Filla, *O svobodě*, Praha 1947, s. 309.

Soupis mimoevropské sbírky Emila Filly

Soupis vznikl na základě zpracování evidence sbírky asijského umění Národní galerie v Praze, sbírky Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur v Praze, sbírky Galerie Benedikta Rejta v Lounech, soukromé sbírky v Praze a archivu Adolfa Hoffmeistera (soukromá sbírka v Praze). Údaje o provenienci, dataci, technice, materiálu a autorství jsou přebrány z evidenčních karet jednotlivých předmětů a revidovány prostřednictvím novější literatury. Za konzultace a opravy těchto údajů děkuji Monice Baďurové, Josefu Kandertovi, Kateřině Klápšťové, Pavlu Onderkovi, Michaele Pejčochové, Zdence Klímové a Lence Sukové.

Zkratky institucí:

NG Praha: Národní galerie v Praze

NpM Praha: Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur v Praze

GBR Louny: Galerie Benedikta Rejta v Lounech

Citovaná literatura:

Africké umění v Československu: Václav Formánek – Erich Herold – Josef Kandert, *Africké umění v Československu*, Praha 1983

Čapek 1938: Josef Čapek, *Umění přírodních národů*, Praha 1938

Čínské hrobové figury: *Čínské hrobové figury ve sbírkách Národní galerie v Praze*, texty Lubor Hájek, Ladislav Kesner ml., Praha 1985

Glaser 1930: Curt Glaser, *Umění Číny a Japonska*, Praha 1930

Hájek 1953: Lubor Hájek, K otázce starých čínských bronzů, *Umění I*, 1953, s. 152–175

- Hájek 1954:** Lubor Hájek, *Čínské umění. O národní výtvarné tradici čínské*, Praha 1954, angl. verze: *Chinese Art in Czechoslovakia*, Prague 1954, něm. verze: *Chinesische Kunst in Tchechoslowakei*, Prag 1954
- Hájek 1955:** Lubor Hájek, *Chinesische Kunst in Tchechoslowakischen Museen*, Prag 1955
- Hájek 1956:** Lubor Hájek (ed.), *Umění čtyř světadílů z českých sbírek mimoevropského umění, I. díl*, Praha 1956
- Hájek 1957:** Lubor Hájek (ed.), *Umění čtyř světadílů z českých sbírek mimoevropského umění, II. díl*, Praha 1957
- Hájek 1958:** Lubor Hájek – Werner Forman, *Chinese Art*, London 1958
- Hájek 1966:** Lubor Hájek, *A Book of Chinese Art*, London 1966, fr. verze: *L'art Chinois nouvelle*, Paris 1966, šp. verze: *El Arte Chine*, Mexiko 1966
- Kulturní tradice Dálného východu:** kol. aut., *Kulturní tradice Dálného východu*, Praha 1980
- Mistrovská díla:** Ladislav Kesner (ed.), *Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie v Praze*, Praha 1998
- Náprstkovo muzeum:** *Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur. Průvodce*, Praha 1999
- Nejstarší čínské umění:** *Nejstarší čínské umění ve sbírkách Národní galerie v Praze*, texty Lubor Hájek, Ladislav Kesner ml., Praha 1990

Umění Číny

Bronzové, železné, nefritové a dřevěné předměty

Sekera fu

Čína, dyn. Sia–dyn. Šang,
17.–15. stol. před n. l.
tmavozelený nefrit, d. 21,5 cm,
š. 7–8 cm

NG Praha, Vp 733

Publikováno: Hájek 1955, tab. 212; Hájek
1958, tab. 212; Hájek 1966, tab. 115;
Nejstarší čínské umění, č. kat. 10

Pohár ku

Čína, dyn. Šang, 13. stol. před n. l.
bronz, v. 22 cm

NG Praha, Vp 708

Publikováno: Hájek 1953, s. 164; Hájek
1955, tab. 9; Hájek 1958, tab. 9;
Nejstarší čínské umění, č. kat. 43
(V roce 1931 ve sbírce Josefa Martínka?)

Chřestidlo luan

Čína, dyn. Západní Čou, střední
obd., 10.–9. stol. před n. l.

bronz, v. 14 cm

NG Praha, Vp 626

Publikováno: Nejstarší čínské umění,
č. kat. 34

Přívěšek v podobě ležícího zvířete

Čína, dyn. Západní Čou,
9.–8. stol. před n. l.

nefrit, d. 8 cm

NG Praha, Vp 735

Publikováno: Glaser 1930, tab. VI; Hájek
1954, tab. 40; Nejstarší čínské umění,
č. kat. 111
(Zakoupeno Fillou od Josefa Martínka
v roce 1930)

Kruhová spona (na obvodu 8 spirál
tvaru S)

Čína, dyn. Východní Čou,
ca 500 před n. l.

bronz, průměr 6,5 cm

NG Praha, Vp 709

Publikováno: Nejstarší čínské umění,
č. kat. 41

Poklice kotlíku ting (s jednorožci)
Čína, dyn. Východní Čou, ca 1. pol.
5. stol. před n. l.

bronz s tmavozelenou patinou,
stříbrná inlej, průměr 15,5 cm

NG Praha, Vp 713

Publikováno: Hájek 1953, s. 171; Hájek
1954, tab. 26; Hájek 1955, tab. 16; Hájek
1958, tab. 18; Hájek 1966, tab. 88;
Kulturní tradice Dálného východu, s.
268, 293; Nejstarší čínské umění,
č. kat. 61

Dýka

Čína, dyn. Čou–dyn. Západní
Čchin, 5.–3. stol. před n. l.

bronz, d. 16 cm

NG Praha, Vp 762

Publikováno: Hájek 1955, tab. 24

Zápas dvou šelem

Čína, dyn. Čou–dyn. Západní Chan,
5.–1. stol. před n. l.

bronz, rozměry nezjištěny

nezvěstné

Publikováno: *Volné směry* XXIX, 1931–
1933, s. 168; Hájek 1955, tab. 21–22

Ozdobný hřeb s kruhem s maskou

Čína, obd. válčících států,

5.–3. stol. před n. l.

bronz, d. 11 cm

nezachováno (dříve NG Praha,
Vp 712)

Ozdoba z pochvy meče

Čína, obd. válčících států,

5.–3. stol. před n. l.

hnědobílý nefrit, d. 8 cm

nezachováno (dříve NG Praha, Vp 734)

Kruhová plaketa prolamovaná

s figurami jelena a koně

Čína, obd. válčících států,

4.–3. stol. před n. l.

bronz, průměr 6,5 cm

nezachováno (dříve NG Praha, Vp 711)

Mísa
Čína, dyn. Chan, 3. stol. před n. l.–
3. stol. n. l.
železo se štukovým dekorem,
v. 20 cm
NG Praha, Vx 634
Publikováno: Glaser 1930, tab. XXXII
(Zakoupeno Fillou od Josefa Martínka
v roce 1930)

Hlava draka
Čína, dyn. Chan, 2. stol. před n. l.
bronz, d. 8 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 714)

Spona k opasku
Čína, dyn. Chan, 2.–1. stol.
před n. l.
bronz, š. 10 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 716)
Publikováno: Hájek 1955, tab. 25

Nádoba
Čína, před n. l.
bronz, v. 27 cm
nezvěstné
Publikováno: Glaser 1930, tab. XXXIII
(Zakoupeno Fillou od Josefa Martínka
v roce 1930)

Nádoba
Čína, před n. l.
bronz, v. 15 cm
nezvěstné
Publikováno: Glaser 1930, tab. XXIX
(Zakoupeno Fillou od Josefa Martínka
v roce 1930)

Zrcadlo s drakem a tygrem
Čína, dyn. Východní Chan–
obd. šesti dynastií, 2.–3. stol.
bronz, průměr 14,5 cm
NG Praha, Vx 627

Zrcadlo se čtyřmi mořskými zvířaty
Čína, obd. šesti dynastií, 3.–5. stol.
bronz, cín, průměr 10 cm
NG Praha, Vp 717

Nádoba v podobě zvířete
Čína, dyn. Wej, 4.–6. stol.
bronz, d. 21 cm
nezvěstné
Publikováno: Glaser 1930, tab. IX
(Zakoupeno Fillou od Josefa Martínka
v roce 1930)

Soška Li Tie Kuai
Čína, dyn. Tchang, 7.–10. stol.
bronz, v. 25,5 cm
nezvěstné
Publikováno: Glaser 1930, tab. XXI
(Zakoupeno Fillou od Josefa Martínka
v roce 1930)

Zrcadlo
Čína, dyn. Tchang, 7.–10. stol.
bronz, průměr 25 cm
GBR Louny, UP 80

Soška
Čína, dyn. Tchang, 7.–10. stol.
dřevo se zbytky polychromie,
v. 66 cm
NG Praha, Vp 773
Publikováno: Glaser 1930, tab. XXI;
Hájek 1955, tab. 148
(Zakoupeno Fillou od Alfreda Justitze)

Hudební deska v podobě halapartny
Čína, dyn. Sung, 10.–13. stol.
nephrit, d. 30 cm
NG Praha, Vp 737
Publikováno: Glaser 1930, tab. VI
(Zakoupeno Fillou od Josefa Martínka
v roce 1930)

Přívěšek v podobě stočeného hada
Čína, dyn. Sung–dyn. Ming,
10.–17. stol.
nephrit, průměr 55 cm
NG Praha, Vp 736

Plochá váza
Čína, dyn. Jüan–dyn. Ming,
14.–15. stol.
bronz, v. 32 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 725)

Figurka draka
Čína, dyn. Jüan–dyn. Ming,
14.–15. stol.
bronz, v. 23 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 727)

Zrcadlo
Čína, dyn. Ming, 14.–15. stol.
bronz, průměr 8,5 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 728)

Kejklíř (Figura vousatého muže
v tanečním pohybu)
Čína, dyn. Ming, 14.–15. stol.
bronz, zčásti zlacený, v. 25 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 721)

Miniaturní nádobka typu chu
Čína, dyn. Ming, 15. stol.
bronz, zlatá inlej, v. 9 cm
soukromá sbírka (dříve NG Praha,
Vp 742)

Dárkyně
Čína, dyn. Ming, 15.–16. stol.
bronz, v. 14 cm
NG Praha, Vx 676

Dárkyně
Čína, dyn. Ming, poč. 16. stol.
bronz, v. 15,5 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 722)

Dárkyně
Čína, dyn. Ming, poč. 16. stol.
bronz, zčásti zlacený, v. 16 cm
NG Praha, Vp 723

Kruhová destička s draky
(fragment)
Čína, nedat.
bronz, průměr 6 cm
NG Praha, Vx 675

Nádoba typu Ting
Čína, nedat.
bronz, v. 27,5 cm
GBR Louny, UP 85

Nádoba typu Li
Čína, nedat.
bronz, v. 20 cm
GBR Louny, UP 86

Nádoba typu Cun
Čína, nedat.
bronz, v. 27 cm
GBR Louny, UP 75

Nádobka
Čína, nedat.
bronz, v. 19 cm
GBR Louny, UP 78

Nádoby z hrnčiny, kameniny, porcelánu a skla

Nádoba chu
Čína, dyn. Východní Čou,
1. pol. 5. stol. před n. l.
polychr. hrnčina, v. 43 cm
NG Praha, Vp 738
Publikováno: Hájek 1955, tab. 43; Hájek
1958, tab. 43; Hájek 1966, tab. 4; Čínské
hrobové figury, č. kat. I

Zásobnice chu
Čína, dyn. Chan, 2.–1. stol.
před n. l.
polychr. hrnčina, v. 44 cm
NG Praha, Vp 739
Publikováno: Glaser 1930, tab. XXXV,
Hájek 1954, tab. 57–59, Hájek 1955,
tab. 50, Hájek 1958, tab. 50, Čínské
hrobové figury, č. kat. VII, Mistrovská
díla, s. 66–67
(Zakoupeno Fillou od Josefa Martínka
v roce 1930)

Váza se zelenou polevou
Čína, dyn. Chan, ca poč. n. l.
hrnčina se zelenou polevou,
v. 17 cm
NG Praha, Vp 746
Publikováno: Hájek 1953, tab. 175;
Čínské hrobové figury, č. kat. IX

- Zásobnice
Čína, dyn. Chan, 1.–2. stol.
hrnčina se zelenou polevou,
v. 29 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 765)
Publikováno: Hájek 1955, tab. 51
- Hrníček s aplikovaným dekorem
Čína, dyn. Tchang, 8.–9. stol.
hrnčina s barevnými polevami,
v. 6 cm
NG Praha, Vp 741
- Konvice
Čína, dyn. Tchang, 8.–9. stol.
kamenina se zelenou polevou,
v. 16,5 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 772)
- Konvice
Čína, dyn. Liao, 10.–11. stol.
kamenina s polevou přes bílou
engobu, v. 24 cm
NG Praha, Vp 771
Publikováno: Hájek 1955, tab. 56
- Mísa
Čína, dyn. Jüan, 13. stol.
kamenina s šedozelenou polevou,
průměr 11 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 748)
- Miska
Čína, dyn. Ming, 14.–17. stol.
kamenina se seladonovou polevou,
v. 9 cm, průměr 17 cm
NG Praha, Vu 342
- Zásobnice na vodu
Čína, dyn. Ming, 15.–16. stol.
hrnčina s tyrkysově zelenou
polevou, v. 36 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 743)
- Oltářní vázička se dvěma uchy
Čína, dyn. Ming, 17. stol.
kamenina se zelenou polevou,
v. 20 cm
soukromá sbírka (dříve NG Praha,
Vu 358)
- Miska s rostlinným dekorem
Čína, dyn. Ming, 17. stol.
modrobílý porcelán s kobaltovou
malbou, v. 7,4 cm, průměr 14,9 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 775)
- Miska s rostlinným dekorem
Čína, dyn. Ming, 17. stol.
modrobílý porcelán, v. 7,2 cm,
průměr 14,7 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vu 357)
- Čtyřboká váza s květinovým
ornamentem
Čína, dyn. Ming, 17. stol.
modrobílý porcelán, průměr 26 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vu 360)
- Čtyřboká váza s květinovým
ornamentem
Čína, dyn. Ming, 17. stol.
modrobílý porcelán, průměr 26 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vu 361)
- Vázička s upilovaným hrdlem
Čína, dyn. Ming–dyn. Čching,
ca 17. stol.
porcelán, v. 17 cm
GBR Louny, UP 60
- Nádobka
Čína, dyn. Ming–dyn. Čching,
ca 17. stol.
bronz, v. 19 cm
GBR Louny, UP 77
- Konvice v podobě milenců
Čína, dyn. Čching, 18. stol.
porcelán s barevnými emaily,
v. 20 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vu 343)

