

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav pro dějiny umění

**Bakalářská práce**

Veronika Červená

**Dobová reflexe futurismu v českém umění v letech 1909–1914**

Period reflection of futurism in Czech art between 1909–1914

**Poděkování:**

Ráda bych poděkovala především paní docentce Rakušanové za mnoho cenných rad, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout, za ochotu a čas, který věnovala mé práci. Chtěla bych také poděkovat své rodině, příteli, přátelům a kolegům, kteří mě vždy podpořili.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 10. července 2019

.....  
Veronika Červená

## Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá dobovou reflexí futurismu v českém umění v letech 1909-1914. Na začátku práce je představen futurismus, včetně jeho manifestů, cílů a představitelů. Futurismus se v českém prostředí neobjevuje v čisté podobě, hrál však důležitou roli pro formování předválečné avantgardy. Práce se zabývá tvorbou Otto Gutfreunda, Bohumila Kubišty, Františka Kupky, Růženy Zátkové, Vojtěcha Preissiga, Josefa Váchala a Jana Konůpka. U těchto autorů je kladen důraz na díla vzniklá před první světovou válkou, ve kterých se objevují některé dílčí motivy futurismu, nebo futurismus nějakým způsobem reflektují. Cílem není podat ucelený přehled, jako u nedávno vydaných knih, ale zabývat se dobovou reflexí futurismu v českém prostředí, nejen ve výtvarných dílech, ale také v kritikách, zejména v článkách Josefa Čapka, Stanislava Kostky Neumanna, Emila Filly a Vincence Kramáře.

**Klíčová slova:** futurismus, kubismus, kubofuturismus, předválečná avantgarda, dynamismus, Filippo Tommaso Marinetti, Josef Čapek, Karel Čapek, Stanislav Kostka Neumann, Emil Filla, Vincenc Kramář, Otto Gutfreund, Bohumil Kubišta, František Kupka, Růžena Zátková, Vojtěch Preissig, Josef Váchal, Jan Konůpek

## **Abstract**

This Bachelor thesis deals with period reflection of futurism in Czech art between 1909–1914. In the beginning is introduced futurism with its manifests, targets and representatives of futurism. Futurism in Czech environment doesn't appear in pure form but it played an important role in forming prewar avant-garde. This Bachelor thesis deals with creation of Otto Gutfreund, Bohumil Kubišta, František Kupka, Růžena Zátková, Vojtěch Preissig, Josef Váchal and Jan Konůpek. I aim with these authors on work made before first world war which consist of some partial themes of futurism or reflect futurism somehow. My target is not to give a comprehensive overview like recently published books but to aim on period reflection in Czech environment not only in works of art but also in critics, mainly in articles written by Josef Čapek, Stanislav Kostka Neumann, Emil Filla and Vincenc Kramář.

**Keywords:** futurism, cubism, cubofuturism, prewar avant-garde, dynamism, Filippo Tommaso Marinetti, Josef Čapek, Karel Čapek, Stanislav Kostka Neumann, Emil Filla, Vincenc Kramář, Otto Gutfreund, Bohumil Kubišta, František Kupka, Růžena Zátková, Vojtěch Preissig, Josef Váchal, Jan Konůpek

## **Obsah**

<b>1</b>	<b>Úvod</b> .....	7
<b>2</b>	<b>Šíření futurismu</b> .....	9
2.1	Guillaume Apollinaire a futurismus.....	10
<b>3</b>	<b>Skupina výtvarných umělců</b> .....	12
3.1	Josef a Karel Čapkové.....	13
3.2	Stanislav Kostka Neumann.....	18
3.3	Emil Filla a ortodoxní křídlo Skupiny.....	21
<b>4</b>	<b>Otto Gutfreund</b> .....	24
4.1	Gutfreundovy úvahy a Skupina.....	27
<b>5</b>	<b>Bohumil Kubišta</b> .....	30
5.1	Kubištovo chápání futurismu.....	34
<b>6</b>	<b>František Kupka</b> .....	38
6.1	František Kupka a “skupina z Puteaux”.....	39
6.2	Ohlasy futurismu v díle Františka Kupky.....	40
<b>7</b>	<b>Růžena Zátková</b> .....	43
<b>8</b>	<b>Vztah dalších umělců k futurismu</b> .....	47
8.1	Vojtěch Preissig.....	47
8.2	Josef Váchal.....	48
8.3	Jan Konůpek.....	49
<b>9</b>	<b>Závěr</b> .....	51
<b>10</b>	<b>Seznam použité literatury</b> .....	54
<b>11</b>	<b>Obrazová příloha</b> .....	57
<b>12</b>	<b>Seznam reprodukcí</b> .....	67

# 1 Úvod

Období před první světovou válkou bylo pro české umění nesmírně tvůrčí epochou. Od prvního desetiletí 20. století pronikaly do českého umění impulzy expresionismu, fauvismu, později kubismu, futurismu a dalších uměleckých směrů, které ve vzájemných prolínáních vytvořily mnoho paralelních a svébytných uměleckých projevů. Přes značnou dominanci kubismu, konkrétně zaměřeného na Pabla Picassa v programu Skupiny výtvarných umělců, se u nás neprojevil pouze jeden umělecký směr.

Futurismus jako umělecký směr byl ve době svého vzniku vnímán velmi provokativně. Vznik manifestů, pořádání putovních výstav a veřejné diskuse o futurismu se neobešly bez skandálů a dokonce rvaček. Futuristé chtěli popřít všechny dosavadní umělecké směry a stanovit si vlastní tvůrčí cíle, jak proklamovali ve svých manifestech. Za největší přínos futuristické malby a plastiky bývá považováno nové řešení ztvárnění pohybu a časovosti do uměleckých děl, o které usilovali i mnozí umělci před nimi. Přestože italské umění vychází z jiných kořenů než české umění, ráda bych se zabývala jejich vzájemnými paralelami.