Váza s reliéfním motivem švestky
Čína, dyn. Čching, 18. stol.
modrobílý porcelán, v. 72 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vu 362)

Váza s reliéfním motivem švestky
Čína, dyn. Čching, 18. stol.
porcelán, v. 72 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vu 363)

Vázička s tyrkysovou polevou
Čína, dyn. Čching, ca 18. stol.
hrnčina, v. 14 cm
GBR Louny, UP 61

Lahvička na šňupavý tabák
Čína, dyn. Čching, ca 19. stol.
sklo v. 7 cm
GBR Louny, UP 62

Lahvička na šňupavý tabák
Čína, dyn. Čching, ca 19. stol.
sklo, v. 9 cm
GBR Louny, UP 63

Konvička zdobená figurativními
motivy
Čína
malovaný porcelán, v. 25 cm
GBR Louny, UP 73

Kamenné a hliněné figury

Figura ženy
Čína, dyn. Chan, 2.–1. stol.
před n. l.
kámen, zbytky laku, v. 14 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 729)

Kůň
Čína, dyn. Chan–obd. šesti
dynastií, 3.–4. stol.
hrnčina, v. 30 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 766)
Publikováno: Hájek 1955, tab. 94

Strážce hrobky
Čína, obd. šesti dynastií, 3.–6. stol.
hrnčina, v. 29 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 764)

Důstojník
Čína, dyn. Wej, 4.–6. stol.
hrnčina s červenou polychromií,
v. 20 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 745)

Úředník
Čína, dyn. Wej, 5.–6. stol.
polychr. hrnčina, v. 28 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 767)

Sedící lev
Čína, obd. šesti dynastií,
pol. 6. stol.
kámen, v. 14 cm
NG Praha, Vp 731
Publikováno: *163. výstava SVU Mánes –
Čínské umění. Kolečce Martinkova* (kat.
výst.), č. kat. 382; *Volné směry XXIX*,
1931–1933, s. 29; Hájek 1955, tab. 134
(V roce 1931 ve sbírce Josefa Martínka)

Dvorní dáma (konkubína)
Čína, dyn. Suej–dyn. Tchang,
ca 600
hrnčina se žlutou polevou, v. 22 cm
NG Praha, Vp 747
Publikováno: *Čínské hrobové figury*,
č. kat. 67

Stojící kůň
Čína, dyn. Suej, ca 600
hrnčina se žlutou polevou,
v. 20,5 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 769)

Honák
Čína, dyn. Tchang, konec 7. stol.
glazovaná hrnčina, v. 47 cm
NG Praha, Vp 2951
Publikováno: *Čínské hrobové figury*,
č. kat. 100

Kára tažená buvolem
Čína, dyn. Tchang, 7.–8. stol.
polychr. hrnčina, v. 33 cm, š. 40 cm
NG Praha, Vp 740
Publikováno: Čínské hrobové figury,
č. kat. 103

Kůň
Čína, dyn. Tchang, 7.–8. stol.
polychr. kámen, v. 24 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 732)

Znamení berana
Čína, dyn. Tchang, 7.–8. stol.
polychr. hrnčina, v. 27 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 768)

Znamení koně
Čína, dyn. Tchang, 7. stol.
polychr. hrnčina, v. 21,5 cm
NG Praha, Vp 2950
Publikováno: Čínské hrobové figury,
č. kat. 59

Truhlíci kanovník
Čína, dyn. Tchang, 1. pol. 8. stol.
hrnčina s hnědozelenou polevou,
v. 27 cm
soukromá sbírka (dříve NG Praha,
Vp 770)
Publikováno: Čínské hrobové figury,
č. kat. 66

Dvorní dáma
Čína, dyn. Tchang, 1. pol. 8. stol.
polychr. hrnčina, v. 17 cm
NG Praha, Vp 2949
Publikováno: Čínské hrobové figury,
č. kat. 78

Sochy bódhisattvy a Buddha

Hlava bódhisattvy Maitreji
Čína, dyn. Čchi, 5.–6. stol.
hnědý kámen, v. 47 cm
soukromá sbírka (dříve NG Praha,
Vp 730)

Kuan-jin
Čína, dyn. Liang, 1. pol. 6. stol.
bronz, v. 22,5 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 718)

Bódhisattva
Čína, dyn. Tchang, 7.–10. stol.
zlacený bronz, v. 13,5 cm
NG Praha, Vp 719

Kuan-jin
Čína, dyn. Tchang, 7.–10. stol.
zlacený bronz, v. 13 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 720)

Hlava Buddha
Čína, dyn. Tchang, 7.–10. stol.
kámen, v. 50 cm, š. 34 cm
GBR Louny, PP 91

Stojící Buddha na lotosovém
podstavci
Čína, dyn. Sung, 12.–13. stol.
mramor se zbytky polychromie a
zlacení, v. 22 cm
NG Praha, Vp 774

Hlava bódhisattvy
Čína, dyn. Ming, 14.–15. stol.
bronz, v. 45 cm
NG Praha, Vp 726

Hlava Buddha
Čína, dyn. Ming, 14.–17. stol.
hrnčina, v. 42 cm, š. 23 cm
GBR Louny, PP 92

Sedící Buddha
Čína, dyn. Ming, 14.–17. stol.
bronz, v. 21, š. 14,5 cm
GBR Louny, PP 71

Malby

Bódhisattva s pobočníky

Čína, dyn. Sung, 10.–12. stol.
nástěnná malba, štuk, 41 x 30 cm
soukromá sbírka (dříve NG Praha,
Vm 1810)

Jezdec a průvodce

Čína, dyn. Ťin–dyn. Jüan,
13.–14. stol.
nástěnná malba, štuk, 35,5 x 36 cm
soukromá sbírka (dříve NG Praha,
Vm 1809)

Čínská malba

Čína, dyn. Jüan, 13.–14. stol.
tuš, hedvábí, v. 56 cm
nezvěstné
Publikováno: Glaser 1930, tab. IL
(Zakoupeno Fillou od Josefa Martínka
v roce 1930)

Zimní krajina s ptáky (Husy a
straky v zimě)

Čína, dyn. Ming, 14.–17. stol. (?)
tuš, hedvábí, 137 x 92 cm
GBR Louny, OP 192
Publikováno: Glaser 1930, tab. LI; Hájek
1955, tab. 175; Tomáš Winter, Od
kubismu k mýtu. Zbojnické písně Emila
Filly, *Umění* LIII, 2005, s. 261
(Zakoupeno Fillou od Josefa Martínka
v roce 1930)

Wen Čeng-ming, Horská krajina

Čína, dyn. Ming, 1470–1559
tuš, hedvábí, 180 x 50 cm
GBR Louny, OP 177

Wen Čeng-ming, Horská krajina

Čína, dyn. Ming, 1470–1559
tuš, hedvábí, 214 x 56 cm
GBR Louny, OP 178

Odmítnutí hodnosti

Čína, dyn. Ming, 14.–17. stol.
tuš, hedvábí, 143 x 72 cm
NG Praha, Vm 1900

Sung sü (Š-men), Sto nesmrtelných
starců na „Ostrově blažených“

Čína, dyn. Ming, 16. stol.
tuš, papír, 31 x 497 cm
GBR Louny, OP 179

Orel uchvacuje zajíce

Čína, dyn. Ming–dyn. Čching,
ca 17. stol.
tuš, plátno, 145 x 66 cm
GBR Louny, OP 175

Nan-tchien (Jün Šou-pching ?),

Ptáci na větvích švestky a bambusu
Čína, dyn. Ming, 1633–1690 (?)
tuš, hedvábí, 145 x 70 cm
GBR Louny, OP 181

Filosofové na horách

Čína, dyn. Čching, 17.–20. stol.
tuš, hedvábí, 26 x 287 cm
GBR Louny, OP 176

Dívka s květinou (lidová malba)

Čína, dyn. Čching, 17.–20. stol.
tuš, barvy, zlato, sklo,
51,5 x 46,5 cm
NG Praha, Vm 1899

Publikováno: Naděžda Melniková-
Papoušková, *Československé lidové
malířství na skle*, Praha 1938, obr. 95

Dvě čtoucí dámy (Dvě dvorní
dámy)

Čína, dyn. Čching, ca 18. stol.
tuš, hedvábí, 186 x 102 cm
GBR Louny, OP 173

Dvě víly

Čína, dyn. Čching, ca 18. stol.
tuš, hedvábí, 130 x 92 cm
GBR Louny, OP 174

Lao-šou na jelínku

Čína, dyn. Čching, ca 18. stol.
tuš, hedvábí, 187 x 100 cm
GBR Louny, OP 182

Orel útočící na zajíce
Čína, dyn. Čching, ca 18.–19. stol.
kombinovaná technika, hedvábí,
110 x 42,5 cm
GBR Louny, OP 185

Tři odvážní
Čína, dyn. Čching, ca 19. stol.
kombinovaná technika, hedvábí,
35 x 130 cm
GBR Louny, OP 183

Krajina a dvě kaligrafie
Čína, dyn. Čching,
ca 2. pol. 19. stol.
tuš, papír, 25 x 29 cm
GBR Louny, OP 180

Čchi Paj-š', Krabi
Čína, dyn. Čching–čínská
republika, 1864–1957
tuš, papír, 29 x 28 cm
GBR Louny, OP 202

Čao Po-ťü (kopie ?), Jaro v horách
Čína, nedat.
tuš, hedvábí, 45 x 20 cm
GBR Louny, OP 206
Publikováno: Glaser 1930, tab. XXXVIII
(Zakoupeno Fillou od Josefa Martínka
v roce 1930)

Šen Čou (kopie ?), Čekání na
přívoz na jarní řece
Čína, nedat.
kombinovaná technika, papír,
132 x 53,5 cm
GBR Louny, OP 184

Umění Japonska

Nádobka v podobě lva
Japonsko, obd. Edo (Tokugawa),
17.–19. stol.

patinovaný antimon, v. 16 cm
soukromá sbírka (dříve NG Praha,
Vu 364)

Cuba s motivem básníka a jeřába
Japonsko, obd. Edo (Tokugawa),
17.–19. stol.

železo, nízký reliéf, sukidašibori
(kósukebori) zógan,
průměr 8,4–9 cm
NG Praha, Vu 345

Cuba s motivem chryzantémy
s poupaty

Japonsko, obd. Edo (Tokugawa),
17.–19. stol.

reliéfně kuté železo s intarzií
barevných kovů, usuniku bori
zógan, ten zógan, v. 7–7,6 cm
NG Praha, Vu 347

Cuba s motivem draka na vlnách
Japonsko, obd. Edo (Tokugawa),
17.–19. stol.

prolamované železo, černě
patinované, džibori sukaši,
průměr 7,7 cm
NG Praha, Vu 350

Cuba s motivem „spoutaných opic“
Japonsko, nedat.

železo, inlej, černě patinováno,
průměr 8,3–8,6 cm
NG Praha, Vu 348

Cuba s motivem draků

Japonsko, nedat.

patinované železo, nízký reliéf,
usunikubori, průměr 7,9 cm
NG Praha, Vu 344

Cuba s motivem květin

Japonsko, nedat.

prolamované železo,
průměr 7,9–8,2 cm
NG Praha, Vu 346

Cuba s motivem rybáře a hor

Japonsko, nedat.

železo, průměr 8,1–8,6 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vu 349)

Zástěna s jeřáby – pravý a levý díl

Japonsko, obd. Edo (Tokugawa),
škola Kano, 17. stol.

tuš, barvy, zlato, papír,
169 x 90 cm

nezachováno (dříve NG Praha,
Vm 1898, 1897)

Umění jižní a jihovýchodní Asie, předního a dálného Východu

Thajsko

Hlava Buddhy

Thajsko, sukchótchajský styl,
14. stol.

zlacený bronz, v. 27 cm (se soklem
46 cm)

soukromá sbírka (dříve NG Praha,
Vp 786)

Publikováno: *Volné směry* XXIX, 1931–
1933, s. 287

Buddha

Thajsko, ajuttchajský styl, 14. stol.
bronz, v. 45 cm, š. 35 cm

GBR Louny, PP 86

Hlava buddhistického mnicha

Thajsko, ajuttchajský styl, 15. stol.
bronz, v. 11 cm

NG Praha, Vp 777

Publikováno: Mistrovská díla, s. 25

Hlava Buddhy (falsum ?)

Thajsko, ajuttchajský styl,
15.–16. stol. (?)

pískovec, v. 26 cm

NG Praha, Vp 787

Publikováno: *Volné směry* XXIX, 1931–
1933, s. 285

Nepál

Sedící Tára

Nepál

hliněný reliéf, průměr 4,5 cm

GBR Louny, PP 79

Afghánistán

Koberec turkmenský ersárský

Severní Afghánistán,

1. čtvrtina 20. stol.

vlna, 335 x 228 cm

GBR Louny, UP 127

Koberec turkmenský ersárský

Severní Afghánistán,

1. čtvrtina 20. stol.

vlna, 246 x 217 cm

GBR Louny, UP 128

Pákistán

Meditující Buddha

Pákistán, gandhárský okruh, 2. stol.

břidlice, v. 27 cm

NG Praha, Vp 783

Publikováno: Mistrovská díla, s. 20

Hlava Buddhy

Pákistán, gandhárský okruh,
ca 3. stol.

štuk se zbytky polychromie,
v. 28 cm

NG Praha, Vp 782

Publikováno: Mistrovská díla, s. 20

Írán a Persie

Votivní figura muže

Írán, Luristán, 8.–7. stol. před n. l.

bronz, v. 8 cm

NG Praha, Vp 755

Publikováno: Hájek 1957, s. 36

Gilgameš

Írán, Luristán, 8.–7. stol. před n. l.

bronz, v. 11 cm

NG Praha, Vp 756

Publikováno: Hájek 1957, s. 28, 31

Gilgameš

Írán, Luristán, 8.–7. stol. před n. l.

bronz, v. 14 cm

NG Praha, Vp 757

Publikováno: Hájek 1957, s. 28, 30

Gilgameš

Írán, Luristán, 8.–7. stol. před n. l.

bronz, v. 19 cm

NG Praha, Vp 758

Publikováno: Hájek 1957, s. 28

- Trubkovitý stojan
 Írán, Luristán, 8.–7. stol. před n. l.
 bronz, v. 12,5 cm
 NG Praha, Vp 749
- Trubkovitý stojan
 Írán, Luristán, 8.–7. stol. před n. l.
 bronz, v. 7,6 cm
 NG Praha, Vp 750
- Stojan
 Írán, Luristán, 8.–7. stol. před n. l.
 bronz, v. 16 cm
 NG Praha, Vp 751
- Jehlice
 Írán, Luristán, 8.–7. stol. před n. l.
 bronz, v. 23 cm
 NG Praha, Vp 752
- Jehlice
 Írán, Luristán, 8.–7. stol. před n. l.
 bronz, v. 22 cm
 NG Praha, Vp 753
- Konvička
 Írán, Rhages, 12. stol.
 pálená hlína se zelenou polevou,
 v. 16 cm
 NG Praha, Vu 365
- Miska s motivem ptáků
 Írán, Rhages, 12.–13. stol.
 pálená hlína s modrou polevou,
 průměr 18 cm
 nezachováno (dříve NG Praha, Vu 352)
 Publikováno: Hájek 1957, s. 67
- Mísa s nápisovým dekorem
 Írán, Kášán, 13. stol.
 pálená hlína s tyrkysovou polevou a
 modrou a černou kresbou pod
 polevou, průměr 21,5 cm
 NG Praha, Vp 761
 Publikováno: Hájek 1957, s. 68
- Konvice
 Írán, Sultanabád, 13. stol.
 pálená hlína s modrou irisovou
 polevou, v. 22 cm
 soukromá sbírka (dříve NG Praha,
 Vu 351)
- Miska s nápisovým dekorem
 Írán, Kášán nebo Sultanabád,
 13. stol.
 pálená hlína s černomodrým
 dekorem, průměr 21 cm
 NG Praha, Vu 353
 Publikováno: Hájek 1957, s. 66
- Miska s figurálními medailony
 Írán, Rhages, 13. stol.
 pálená hlína, lustr, průměr 27,5 cm
 NG Praha, Vu 355
- Miska s figurálními medailony
 Írán, Rhages, 13. stol.
 pálená hlína, lustr, průměr 19 cm
 NG Praha, Vu 356
- Mísa s modrými pruhy
 Írán, Kášán, 13.–14. stol.
 pálená hlína s modrou a červenou
 polychromií pod polevou,
 průměr 26 cm
 NG Praha, Vu 354
- Dlaždice s nápisovým dekorem
 Írán, Veramin, 14. stol.
 pálená hlína s modrými polevami,
 lustr, 13 x 11,5 cm
 soukromá sbírka (dříve NG Praha,
 Vu 366)
- Váza s motivem květin
 Írán, 16. stol.
 pálená hlína s modrým dekorem,
 v. 25,5 cm
 nezachováno (dříve NG Praha, Vu 372)

Váza s figurálním dekorem
Írán, 17. stol.
pálená hlína s barevným dekorem,
v. 27 cm
NG Praha, Vu 367
Publikováno: Hájek 1957, s. 61, 69

Kachlík s jezdky
Írán, 18. stol.
pálená hlína s barevnými polevami,
34 x 21 cm
NG Praha, Vu 370

Váza s květinovými medailony
Írán, 19. stol.
pálená hlína s kobaltovou malbou,
v. 34 cm
NG Praha, Vu 368

Váza s motivem šachovnice
Írán, 19. stol.
pálená hlína s kobaltovou malbou,
v. 26 cm
NG Praha, Vu 369
Publikováno: Hájek 1957, s. 70

Váza s figurálním dekorem
Írán, 19. stol.
pálená hlína s barevným dekorem,
v. 27 cm
NG Praha, Vu 371
Publikováno: Hájek 1957, s. 60

Váza
Írán, 19. stol.
pálená hlína s polevou, v. 30 cm
NG Praha, Vu 373

Kilim senne
Západní Írán, ca poč. 20. stol.
vlna, 193 x 120 cm
GBR Louny, UG 309

Koberec sarab
Severozápadní Írán,
1. čtvrtina 20. stol.
vlna, bavlna a velbloudí srst (?),
382 x 112 cm
GBR Louny, UP 123

Koberec
Írán (?)
vlna, 300 x 420 cm
GBR Louny, UP 124

Polévaný kachel se sokolníkem
Persie, 18. stol.
polychr. pálená hlína, 22 x 15 cm
GBR Louny, UP 16

List iluminovaného rukopisu
Persie, 19. stol.
tuš, papír, 28 x 16 cm
GBR Louny, KP 174

Desky z knihy s dvorskou scénou
Persie, 19. stol.
lepenka, 35 x 23 cm
GBR Louny, OP 355

Zakavkazsko

Koberec s lesghistánskými
hvězdami
Severovýchodní Zakavkazsko,
poč. 20. stol.
vlna, bavlna, 157 x 96 cm
GBR Louny, UG 187

Koberec Karabach
Jižní Zakavkazsko, Karabach,
ca poč. 20. stol.
vlna, 223 x 128 cm
GBR Louny, UP 125

Koberec kavkazský
Zakavkazsko, Karabach (?),
poč. 20. stol.
vlna, bavlna, 288 x 103 cm
GBR Louny, UP 126

Turecko

Kilim
Turecko (?), Anatólie (?)
vlna, 150 x 322 cm
GBR Louny, UG 308

Barma

Votivní figura Buddhy (Buddha v meditaci)

Barma, 18.–19. stol.

bronz, v. 6,2 cm

NG Praha, Vp 778

Buddhův žák

Barma, 18.–19. stol.

bronz, slabě zlacený, v. 8,2 cm

NG Praha, Vp 779

Indonésie

Tanečnice

Indonésie, 19. stol.

mosaz, v. 13 cm

GBR Louny, PP 39

Indie

Bharavahaka (Atlant), reliéf

Indie, gandhárský okruh, 2. stol.

břidlice, 12 x 30 cm

soukromá sbírka (dříve NG Praha, Vp 781)

Bharavahaka (Atlant), reliéf

Indie, gandhárský okruh, 2. stol.

břidlice, 12 x 30 cm

soukromá sbírka (dříve NG Praha, Vp 780)

Meditující Buddha

Indie, 4. stol.

štuk, v. 37 cm

soukromá sbírka, (dříve NG Praha, Vp 785)

Meditující Buddha (falsum ?),
reliéf

Indie, gandhárský okruh,

ca 4. stol. (?)

břidlice, v. 23 cm

NG Praha, Vp 784

Publikováno: Hájek 1957, s. 90

Stojan k soše

Indie, 12.–13. stol.

bronz, v. 12 cm

NG Praha, Vu 376

Sýrie

Kozoroh

Sýrie, Novochetitské království,

1. pol. 2. tisíciletí před n. l.

bronz, 2,8, x 3,5 cm

nezachováno (dříve NG Praha, Vp 754)

Votivní figura medvídka

Sýrie nebo Fénicie, 15.–13. stol.

před n. l.

bronz, v. 7 cm

NG Praha, Vp 763

Kulová váza

Sýrie, Rakka, 16. stol.

hrnčina s tyrkysovou polevou,

v. 19,7 cm

NG Praha, Vp 760

Přední východ a dálný východ

Beduin

Přední východ, 19.–20. stol.

olovo, kost, v. 29 cm

NG Praha, Vp 776

Olejová lampička

Přední východ, nedat.

bronz, d. 16 cm

NG Praha, Vp 1003

Bifrons

Dálný východ, nedat.

bronz, v. 9 cm

NG Praha, Vx 677

Umění Mezopotámie, Asýrie a Egypta

Mezopotámie

Tabulka s klínovým písmem
Mezopotámie, 2000 před n. l.
hlína, 3 x 3 cm
soukromá sbírka (dříve NG Praha,
Vp 1000)

Asýrie

Aššurbanipal
Asýrie, 7. stol. před n. l.
vápenec, v. 41,8 cm
soukromá sbírka (dříve NG Praha,
Vp 759)

Egypt

Vešebt s nápisem v devíti řádcích
Egypt, Pozdní doba, 26. dyn.,
664–525 před n. l.
egyptská fajáns se zelenou polevou,
v. 18,5 cm
nezachováno (dříve NG Praha,
Vp 1027)

Anub (Šakalí božstvo)
Egypt, Pozdní doba, 7.–4. stol.
před n. l.
bronz, v. 9 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 949)

Usir
Egypt, Pozdní doba, 7.–4. stol.
před n. l.
bronz, v. 23 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 950)

Usir
Egypt, Pozdní doba, 7.–4. stol.
před n. l.
bronz, v. 9 cm
GBR Louny, PP 44

Horův syn Duamutef
Egypt, Pozdní doba, 7.–4. stol.
před n. l.
egyptská fajáns, v. 6 cm
nezachováno (dříve NG Praha,
Vp 1004)

Přívěšek v podobě božstva se šakalí
hlavou
Egypt, Pozdní doba, 7.–4. stol.
před n. l.
bronz, v. 5,5 cm
nezachováno (dříve NG Praha,
Vp 1005)

Apis
Egypt, Pozdní doba, 7.–4. stol.
před n. l.
bronz, v. 7 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 951)

Kobra na kubickém podstavci se
vztyčenou hlavou
Egypt, Pozdní doba,
ca 600 před n. l.
bronz, 4 x 5 cm
nezachováno (dříve NG Praha,
Vp 1001)

Vešebt
Egypt, přelom Pozdní a
Ptolemaiovské doby,
4. stol. před n. l.
egyptská fajáns s tmavou polevou,
v. 8 cm
GBR Louny, PP 46

Alabastron
Egypt, 2. pol. 1. tisíciletí před n. l.
egyptský alabastr, v. 23 cm
NG Praha, Vp 1002

Zlomek mešitové lucerny
Egypt, 13.–14. stol.
emailované sklo, v. 6 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vu 377)

Soška (falsum)
Egypt, ca 1900
hlína, v. 12,5 cm
GBR Louny, PP 45

Soška (falsum)
Egypt, ca 1900
pálená hlína, v. 18,5 cm
nezachováno (dříve NG Praha,
Vp 1013)

Soška (falsum ?)
Egypt, ca 1900
pálená hlína, v. 10 cm
NG Praha, Vp 1011

Umění Afriky

Maska

Afrika, Pobřeží slonoviny,

Bete/Guro

polychr. dřevo, 27,5 x 20 cm

NpM Praha, A 2844

Publikováno: Africké umění

v Československu, č. kat. 15

Ženská figura

Afrika, Pobřeží slonoviny, Dan

polychr. dřevo, v. 45 cm

NpM Praha, A 3963

(Zakoupeno Fillou 28. 1. 1935 (?) od Joe

Hlouchy (??))

Stojící mužská figura

s hřebenovitou čepicí

Afrika, Pobřeží slonoviny, Senufo

dřevo, v. 32 cm

nezachováno (dříve NG Praha, Vp 987)

Figura

Afrika, Pobřeží slonoviny

černé dřevo, v. 88 cm,

nezvěstné

(V roce 1937 Fillou prodáno Adolfu

Hoffmeisterovi)

Bubeník

Afrika, Pobřeží slonoviny (?)

bronz, v. 10 cm

nezachováno (dříve NG Praha, Vp 992)

Žena na bobku

Afrika, Pobřeží slonoviny (?)

bronz, v. 11 cm

nezachováno (dříve NG Praha,

Vp 1020)

Stojící žena s šerpou

Afrika, Pobřeží slonoviny (?)

mosaz, v. 16 cm

soukromá sbírka (dříve NG Praha,

Vp 1016)

Sběračka a antilopí maskou na držadle

Afrika, Pobřeží slonoviny (?)

dřevo, v. 30 cm

nezachováno (dříve NG Praha, Vp 986)

Nástavcová maska („Strážní figura“)

Afrika, Gabon, Bakota

dřevo, kov, v. 34 cm

nezachováno, (dříve NG Praha,

Vp 1015)

Publikováno: *Volné směry* XXVIII, 1930–

1931, s. 176

Fetišová figura

Afrika, Kongo, Bateke

dřevo, v. 28 cm

nezachováno (dříve NG Praha, Vp 988)

Fetišová figura

Afrika, Kongo, Bateke

dřevo, oči vykl. korálky, v. 34 cm

nezachováno (dříve NG Praha, Vp 989)

Náhrdelník

Afrika, Kongo, Bateke

bronz, průměr 15 cm

NG Praha, Vp 1030

Sedící postava

Afrika, jižní Kongo, provincie

Katanga

dřevo, v. 15 cm

nezachováno (dříve NG Praha, Vp 991)

Válečník

Afrika, Benin, Fon

bronz, v. 15 cm

nezachováno (dříve NG Praha, Vp 993)

Publikováno: *Volné směry* XXVIII, 1930–

1931, s. 174

Válečník

Afrika, Benin, Fon

bronz, v. 15 cm

nezachováno (dříve NG Praha, Vp 994)

Publikováno: *Volné směry* XXVIII, 1930–

1931, s. 174

Hlava dýmky
Afrika, Kamerun, Travnaté území
pálená hlína, v. 17,5 cm
NG Praha, Vp 1028

Mužská postava
Afrika, Kamerun (?)
dřevo, 49 x 20 cm
GBR Louny, PP 48

Písař sedící na židli u stolu
Afrika, Ghana, Ašanti
bronz, v. 8 cm
nezachováno, (dříve NG Praha,
Vp 1018)

Žena sedící na židli
Afrika, Ghana, Ašanti
bronz, v. 8 cm
nezachováno, (dříve NG Praha,
Vp 1019)

Závaží v podobě ptáka
Afrika, Ghana, Ašanti
bronz, 2,3 x 3,2 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 970)
(Zakoupeno Fillou 8. 1. 1935 od Joe
Hlouchy)

Závaží v podobě ryby a želvy
Afrika, Ghana, Ašanti
mosaz, 4,5 x 4 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 971)
(Zakoupeno Fillou 8. 1. 1935 od Joe
Hlouchy)

Závaží v podobě sumcovité ryby
Afrika, Ghana, Ašanti
mosaz, d. 6,5 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 972)
(Zakoupeno Fillou 8. 1. 1935 od Joe
Hlouchy)

Závaží v podobě krokodýla s rybou
Afrika, Ghana, Ašanti
mosaz, d. 9,2 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 973)
(Zakoupeno Fillou 8. 1. 1935 od Joe
Hlouchy)

Závaží v podobě ryby pilouna
Afrika, Ghana, Ašanti
mosaz, d. 5 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 974)
(Zakoupeno Fillou 8. 1. 1935 od Joe
Hlouchy)

Závaží v podobě hada a ptáka
Afrika, Ghana, Ašanti
bronz, d. 5,6 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 975)
(Zakoupeno Fillou 8. 1. 1935 od Joe
Hlouchy)

Závaží v podobě zvířete se škeblí
Afrika, Ghana, Ašanti
mosaz, d. 6,5 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 976)
(Zakoupeno Fillou 8. 1. 1935 od Joe
Hlouchy)

Závaží v podobě zvířete s želvou
Afrika, Ghana, Ašanti
bronz, d. 6 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 977)
(Zakoupeno Fillou 8. 1. 1935 od Joe
Hlouchy)

Závaží v podobě tygra
Afrika, Ghana, Ašanti
mosaz, d. 6 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 978)
(Zakoupeno Fillou 8. 1. 1935 od Joe
Hlouchy)

Závaží v podobě jaguára
Afrika, Ghana, Ašanti
mosaz, d. 5 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 979)
(Zakoupeno Fillou 8. 1. 1935 od Joe
Hlouchy)

Závaží v podobě ptáka
Afrika, Ghana, Ašanti
bronz, 4 x 4 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 980)
(Zakoupeno Fillou 8. 1. 1935 od Joe
Hlouchy)

Závaží v podobě jaguára
Afrika, Ghana, Ašanti
mosaz, d. 6,3 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 981)
(Zakoupeno Fillou 8. 1. 1935 od Joe
Hlouchy)

Závaží v podobě chycené antilopy
Afrika, Ghana, Ašanti
mosaz, d. 5,2 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 982)
(Zakoupeno Fillou 8. 1. 1935 od Joe
Hlouchy)

Závaží v podobě antilopy
Afrika, Ghana, Ašanti
mosaz, d. 4,5 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 983)
(Zakoupeno Fillou 8. 1. 1935 od Joe
Hlouchy)

Závaží v podobě rohatého zvířete
Afrika, Ghana, Ašanti
bronz, d. 7,6 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 984)
(Zakoupeno Fillou 8. 1. 1935 od Joe
Hlouchy)

Závaží v podobě antilopy
Afrika, Ghana, Ašanti
bronz, d. 4,5 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 985)
(Zakoupeno Fillou 8. 1. 1935 od Joe
Hlouchy)

Obřadní váza s figurami býků
Afrika, Uganda
tuhovaná hlína, v. 21 cm
NG Praha, Vp 1008

Poprsí muže
Afrika, Benin (?)
bronz, v. 7 cm
nezachováno (dříve NG Praha, Vp 995)

Votivní figura
Afrika (?)
železo, v. 23 cm
soukromá sbírka (dříve NG Praha,
Vp 1017)

Vyřezávaný roh
Afrika (?)
rohovina, v. 23 cm
nezachováno (dříve NG Praha,
Vp 1031)

Umění Oceánie

Poklice na pokrmy

Oceánie, Nová Guinea, Sepik

polychr. pálená hlína,

průměr 33 cm

NG Praha, Vp 1032

Publikováno: Hájek 1956, s. 239

(Zakoupeno Fillou 28. 1. 1935 od Joe Hlouchy)

Miniaturní maska s dlouhým nosem

Oceánie, Nová Guinea, dolní Sepik

dřevo, lýko, v. 41,2 cm

NpM Praha, N4-28.858

Publikováno: Hájek 1956, s. 226;

Náprstkovo muzeum, s. 41; Karel Srp

(ed.), *Adolf Hoffmeister (1902–1973)*,

Praha 2004, s. 172

(Zakoupeno Fillou 28. 1. 1935 (?) od Joe

Hlouchy, v roce 1938 Fillou prodáno

Adolfu Hoffmeisterovi)

Fetišová figura

Oceánie, Nová Guinea, dolní Sepik

polychr. dřevo s mušlovou

ozdobou, v. 23,2 cm

NpM Praha, A 7000

Publikováno: Tomáš Winter, *Nebezpečné*

sousedství? Joe Hloucha, Emil Filla a

surrealisté, *Umění* LIII, 2005, s. 78

(Zakoupeno Fillou 28. 1. 1935 od Joe

Hlouchy, v roce 1938 Fillou prodáno

Adolfu Hoffmeisterovi)

Maska s vyplazeným jazykem

Oceánie, Nová Guinea, Sepik

polychr. dřevo, v. 43 cm

nezvěstné

(V roce 1938 Fillou prodáno Adolfu

Hoffmeisterovi)

Postava předka

Oceánie, Nová Guinea

mahagon, v. 18 cm

nezachováno (dříve NG Praha, Vp 990)

Malanggan

Oceánie, Nové Irsko

polychr. dřevo, v. 46,3 cm

NpM Praha, A 6833

Publikováno: Joe Hloucha, *Umění*

lidojedů z Tombara, Venkov XXIX, 1934,

obrazová příloha nedělního „Venkova“ k

č. 277, 25. 11., [s. 2]; *Prager Presse* XV,

1935, příl. Die Welt am Sonntag č. 6 (k

č. 40, 10. 2.), s. 8; *Pestrý týden* X, 1935,

č. 7, 16. 2., s. 9; Čapek 1938, tab. XI;

Rok 1982 v Náprstkově muzeu v Praze,

říjen – Umění Nového Irska, s. 4; Karel

Srp (ed.), *Adolf Hoffmeister (1902–1973)*,

Praha 2004, s. 172

(Zakoupeno Fillou 28. 1. 1935 od Joe

Hlouchy, v roce 1938 Fillou prodáno

Adolfu Hoffmeisterovi)

Dvoustranný reliéf s ptákem

Oceánie, Nové Irsko

polychr. dřevo, 18,8 x 44,5 cm

NpM Praha, A 6872

Publikováno: Joe Hloucha, *Umění*

lidojedů z Tombara, Venkov XXIX, 1934,

obrazová příloha nedělního „Venkova“ k

č. 277, 25. 11., [s. 2]; *Volné směry*

XXXI, 1935, s. 258; Čapek 1938, tab.

XIII; *Rok 1982 v Náprstkově muzeu*

v Praze, říjen – Umění Nového Irska, s.

2.; Tomáš Winter, *Nebezpečné*

sousedství? Joe Hloucha, Emil Filla a

surrealisté, *Umění* LIII, 2005, č. 1, s. 77

(Zakoupeno Fillou 28. 1. 1935 od Joe

Hlouchy, v roce 1938 Fillou prodáno

Adolfu Hoffmeisterovi)

Figurka – tanečník

Oceánie, Nové Irsko

polychr. dřevo, v. 48 cm

nezvěstné

(Zakoupeno Fillou 4. 2. 1935 (?) od Joe

Hlouchy (?), v roce 1938 Fillou prodáno

Adolfu Hoffmeisterovi)

Stojící figura

Oceánie, Šalamounovy ostrovy
dřevo, aplikace, v. 63 cm
nezvěstné

Publikováno: Josef Kandert, Počátky sběratelství etnického umění v českých zemích, *Umění XXXVII*, 1989, s. 190
(Zakoupeno Fillou 28. 1. 1935 od Joe Hlouchy, v roce 1938 Fillou prodáno Adolfu Hoffmeisterovi)

Buben

Oceánie, Šalamounovy ostrovy
dřevo, přírodní materiály,
v. 60 cm

soukromá sbírka
(Zakoupeno Fillou 28. 1. 1935 od Joe Hlouchy)

Tapa s motivem velkých úhlopříček
v tmavošedé a tmavohnědé barvě

Oceánie, Melanésie
tráva, 108 x 35 cm

nezachováno (dříve NG Praha,
Vp 1006)

Tapa s pruhovanými pásy v černé a
světlehnědé barvě

Oceánie, Melanésie
tráva, 110 x 26 cm

nezachováno (dříve NG Praha,
Vp 1014)

Umění Ameriky

Nádoba s motivem hlavy mrože
Jižní Amerika, Peru, Moche,
100 před n. l.–700 n. l.

pálená hlína, černá engoba,
v. 26 cm

NG Praha, Vp 999

Nádoba s reliéfním figurálním
motivem

Jižní Amerika, Peru, Moche,

100 před n. l.–700 n. l.

hlína, engoba, v. 23 cm

GBR Louny, UP 2

Nádoba s motivem hlavy

Jižní Amerika, Peru, jižní pobřeží,
Nazca, 0–700 n. l.

pálená hlína, v. 9,5 cm

GBR Louny, UP 12

Jižní Amerika, Peru, jižní pobřeží,
Nazca, 0–700 n. l.

pálená hlína, v. 15 cm

GBR Louny, UP 13

Nádoba v podobě sedící ženy

Jižní Amerika, Peru, Chimu,

11.–15. stol.

pálená hlína, v. 23 cm

NG Praha, Vp 1009

Nádoba s hrdlem ve tvaru lidské
hlavy

Jižní Amerika, Peru, Chimu,

11.–15. stol.

pálená hlína, v. 26 cm

NG Praha, Vp 1010

Láhev s dvojitou výlevkou a
s medailony perlové bordury na
bocích

Jižní Amerika, Peru, Chimu,

11.–15. stol.

pálená hlína, v. 24 cm

nezachováno (dříve NG Praha,
Vp 1007)

Chřestidlo v podobě dítěte

Jižní Amerika, Peru (?)

tuhovaná pálená hlína, v. 15 cm

NG Praha, Vp 1025

Figura božstva s rukama na prsou a
kopulovitým účesem (falsum)

Jižní Amerika

bronz, v. 9 cm

nezachováno (dříve NG Praha,

Vp 1026)

Zoomorfní nádoba (falsum ?)

Střední Amerika, Mexiko

pálená hlína, v. 16 cm

nezachováno (dříve NG Praha,

Vp 1024)

Soška (falsum)

Střední Amerika, Mexiko

pálená hlína, v. 12,5 cm

nezachováno (dříve NG Praha,

Vp 1012)

Postava muže s rukama na kolenou
(falsum)

Střední Amerika, Mexiko

polychr. pálená hlína, v. 19,5 cm

nezachováno (dříve NG Praha,

Vp 1021)

Figura ležícího muže s nádobkou na
prsou (falsum)

Střední Amerika, Mexiko

polychr. pálená hlína, v. 24,5 cm

nezachováno (dříve NG Praha,

Vp 1022)

Figurka božstva (falsum)

Střední Amerika, Mexiko

bronz, v. 16 cm

soukromá sbírka (dříve NG Praha,

Vp 1023)

Prameny:

Archiv Adolfa Hoffmeistera, soukromá sbírka v Praze

Archiv hlavního města Prahy, fond SVU Mánes, složky výstav a složka Emil Filla

Archiv Hloucha, Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur v Praze

Archiv Národní galerie v Praze, složka Emil Filla

Evidence sbírky Galerie Benedikta Rejta v Lounech

Inventární knihy sbírky asijského umění Národní galerie v Praze

Inventární knihy Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur v Praze

Kratochvíl Zdeněk, *Světlem a stínem života*, strojopis z let 1957–1958,
Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, inv. č. 34/94
– 2028

Pozůstalost Emila Filly, soukromá sbírka v Praze a Ústav dějin umění AV ČR

Pozůstalost Vincence Kramáře, Ústav dějin umění AV ČR, Oddělení dokumentace

Bibliografie:

- LI. výstava *Jednoty umělců výtvarných – Japonské a čínské umění současné* (kat. výst.), text Vojtěch Chytil, Obecní dům, Praha 1929
163. výstava *SVU Mánes – Čínské umění – Kolekce Martínkova* (kat. výst.), text Josef Martínek, SVU Mánes, Praha 1931
- Ananth Deepak, *Frames within Frames: on Matisse and the Orient*, in: Paul Duro (ed.), *Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*, Cambridge 1996, s. 153–177
- Antliff Mark – Leighten Patricia, *Cubism and Culture*, London – New York 2001
- , *Primitive*, in: Robert S. Nelson – Richard Shiff (ed.), *Critical Terms for Art History*, Chicago 1996, s. 170–184
- Apollinaire Guillaume, *O novém umění*, ed. Vladimír Diviš – Jitka Hamzová, Praha 1974
- Bal Mieke, *On Show*, in: eadem, *Looking in: the Art of Viewing*, Amsterdam 2001, s. 117–160.
- Baleka Jan, *Motivační teorie Zdeňka Kratochvíla*, *Umění XVIII*, 1970, s. 507–522
- Barthes Roland, *Mytologie*, Praha 2004
- Basler Adolphe, *Africké umění*, *Volné směry XXVIII*, 1930–1931, s. 172 – 183, 255–261
- Baudelaire Charles, *Úvahy o některých současnících*, ed. Jan Vladislav, Praha 1968
- Baudrillard Jean, *The System of Collecting* (1968), in: John Elsner – Roger Cardinal (ed.), *The Cultures of Collecting*, London 1997, s. 7–24
- Beneš Vincenc, *Před dílem Rousseauovým*, *Umělecký měsíčník II*, 1912–1913, s. 51–58
- , [Úvod], in: *Skupina výtvarných umělců. III. [pražská] výstava* (kat. výst.), Obecní dům, Praha 1913, nestr.
- Bergson Henri, *Smiech. Esej o význame komična* (1899), Bratislava 1966

- Berka Čestmír, *Emil Filla. Krajina Českého středohoří*, Praha 1964
- , *Emil Filla*, Praha 1989
- , *Emil Filla. Zbojnické písně slovenského ľudu*, Bratislava 1980
- , *Grafické dílo Emila Filly*, Praha 1969
- , Jak vznikl Fillův *Jan van Goyen*, *Výtvarná práce* VII, 1959, č. 17, s. 4–6
- Board Marilyn Lincoln, Constructing the Myths and Ideologies in Matisse's *Odalisques*, *Genders* V, 1989, July, s. 21–49
- Boas Franz, *Primitive Art*, Oslo 1927
- Bois Yve-Alain, Kahnweiler's Lesson (1987), in: idem, *Painting as Model*, Cambridge – London 1990, s. 65–97
- Bydžovská Lenka, Emil Filla a spolek Mánes na přelomu dvacátých a třicátých let, *Umění* XXXVI, 1988, s. 247–255
- Bydžovská Lenka – Srp Karel (ed.), *Český surrealismus 1929–1953* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1996
- Cassirer Ernst, *Filosofie symbolických forem II. Mytické myšlení* (1924), Praha 1996
- Clifford James, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge – London 1999
- Cogniat Raymond, Moderní československé umění, *Život* XVI, 1937–1938, s. 13
- Connelly Frances S., *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern Art and Aesthetics 1725–1907*, University Park, Pennsylvania 1995
- Čapek Josef, Alšova šedesátka, *Volné směry* XVII, 1913, s. 27–29, podepsáno: J. Č
- , Ilusionismus, *Volné směry* XVII, 1913, s. 252
- , *Méně výstav a více umění!*, ed. Pavla Pečinková, Praha 1999
- , Nové zaujetí v umění období porevolučního a jeho tradice, *Volné směry* XVII, 1913, s. 124–130
- , Sochařství černochoů, *Červen* I, 1918, s. 251–253
- , *Umění přírodních národů*, Praha 1938

- Čapek Karel, *O umění a kultuře I–III*, ed. Emanuel Macek – Miloš Pohorský, Praha 1984, 1985, 1986
- České středohoří Emila Filly* (kat. výst.), text František Doležal, Krajská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 1958
- Čínské hrobové figury ve sbírkách Národní galerie v Praze*, texty Lubor Hájek, Ladislav Kesner ml., Praha 1985
- Čumpelík Jan, Ještě ke kritice výtvarné kritiky, *Literární noviny* I, 1952, č. 21, 28. 6., s. 6
- Denis Maurice, O neobratnosti primitivů, *Volné směry* XV, 1911, s. 47–52
- Dílo Emila Filly*, Brno 1936
- Doležal František, Válka ve Fillově grafickém díle, *Hollar* XXI, 1949, s. 36–38
- Dvoji osud. Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910–1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové*, ed. Jaroslav Dostál – Jiří Opelík – Jaroslav Slavík, Praha 1980
- Einstein Carl, *Negerplastik*, Leipzig 1915
- Elkins James, Prečo nie je možné napísať dejiny umenia nezápadných kultur, in: Ján Bakoš (ed.), *Minulosť v prítomnosti: Súčasné umenie a umeleckohistorické mýty*, Bratislava 2002, s. 229–242
- Emil Filla – Krajiny z Českého středohoří* (kat. výst.), text Libuše Halasová, Galerie Práce, Praha 1950, nestr.
- Emil Filla – Obrazy a kresby dosud nevystavené z let 1938–1939* (kat. výst.), texty František Halas a Vincenc Kramář, Praha, SVU Mánes 1945
- Emil Filla – Plastika, suché jehly, lepty, dřevoryty, litografie, oleje. Černošská a tichomořská plastika – 185 soch ze sbírky Joe Hlouchy* (kat. výst.), text Vincenc Kramář a Joe Hloucha, SVU Mánes v Praze 1935
- Emila Filly boje a zápasy, předmluva Čestmír Berka, *Student* IV, 1968, č. 6, 7. 2., s. 6–7; č. 7, 14. 2., s. 6; č. 8, 21. 2., s. 10
- Emila Filly zápasy a boje, *Student* IV, 1968, č. 17, 24. 4., s. 4–5; č. 18, 30. 4., s. 10–11.

- Expresionismus a české umění 1905–1927* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1994
- Filla Emil, Antonín Pelc..., in: Antonín Pelc, *Karikatury 1919–1945*, Praha 1948, s. 7–11
- , *Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství* (1947), Praha 1959
- , *Kunst und Wirklichkeit. Erwägungen eines Malers*, Prag 1936
- , Moderní galerie, *Volné směry* XXVI, 1928–1929, č. 9, 20. 1. 1929, s. 260, podepsáno: E. F.
- , *Myšlenky*, ed. Čestmír Berka, (B. m.) 1990
- , *O svobodě*, Praha 1947
- , *O výtvarném umění*, Praha 1948
- , *Otázky a úvahy*, Praha 1930
- , Patero přikázání pro sběratele, *Volné směry* XXX, 1933–1934, č. 6, 19. 12. 1933, s. 126, podepsáno: E. F.
- , *Práce oka*, doslov Čestmír Berka, Praha 1982
- , Praktiky v Moderní galerii, *Volné směry* XXXIV, 1937–1938, č. 5–6, 1. 3. 1938, s. 213, podepsáno: F.
- , *Problém renesance a drobná plastika*, Praha 1938
- , *Psí písně v Buchenwaldě 1943*, Praha 1945
- , *Rembrandt*, Praha 1939
- , *Soudy a hodnoty*, Brno 1929
- , Vykopávky z Hadda, *Volné směry* XXVIII, 1930–1931, č. 5–6, 23. 3. 1931, s. 136–137, podepsáno: F.
- , Výstava eurasijského umění ve Vídni, *Volné směry* XXXI, 1934–1935, č. 3–4, 18. 12. 1934, s. 109, podepsáno: E. F.
- Flam Jack – Deutch Miriam (ed.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: a Documentary History*, Berkeley – Los Angeles – London 2003
- Flusser Vilém, *Za filosofii fotografie*, Praha 1994
- Formánek Václav – Herold Erich – Kandert Josef, *Africké umění v Československu*, Praha 1983
- Frazer James George, *Zlatá ratolest* (1890), Praha 1994

- Freud Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905),
Frankfurt am Main 1940
- , *Totem a tabu. Vtip a jeho vztah k nevědomí, teoretická část*, Praha
1991
- Gamboni Dario, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern
Art*, London 2002
- , *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French
Revolution*, London 1997
- George Walter, *La Grande Peinture Contemporaine à la Collection Paul
Guillaume*, Paris (b. d.)
- Giraudon Colette, *Paul Guillaume et les peintres du XX^e siècle. De l'art nègre
à l'avant-garde*, preface de Michel Hoog, Paris 1993
- Glaser Curt, *Umění Číny a Japonska*, Praha 1930
- Godard André, *Les bronzes du Luristan*, Paris 1931
- Goldwater Robert, *Primitivism in Modern Painting*, New York 1938; rev.
Primitivism in Modern Art, New York 1967; rev. 1986.
- Gombrich Ernst Hans – Kris Ernst, *Caricature*, Harmondsworth 1940
- Gombrich Ernst Hans, *The Preference for the Primitive: Episodes in the
History of Western Taste and Art*, London – New York 2002
- Gutfreund Otto, *Zázemí tvorby*, ed. Jiří Šetlík, Praha 1989
- Hájek Lubor (ed.), *Umění čtyř světadílů z českých sbírek mimoevropského
umění, I., II. díl*, Praha 1956, 1957
- Hajšman Jan – Filla Emil, *Hlídka české Maffie v Holandsku*, Praha 1934
- Halas František, *Obrazy*, ed. František X. Halas – Ludvík Kundera, Praha
1968
- Harrison Charles – Frascina Francis – Perry Gill, *Primitivism, Cubism,
Abstraktion: the Early Twentieth Century*, New Haven – London 1993
- Hartel Wilhelm Ritter von – Wickhoff Franz (ed.), *Wiener Genesis*, Wien,
1895
- Hejzlar Josef, Jak bývalo „U Fillů“, *Výtvarná práce XI*, 1963, č. 18, s. 4–5
- Hildebrand Adolf, *Problém formy ve výtvarném umění* (1893), Praha 2004

- Hiller Susan (ed.), *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, London – New York 1991
- Hlaváček Luboš, Fillova cesta tvořivosti, *Výtvarná kultura* VI, 1982, č. 3, s. 3–8
- , Fillovy boje a zápasy, *Výtvarná práce* XI, 1963, č. 18, s. 8
- , Uměnovědná činnost Emila Filly, *Estetika* XIX, 1982, s. 143–170
- Hlušíčka Jiří, *Emil Filla 1882–1953*, Brno 2003
- , Svědectví skicáře. Z počátků českého moderního umění, *Umění* XLI, 1993, s. 26–30
- Hodrová Daniela (ed.), *Poetika míst*, Praha 1997
- Hofbauer Arnošt, Něco o čínských výstavách, *Volné směry* XXVII, 1929–1930, s. 30–32
- Hoffmeister Adolf, *Kuo-chua. Cestopisná reportáž o čínském malířství*, Praha 1954
- Hoffmeister Adolf – Hájek Lubor – Rychterová Eva, *Současné čínské malířství*, Praha 1959
- Hoch Karl-Ludwig, *Caspar David Friedrich und die böhmischen Berge*, Dresden 1987
- Honcoopová Helena, Japan v knihách Joe Hlouchy, *Revolver Revue* 38, 1998, s. 229–253
- , *Knihy řezané do dřeva* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1997
- Honzl Jindřich, Taneční masky primitivů, *ReD* I, 1927–1928, s. 105–116, 146–152
- Hoog Michel (ed.), *Katalog der Sammlung Jean Walter und Paul Guillaume. Musée de l'Orangerie*, Paris 1987
- Horová Anděla, Fillovo pojetí dějin umění ve třicátých letech, *Umění* XXXVI, 1988, s. 256–259
- , Výtvarně kritická a teoretická kapitola v díle Viléma Mrštíka, *Estetika* XXV, 1988, s. 13–33
- Hume Naomi, Violent Humour: Caricature of Cubism in Prague, 1912–1914, *Umění* LI, 2003, s. 122–136

- Chadraba Rudolf – Krása Josef – Švácha Rostislav – Horová Anděla (ed.),
Kapitoly z českého dějepisů umění II, Praha 1987
- Chalupa Pavel (ed.), *A bas le monde ancien! / Ať zhyne starý, podlý svět!*,
 Vysoké Mýto 2001
- Jaroš Gustav, Česká karikatura, *Volné směry IV*, 1900, s. 269–272,
 podepsáno: GAMMA
- Jíra Jaroslav, O mladém umění ve Francii, in: *Revoluční sborník Devětsil*,
 Praha 1922, s. 156–167
- Jiřík Vlastimil, Fillova cesta ke kubismu. (Historická skica Fillova
 uměleckého vývoje v letech 1906–1912), *Umění XVII*, 1969, s. 172–183
- , Studie k „holandskému období“ Emila Filly, *Umění XVI*, 1968,
 s. 394–406
- Josef Lada. Kresby a ilustrace* (kat. výst.), texty Josef Lada a Karel Koval,
 Praha, ELK 1948, nestr.
- Kandert Josef, Počátky sběratelství etnického umění v českých zemích, *Umění*
 XXXVII, 1989, s. 187–190
- Karkanová Hana – Svobodová Kateřina, Skupina výtvarných umělců v Brně,
 49. *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 1993, s. 57–72, 190–194
- Kesner Ladislav (ed.), *Hory a řeky bez konce... Krajina, zátiší a mikrosvět*
přírody v umění Asie i Evropy (kat. výst.), Národní galerie v Praze
 1996
- (ed.), *Mistrovská díla asijského umění ze sbírek Národní galerie*
v Praze, Praha 1998
- Kolman-Cassius Jaroslav, Černé nebezpečí, *Dílo XXVI*, 1935, s. 23–24
- Konrád Karel, *Z rodné květnice*, Praha 1942, nestr.
- Kotalík Jiří, *Václav Rabas. Kronika jeho života a díla (1885–1954)*, Praha
 1961
- Kosatík Pavel, *Ferdinand Peroutka. Pozdější život (1938–1978)*, Praha –
 Litomyšl 2001
- Kramář Vincenc, *Kubismus*, Brno 1921
- , *O obrazech a galeriích*, ed. Josef Krása, Praha 1983
- , *Umění Emila Filly a Antonína Procházky*, Opava 1932

- Kratochvíl Zdeněk, Aleš český a monumentální, *Umělecký měsíčník* II, 1912–1913, s. 220–222
- , Kratochvílův etický životopis, *Hollar* III, 1925–1926, s. 93–113
- , Stanovisko karikaturistovo, *Umělecký měsíčník* I, 1911–1912, s. 187–192
- , Th. Th. Heine a Picasso, *Volné směry* XXX, 1933–1934, s. 105–108
- Kuba Ludvík, *Moje Čína*, Praha 1946
- , Setkání s dalekým východem, in: idem, *Zaschlá paleta*, Praha 1955, s. 327–330
- Kubišta Bohumil, *Předpoklady slohu. Úvahy – kritiky – polemiky*, ed. František Kubišta, Brno 1947
- Kuspid Donald, *Psychostrategies of Avant-garde Art*, Cambridge 2000
- Kyzourová Ivana, Proč měl Emil Filla rád malé renesanční bronzky, *Umění* XXXVI, 1988, s. 243–246
- Lahoda Vojtěch, Alchymista a kouzelník. Josef Sudek a Emil Filla, *Umění* LII, 2004, s. 518–536
- , Ani barbar ani mistr: Emil Filla a skytské umění, in: Beket Bukovinská – Lubomír Konečný (ed.), *Ars longa. Sborník k nedožitém sedmdesátinám Josefa Krásy*, Praha 2003, s. 243–258
- , *Český kubismus*, Praha 1996
- , Figura v díle Emila Filly, *Umění* XXX, 1982, s. 481–515
- , Kubismus jako politikum. K dějinám Skupiny výtvarných umělců, *Umění* XL, 1992, s. 44–66
- , Rok 1912 Emila Filly. Svědectví deníku, *Umění* XXXVI, 1988, s. 226–234
- , Silnice kubismus Vincence Kramáře, zastávka jménem John Constable a poetika dějin umění, in: Lenka Bydžovská – Roman Prahel (ed.), *V mužském mozku. Sborník k 70. narozeninám Petra Wittlicha*, Praha 2002, s. 17–36
- , *Svět Emila Filly* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1987

- , The Primal Head: Picasso Head of Fernande (1909) from Vincenc Kramář's Collection and Czech Cubism, *Bulletin of the National Gallery in Prague* III–IV, 1993–1994, s. 92–103
- Lahoda Vojtěch – Srp Karel, Příspěvek k rané teorii kubismu, *Umění* XXXII, 1984, s. 418–440
- Lahoda Vojtěch – Uhrová Olga (ed.), *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 2000
- Lamač Miroslav, Emil Filla, Domenico Theotocopuli el Greco, *Výtvarné umění* XIX, 1969, s. 136–140, podepsáno: ML
- , Nad dílem Emila Filly, *Literární noviny* XI, 1962, č. 14, s. 6
- , *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917*, Praha 1988
- Lamač Miroslav – Padrta Jiří, Padesát let od první výstavy Osmy, *Výtvarná práce* II, 1957, č. 15, s. 1–3
- Laude Jean, *Umění černého světadílu*, Praha 1973
- Lévi-Strauss Claude, *Myšlení přírodních národů*, Praha 1996
- Lévy-Bruhl Lucien, *Myšlení člověka primitivního*, Praha 1999
- Lovejoy Arthur O. – Boas George, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity* (1935), with supplementary essays by W. F. Albright and P.-E. Dumont, New York 1965 (reprinted)
- Macura Vladimír, *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*, Praha 1983
- Mádl Karel Borromejský, *Výbor z kritických projevů a drobných statí*, ed. Arsen Pohribný, Praha 1959
- Macharáčková Marcela – Slavíček Lubomír – Krkošková Alena (ed.), *Antonín Procházka 1882–1945*, Brno – Praha 2002
- Malcolm James Peller, *An Historical Sketch of the Art of Caricaturing*, London 1813
- Matějček Antonín, *Cesty umění*, ed. Jaroslav Pešina, Praha 1984
- , *Emil Filla*, Praha 1938
- , Konec římského naturalismu a počátky malířského monumentálního syntetismu, *Volné směry* XVIII, 1915, s. 263–281
- , Slovo k sběratelům, *Lidové noviny* XLI, 1933, č. 525, 19. 10., s. 9

- Melniková-Papoušková Naděžda, *Československé lidové malířství na skle*, Praha 1938
- , *Československé lidové výtvarnictví*, Praha 1948
- , Lidové umění, *Volné směry* XXXVII, 1941–1942, s. 218–231
- , *Putování za lidovým uměním*, Praha 1941
- Míčko Miroslav, Picassovštější než Picasso?, *Kultura* VI, 1962, č. 13, s. 3
- Mráz Bohumír, Emil Filla: *Jan van Goyen. Úvahy o krajinářství*, *Výtvarné umění* VIII, 1958, s. 335–336
- , Vzpomínáme Emila Filly, *Výtvarná práce* X, 1962, č. 6, s. 3–4
- Nauman Jaroslav, *Umění člověka primitivního*, Praha 1926
- N'diaye Francine, Daniel-Henry Kahnweiler a negerské umění, in: *Daniel-Henry Kahnweiler, jeho galerie, jeho umělci* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1996, s. 135–138
- Nebeský Václav, Matisse a Rousseau, *Musaion* I, 1920, s. 49–61
- Nejstarší čínské umění ve sbírkách Národní galerie v Praze*, texty Lubor Hájek, Ladislav Kesner ml., Praha 1990
- Nešlehová Mahulena, *Bohumil Kubišta*, Praha 1993
- , Fillova Cesta tvořivosti, *Umění* XXXVI, 1988, s. 200–204
- Nezval Vítězslav, K sedmdesátinám Emila Filly, *Literární noviny* I, 1952, č. 10, 12. 4., s. 5
- , *Řetěz štěstí*, Praha 1936
- , *Z mého života*, Praha 1959
- Nové umění staré Číny* (kat. výst.), text Jaroslav Průšek, Topičův salon, Praha 1947
- Ottlová Marta (ed.), *Proudy české umělecké tvorby 19. století. Smích v umění*, Praha 1991
- Otto Gutfreund* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1995
- Otto Walter F., Mýtus a slovo (1962), in: Petr Rezek (ed.), *Mýtus, epos a logos*, Praha 1991, s. 7–26
- Padrta Jiří (ed.), *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917. Teorie – kritika – polemika*, Praha 1992

- Panofsky Erwin, Et in Arcadia ego: Poussin a elegická tradice, in: idem, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981, s. 231–250
- Paudrat Jean-Louis, Le „Cahier nègre“ (1913) de Vincenc Kramář, in: Jana Claverie – Hélène Klein – Vojtěch Lahoda – Olga Uhrová (ed.), *Vincenc Kramář. Un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*, Paris 2000, s. 311–319
- Pečinková Pavla, F. X. Šalda a Fillova generace, *Umění XXXVI*, 1988, s. 235–238
- Pelc Antonín, Thomas Theodor Heine, (K jeho výstavě kreseb a karikatur v pražské galerii Dr. Feigla), *Světobzor XXXIII*, 1933, č. 38, 21. 9., [s. 3]
- Petrová Eva, Ke vztahu: Filla – Picasso – Braque, *Umění XXXVI*, 1988, s. 205–218
- Petrucci Raphael, Čínské umění, *Umělecký měsíčník II*, 1912–1913, s. 253–254
- Pomian Krzysztof, Entre l'invisible et le visible: La collection, *Libre LXXVIII*, 1978, s. 3–56
- Pospiszyl Tomáš, Fillovo velmi pozdní odpoledne, *Respekt XIV*, 2003, č. 35, 25.–31. 8., s. 21
- Price Sally, *Primitive Art in Civilised Places*, Chicago 1989
- Pujmanová Olga, Dva italské obrazy ze sbírky Emila Filly v pražské Národní galerii, *Umění XXVIII*, 1980, s. 145–150
- Rabas Václav, *Cestou. Stati a zápisy*, ed. Jiří Kotalík, Praha 1958
- Rada Vlastimil, Země mytická, *Život XVII*, 1941–1942, s. 34–39
- Rakušanová Marie, Cesta Emila Filly, Antonína Procházky a Friedricha Feigla v roce 1906 po Evropě, *Umění LII*, 2004, s. 75–87
- Riegl Alois, *Spätrömische Kunstindustrie* (1901), Darmstadt, 1973
- Richter [Adrian] Ludwig, *Lebenserrinnerungen eines deutschen Malers*, Dresden (b. d.)
- Rubin William (ed.), *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984
- Řezáč Jan, Slovník místo paměti, *Kulturní tvorba IV*, 1966, č. 10, 10. 3., s. 8

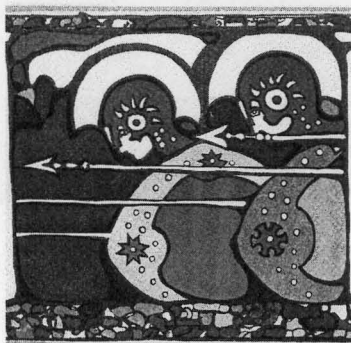
- Sadílková Pavla, Zápisky Vincence Kramáře z let 1898–1913 (Itálie a Francie), *Umění XLVIII*, 2000, s. 461–469
- Said Edward W., *Orientalism*, New York 1978
- Salmony Alfred, Siamské sochařství, *Volné směry XXVIII*, 1930–1931, s. 284–286
- Sammlung Joe Hloucha, Prag, Ostasien – Ozeanien – Afrika – Japanische Graphik* (kat. výst.), texty Leonhard Adam a V. Jarolim, Internationales Kunst- und Auktions-Haus G. M. B. H. Berlin 1930
- Slavíček Lubomír, Neznámý Emil Filla. Fillovy dopisy Albertu Kutalovi z let 1935 až 1947, *Umění XLIX*, 2001, s. 61–80
- Slavík Jaroslav – Opelík Jiří, *Josef Čapek*, Praha 1996
- Slavíková Zdenka, *Umění subsaharské Afriky jako předmět uměleckého a badatelského zájmu*, Praha 1988
- Smích v umění. Proudny české umělecké tvorby*, Praha 1991
- Srp Karel, Fillovo pojetí přítomnosti, *Umění XXXVI*, 1988, s. 219–225
- , Tvrdošíjn a Devětsil, *Umění XXXV*, 1987, s. 54–68
- Srp Karel – Orlická Jana, *Jan Zrzavý*, Praha 2003
- Stewart Susan, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore 1984
- Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění*, ed. Otakar Mrkvička, Praha 1947
- Svrček Jaroslav Bohumil, *F. X. Šaldy boje a zápasy o výtvarné umění*, Praha 1947
- , Výstava soudobého umění čínského a japonského v Brně, *Rozpravy Aventina V*, 1929–1930, č. 37, s. 473
- Sydow Eckart von, *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, Berlin 1923
- , *Exotische Kunst. Afrika und Ozeanien*, Leipzig 1921
- , *Primitiv Kunst und Psychanalyse*, Leipzig – Wien – Zürich 1927
- Šalda František Xaver, *Hájemství zraku*, ed. František Kovárna, Praha 1940
- , Mikoláš Aleš (1913), in: idem, *Kritické projevy 9, 1912–1915*, ed. Rudolf Havel – Ludmila Lantová, Praha 1954, s. 123–136

- , Mikoláš Aleš zemřel (1913), in: idem, *Kritické projevy 9, 1912–1915*, ed. Rudolf Havel – Ludmila Lantová, Praha 1954, s. 212–213
- , Několik dojmů a reflexí italských, in: idem, *Kritické projevy 8, 1910–1911*, ed. Oldřich Králík – Miroslav Komárek – Jiří Opelík, Praha 1956, s. 155–185
- Šetlík Jiří, Předehra Fillova a Gutfreundova návratu do Čech, *Umění XXXVI*, 1988, s. 239–242
- Škranc Pavel, Žlutý slunečník Maxe Švabinského a počátky české moderní malby, *Studie Muzea Kroměřížska VIII*, 1986, s. 67–80
- Šmejkal Jaromír Václav, *Milenec Nipponu*, Praha 1931
- Šourek Karel, *Monumentální Mikoláš Aleš*, Praha 1947
- Špála Václav, Povaha japonského umění, *Volné směry XVII*, 1913, s. 83–85
- , Výstava S. V. U. Mánes: H. Boettinger, *Umělecký měsíčník I*, 1911–1912, s. 178–179
- Štech Václav Vilém, *O projevu výtvarnou formou*, Praha 1915
- , Počátky umění. Výňatek z delší práce, *Umělecký měsíčník I*, 1911–1912, s. 307–313
- , Podstata lidového umění (1929), in: idem, *Pod povrchem tvarů*, Praha 1941, s. 43–51
- , *Včera*, Praha 1921
- , *V zamlženém zrcadle*, Praha 1967
- Štoll Ladislav – Taufer Jiří, Proti sektářství a liberalismu – za rozkvět našeho umění, *Literární noviny I*, 1952, č. 19, 14. 6., s. 6
- Švestka Jiří – Vlček Tomáš (ed.), *Český kubismus 1907–1925* (kat. výst.), Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1991
- Teige Karel, Nové umění proletářské (1922), in: idem, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, ed. Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda, Praha 1966, s. 33–63
- , Obrazy a předobrazy (1921), in: idem, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, ed. Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda, Praha 1966, s. 25–32
- , Umění přítomnosti, *Život II*, 1922, s. 119–142

- Tizac H. Ardenne de, Umění buddhistické, *Volné směry* XVIII, 1915, s. 97–122
- Torgovnick Marianna, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago 1991
- Umění Tibetu, Mongolska a současné Číny* (kat. výst.), text Vojtěch Chytil, SVU Mánes, Praha 1931
- Urban Otto M., *Karel Hlaváček. Výtvarné a kritické dílo*, Praha 2002
- Urban Otto M. – Merhaut Luboš (ed.), *Moderní revue 1894–1924*, Praha 1995
- Varnedoe Kirk – Gopnik Adam (ed.), *Modern Art and Popular Culture: Readings in High & Low*, New York 1990
- , *High & Low: Modern Art and Popular Culture*, New York 1990
- Vogel Susan – Ebong Ima, *Africa Explores: 20th Century African Art*, New York 1991
- Vojvodík Josef, Koncepty idyly v díle Josefa Lady, jejich proměny a sémantika v kontextu české meziválečné avantgardy, *Umění* XLVII, 1999, č. 1–2, s. 80–108
- Volavka Vojtěch, *O moderním umění*, ed. Václav Richter – Bohumír Mráz, Praha 1961
- Výstava mimoevropského umění a uměleckého průmyslu* (kat. výst.), text Joe Hloucha, Veletržní palác, Praha 1929
- Výstava soudobého umění čínského a japonského* (kat. výst.), text Vojtěch Chytil, KVVU Aleš, Brno 1930
- Wickhoff Franz, Ilusionismus. Ze IV. kapitoly knihy *Die Wiener Genesis* (1895), *Volné směry* XVII, 1913, s. 239–243
- Winter Tomáš, Exotika, in: Karel Srp (ed.), *Adolf Hoffmeister (1902–1973)*, Praha 2004, s. 168–175
- , Nebezpečné sousedství? Joe Hloucha, Emila Filla a surrealisté, *Umění* LIII, 2005, s. 76–86
- , Od idyly ke krajině temnoty a příšer. České středohoří Emila Filly, *Umění* LII, 2004, s. 37–51
- , Od kubismu k mýtu. Zbojnické písně Emila Filly, *Umění* LIII, 2005, s. 257–272

- , Politický Orient, in: Karel Srp (ed.), *Adolf Hoffmeister (1902–1973)*, Praha 2004, s. 220–223
- , Primitivové, děti, šílenci a média. K recepci umění přírodních národů a příbuzných projevů v Čechách třicátých let, *Umění XLVIII*, 2000, s. 435–452
- , Rozetnout vývoj ve dvě. O ctnostech primitivismů Emila Filly a Karla Teiga, *Estetika XLI*, 2005, s. 63–77
- (ed.), *Zajatec kubismu. Dílo Emila Filly v zrcadle výtvarné kritiky (1907–1953)*, Praha 2004
- Wirth Zdeněk, *Umění československého lidu*, Praha 1928
- Wittlich Petr, Fillovo překonání naturalismu, *Umění XXXVI*, 1988, s. 193–199
- (ed.), *Jan Preisler 1872–1918*, Praha 2003
- , Silnice kubismus, in: Alexander von Vegesack – Milena Lamarová – Vladimír Šlapeta – Markéta Theinhardtová (ed.), *Český kubismus. Architektura a design 1910–1925* (kat. výst.), Weil am Rhein 1991, s. 21–32
- Worringer Wilhelm, *Abstrakce a vcítění* (1908), Praha 2001
- , *Formprobleme der Gotik* (1911), München 1920
- , V boji o umění. Dr. Wilhelm Worringer, privátní docent v Bernu: Vývojově-historické poznámky k nejmodernějšímu umění, *Umělecký měsíčník I*, 1911–1912, s. 114–116
- Wright Thomas, *A History of Caricature and Grotesque*, London 1865
- Wundt Wilhelm, *Völkerpsychologie: dritter Band: die Kunst*, Leipzig 1919
- Zemánek Jiří, Emil Filla and the Beginnings of De Stijl, *Bulletin of the National Gallery in Prague III–IV*, 1993–1994, s. 78–90
- Zemina Jaromír, *Emil Filla*, Praha 1970
- , *Emil Filla sochař. Práce z let 1913–1938* (kat. výst.), Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích 2002
- Zervos Christian, Negerské umění, *Rozpravy Aventina IV*, 1928–1929, č. 13–14, s. 129

Obrazová příloha

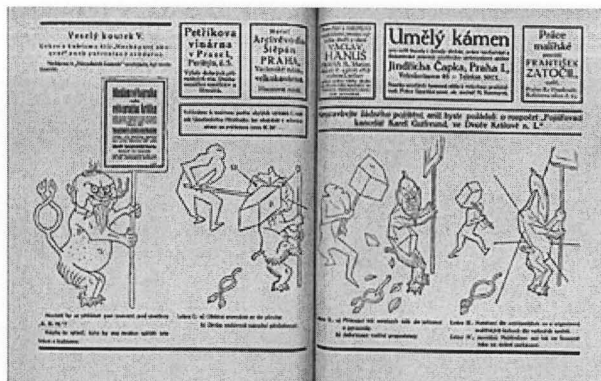


1/ Emil Filla, Plakát k XXXV.
členské výstavě SVU Mánes
1910–1911
nezvěstné

2/ Zdeněk Kratochvíl, Když Evropa
je již do-honěna (Karikatura S. K.
Neumanna a bratří Čapků z cyklu
Jak může v Čechách vypadati
kultura pro Umělecký měsíčník)
1913
tuš, karton, 27 x 24,8 cm
Památník národního písemnictví
v Praze

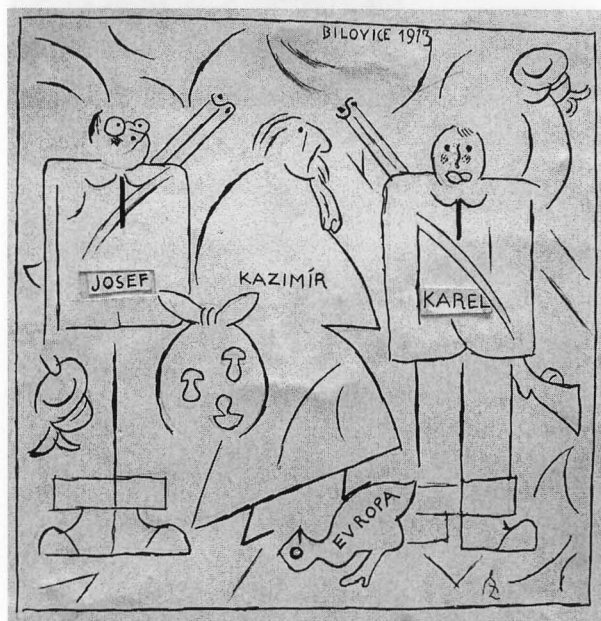
3/ Wassily Kandinsky, Plakát první
výstavy sdružení Phalanx (detail)
1901
barevná litografie, 52 x 67 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus,
München

4/ Zdeněk Kratochvíl, Na výstavě
Skupiny výtvarných umělců
(Vlastní karikatura pro Umělecký
měsíčník Styl)
1910
barevná litografie, papír,
51 x 40 cm



4/ Zdeněk Kratochvíl, Lekce z kubismu, 1913
kresba z Uměleckého měsíčníku II, 1912–1913

1914
tuš, běloba, papír, 33,4 x 27,5 cm
Národní galerie v Praze



5/ Zdeněk Kratochvíl, Když Evropa je již do-honěna (Karikatura S. K. Neumanna a bratří Čapků z cyklu Jak může v Čechách vypadati kultura pro Umělecký měsíčník) 1913

tuš, karton, 27 x 24,8 cm
Památník národního písemnictví v Praze



6/ Zdeněk Kratochvíl, Na výstavě Skupiny výtvarných umělců (Vlastní karikatura pro Umělecký měsíčník) 1914

pero, tuš, karton, 47,7 x 44 cm
Památník národního písemnictví v Praze



7/ Zdeněk Kratochvíl, Crisis
textiliensis
1914
tuš, běloba, papír, 33,4 x 27,5 cm
Národní galerie v Praze



8/ Emil Filla, Kresba z deníku
1907
tužka, papír, 19,5 x 12 cm
soukromá sbírka

11/ Emil Filla, Kofist
Hindenburgova
1918
tuš, papír, 24,4 x 23,2 cm
Historický ústav AČR



9/ Antonín Procházka, Hráči
1908
tuš, pastelky, papír, 18,9 x 25,4 cm
Národní galerie v Praze

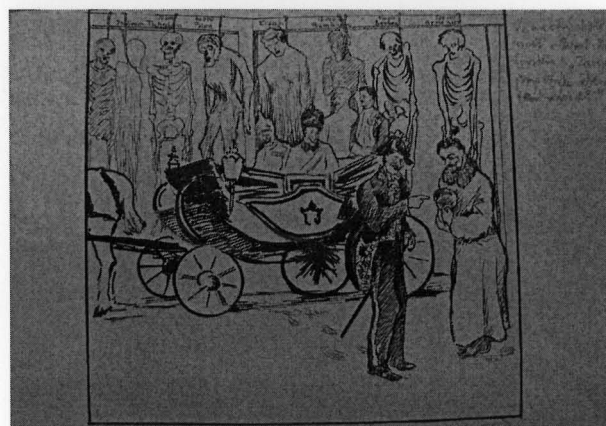


10/ Zdeněk Kratochvíl, Vlastní
portrét s manželkou
nedat.
tužka, papír, 32,3 x 23,3 cm
Památník národního písemnictví
v Praze

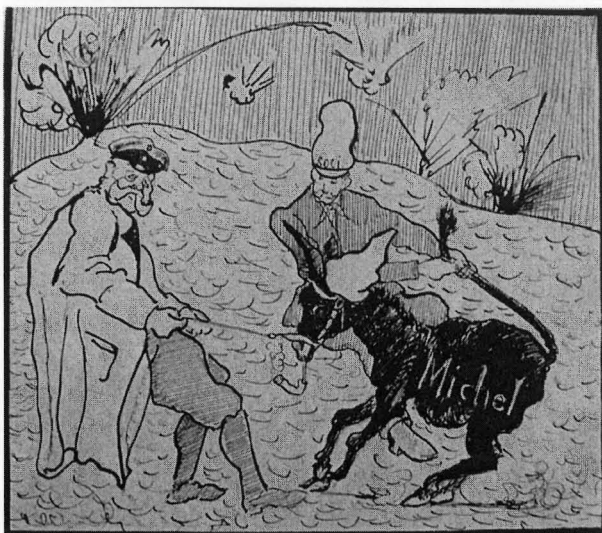


14/ Emil Filla, Drang nach Osten
1918
tuš, papír, 23,2 x 23 cm
Historický ústav AČR

11/ Emil Filla, Kořist
Hindenburgova
1918
tuš, papír, 24,4 x 23,2 cm
Historický ústav AČR



12/ Emil Filla, Německý diplomat
v Brestu Litevském
1917
tuš, papír, 23 x 33 cm
Historický ústav AČR

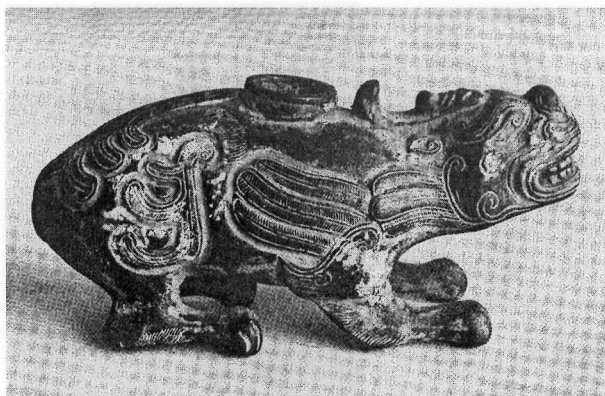


13/ Emil Filla, Nach Paris!
1918
tuš, papír, 20,9 x 22,8 cm
Historický ústav AČR

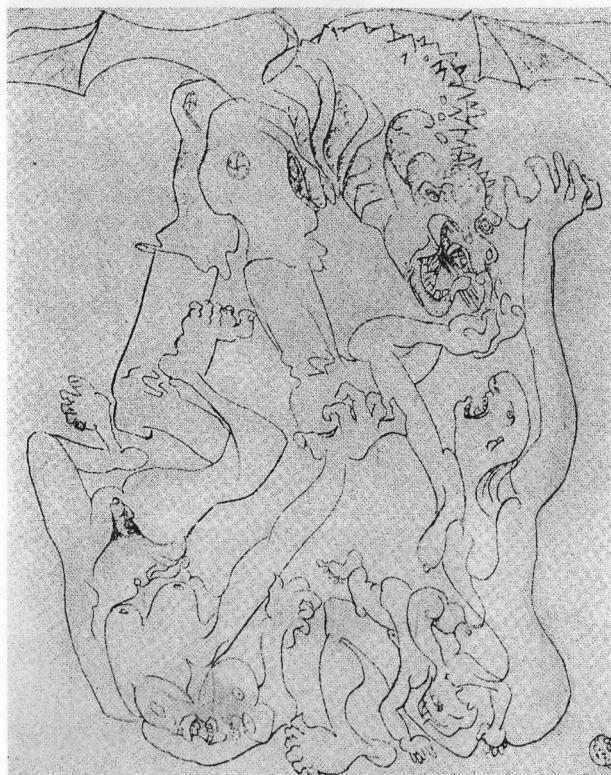


16/ Emil Filla, Nacismus
1937
suchá jehla, 40,5 x 32,8 cm
Národní galerie v Praze

14/ Emil Filla, Drang nach Osten
1918
tuš, papír, 23,2 x 23 cm
Historický ústav AČR



15/ Nádoba v podobě zvířete ze sbírky Emila Filly
Čína, dyn. Wej, 4.–6. stol. *Dan*
bronz, d. 21 cm *nezjištěny*
nezvěstné

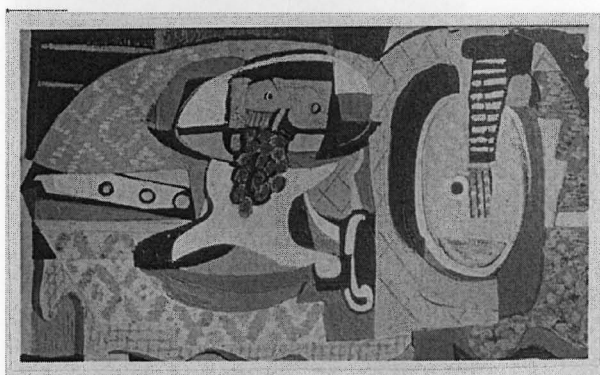


16/ Emil Filla, Nacismus
1937
suchá jehla, 40,5 x 32,8 cm
Národní galerie v Praze

17/ Josef Sudek, Masky
1932–1933
černobílá fotografie
negativ: Ústav dějin umění AV ČR

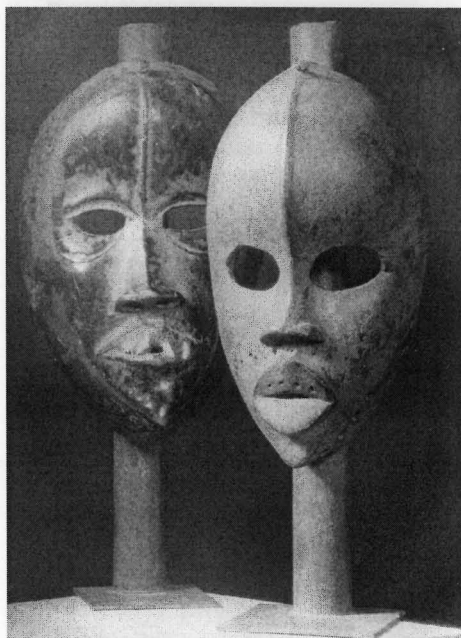


17/ Maska z fotografické sbírky
Emila Filly
Afrika, Pobřeží slonoviny, Dan
dřevo, rozměry nezjištěny
nezvěstné



18/ Emil Filla, Zátíší
1926
olej, plátno, rozměry nezjištěny
soukromá sbírka

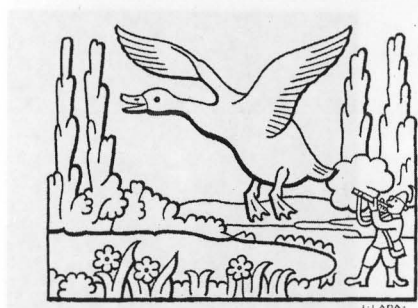
21/ Josef Lada, Ilustrace ke knize
Moje abeceda
1923
tuš, akvarel, papír, 13,3 x 13,4 cm
5,8 x 16,6 cm
Národní galerie v Praze



19/ Josef Sudek, Masky
1932–1933
černobílá fotografie
negativ: Ústav dějin umění AV ČR



20/ Mikoláš Aleš, Kačena divoká
1887
tuš, papír, 21 x 14 cm



21/ Josef Lada, Ilustrace ke knize
Moje abeceda
1923
tuš, akvarel, papír, 13,1 x 16,6 cm;
5,8 x 16,6 cm
Národní galerie v Praze

Husička divoká,
letěla s vysoka,
nemohla doletět,
spadla do potoka.

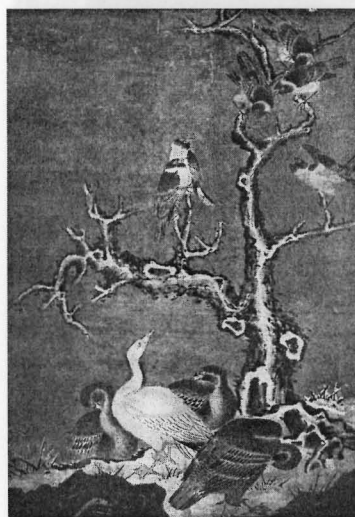


22/ Emil Filla, Kačenka divoká
1945
suchá jehla, papír, 41,5 x 29,8 cm
soukromá sbírka

Kačenka divoká
letěla s vysoka
přišedla na stíleček
stíleček ji dobořka.



23/ Emil Filla, Orel rozsápe orla
1951
kombinovaná technika, papír, 275 x
148 cm
Galerie Benedikta Rejta v Lounech



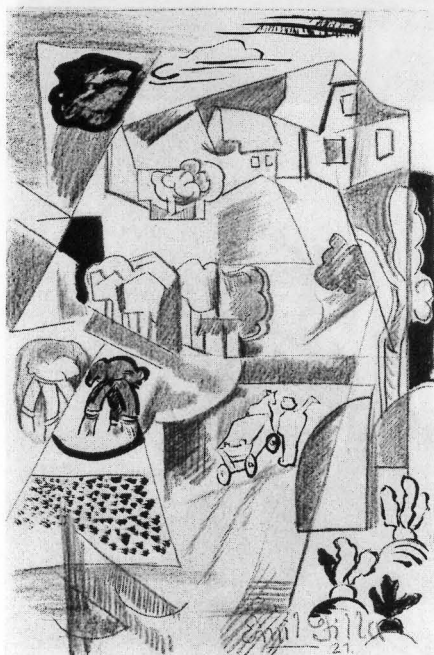
24/ Čínský malíř, Zimní strom
s ptáky (Husy a straky v zimě) ze
sbírky Emila Filly
dyn. Ming (1368–1644) (?)
tuš, hedvábí, 137 x 92 cm
Galerie Benedikta Rejta v Lounech



25/ Emil Filla, Čínský motiv
1948
tempera, papír, 240 x 150 cm
Galerie Benedikta Rejta v Lounech



26/ Emil Filla, Hej, hore háj
1950
kombinovaná technika, papír,
223 x 129 cm
Galerie Benedikta Rejta v Lounech
Národní galerie v Praze



27/ Emil Filla, Žňová krajina
1921
tuš, černá a hnědá křída, papír,
62 x 40,1 cm
Národní galerie v Praze

29/ Mikoláš Aleš, Na Kysáci páns
není
1897
tuš, karton, 30 x 22,2 cm
Národní galerie v Praze

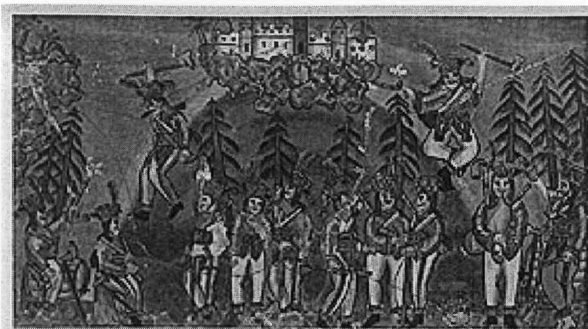


28/ Emil Filla, Ej, nebudem ja
dobrý
1951
kombinovaná technika, papír,
313 x 150,5 cm
Národní galerie v Praze

21/ Emil Filla, Ej, keď som išiel
na zboj
1951
kombinovaná technika, hedvábí,
325 x 99,4 cm
Národní galerie v Praze



29/ Mikoláš Aleš, Na Kysúci pána
není
1897
tuš, karton, 30 x 22,2 cm
Národní galerie v Praze

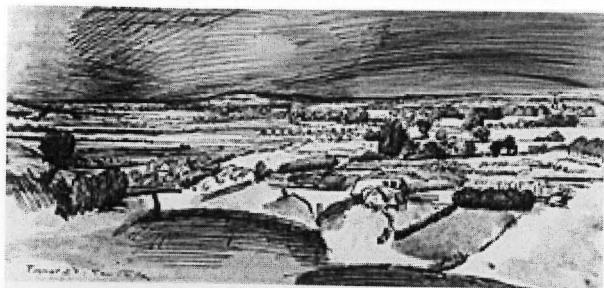


Jánošík a chlapci, slovenská ľudová malba na skle

30/ Jánošík a chlapci
Slovensko, ľudová malba na skle
Reprodukce: Volné směry XL, cm
1947–1948

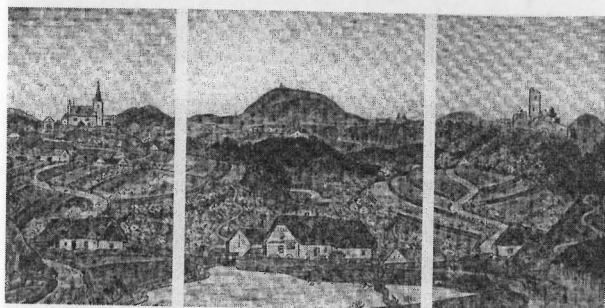


31/ Emil Filla, Ej, keď som išiel
na zboj
1951
kombinovaná technika, hedvábí,
325 x 99,4 cm
Národní galerie v Praze



32/ Emil Filla, Krajina u Turnova
1923
tuš, akvarel, papír, 23,5 x 47,5 cm
Národní galerie v Praze

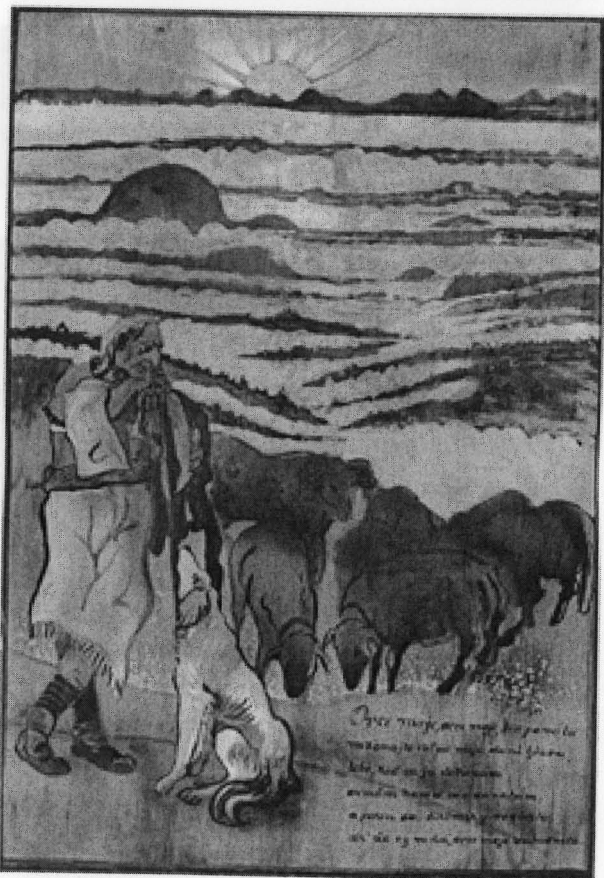
Severočeská galerie výtvarného
umění v Litoměřicích



33/ Josef Lada, Česká krajina
(skica)
1934

tuš, akvarel, papír, 28 x 17 cm,
28 x 22 cm, 28 x 17 cm
soukromá sbírka

Severočeská galerie výtvarného
umění v Litoměřicích



34/ Emil Filla, Ovce moje, ovce
1951

tuš, akvarel, papír, 289 x 181 cm
Galerie Benedikta Rejta v Lounech

Galerie Benedikta Rejta v Lounech

38/ Jan van Goyen, Rovinná krajina
s kanálem (Panorama
z Geiderlandu)

1641
olej, dřevo, 32 x 44,5 cm
Rijksmuseum, Amsterdam

39/ Emil Filla, Házbuřek
1952

horevné tuše, papír, 30 x 114 cm
Galerie Benedikta Rejta v Lounech

40/ Čínský malíř, Údolí
dyn. Ming (1368–1644) (?)
tuš, papír, rozměry neznámé
neznámé



35/ Otakar Nejedlý, Krajina u
Mělníka (Podvečer)
1922
olej, plátno, 93 x 150 cm
Severočeská galerie výtvarného
umění v Litoměřicích



36/ Václav Rabas, České středohoří
1947
olej, plátno, 37 x 93,5 cm
Severočeská galerie výtvarného
umění v Litoměřicích



37/ Emil Filla, Házmburk
1951
barevné tuše, papír,
34,5 x 110,5 cm
Galerie Benedikta Rejta v Lounech



38/ Jan van Goyen, Rovinatá krajina
s kanálem (Panorama
z Gelderlandu)
1641
olej, dřevo, 32 x 44,5 cm
Rijksmuseum, Amsterdam



39/ Emil Filla, Házmburk
1952
barevné tuše, papír, 30 x 114 cm
Galerie Benedikta Rejta v Lounech



40/ Čínský malíř, Údolí
dyn. Ming (1368–1644) (?)
tuš, papír, rozměry nezjištěny
nezvěstné



41/ Emil Filla s ženou Hanou
1951
černobílá fotografie