Tato bakalářská práce si klade za cíl prozkoumat dobovou reflexi futurismu v českém umění v předválečných letech 1909–1914. V první kapitole se budu věnovat krátkému představení futurismu, včetně jeho proklamovaných cílů prostřednictvím manifestů a naznačím zde také vztah k filozofii Henriho Bergsona, která měla vliv i na české prostředí, jak bude ukázáno později. Zmíním se zde také o situaci ve Francii, kde byl velmi vlivnou osobností Guillaume Apollinaire. Jeho vztah k futurismu se v průběhu předválečných let změnil a francouzská debata o povaze moderního umění tak byla předzvěstí diskuse v českém prostředí.

Druhá kapitola se zaměří na Skupinu výtvarných umělců. Ve Skupině došlo roku 1912, tedy pouhý rok po jejím založení, k názorovému rozdělení. Diskuse, která vypukla, se týkala pojetí moderního umění, zvláštní pozornost byla věnována kubismu a futurismu a vedla k vystoupení některých umělců ze Skupiny (Čapkové, Špála a další umělci). Největší důraz v této kapitole bude kladen na oblast umělecké kritiky bratří Josefa a Karla Čapkových, ale i Stanislava Kostky Neumanna. Opozici těmto nedogmaticky smýšlejícím umělcům a literátům tvořila Skupina výtvarných umělců, především Emil Filla, Vincenc Kramář a Vincenc Beneš.

Následující kapitoly se budou věnovat projevům futurismu u jednotlivých umělců. Ze sochařů je zde zastoupen Otto Gutfreund, který dospěl k sochařskému pojetí, které přimělo řadu historiků umění vyznačit paralelu mezi jeho tvorbou a dílem Umberta Boccioniho. Gutfreund do plastik zapojoval okolní prostor, dynamizoval je a v rané tvorbě se nevyhýbal

psychologizaci. František Kupka žijící trvale v Paříži reflektoval stejně jako futuristé experimenty s chronofotografií. Jeho ateliér sousedil s ateliérem bratří Duchampů díky kterým, jak bude zmíněno, mohl dokonce znát osobně futuristické umělce. Výjimečné postavení ve vztahu k futurismu má v našem prostředí Bohumil Kubišta. V kapitole věnované tomuto umělci bude představeno jeho dílo, ale i teoretické úvahy, které přibližují Kubištovo chápání umění. Samostatná kapitola bude v práci věnována také malířce českého původu Růženě Zátkové, která žila v Římě a některé z futuristických umělců dokonce osobně znala. Krátce se také zmíním o Vojtěchu Preissigovi, Josefu Váchalovi a Janu Konůpkovi. V poslední kapitole se budu věnovat otázce relevantnosti pojmu futurismus v kontextu českého moderního umění, zdůrazním potřebu revize jeho kanonického výkladu a upozorním na existující terminologické alternativy.

Stěžejní literaturu pro moji bakalářskou práci představuje článek Františka Šmejkal *Futurismus a české umění* v časopise *Umění*. Jako první se hlouběji zabýval projevy futurismu v tvorbě českých umělců a upozornil na nutnost tuto problematiku hlouběji prozkoumat. Dalším velmi významným a mimořádným zdrojem je pro zkoumanou problematiku kniha editovaná Alenou Pomajzlovou *Rytmy + pohyb + světlo / Impulsy futurismu v českém prostředí*, která vznikla v souvislosti se stejnojmennou připravovanou výstavou Západočeské galerie v Plzni, která se konala od 18. října 2012 do 13. ledna 2013. Kniha mapuje reflexi futurismu v českém prostředí až do 30. let a svým záběrem se liší od rámce této práce.



## 2 Šíření futurismu

Futurismus jako umělecký směr byl ohlášen manifestem italského básníka Filippa Tommasa Marinettiho, vydaným 20. února roku 1909 na titulní straně pařížského deníku *Le Figaro*. Manifest se skládá z jedenácti bodů, mezi nimi se nachází i nejznámější prohlášení, že řvoucí automobil je krásnější než *Niké ze Samothráky*. K dalším bodům patří oslava pohybu, války jako jediné hygieny světa, nebo snaha rozbít muzea, knihovny a akademie.<sup>1</sup> Klíčovými postavami futurismu se stali Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo a Gino Severini. Umělci, kteří se k futurismu přidali, následně napsali i další manifesty, např. *Technický manifest futuristických malířů* (1910), *Technický manifest futuristických sochařů* (1912, Umberto Boccioni), *Umění hluků* (1913, Luigi Russolo) a *Manifest futuristické architektury* (1914, Antonio Sant'Elia). Ve svých dílech se snažili setřit hranici mezi jednotlivými smysly a v souladu s experimenty s fotografií, chronofotografií a začínajícím filmem, zrušit rozdíl mezi statickým objektem a objektem v pohybu. V jejich dílech se také projevuje obdiv k technickým vynálezům a dynamismu moderního života ve městě.<sup>2</sup> Inspiraci k simultánnosti a časovosti futuristům poskytla především chronofotografie Étiennea-Julese Mareyho. Navazoval v ní na pokusy zachycení pohybu Eadwearda Muybridge, které ale zpřesnil využitím fotografické pušky s kruhovou deskou, kterou si sám navrhl.<sup>3</sup> Chronofotografií byli ovlivněni i někteří čeští umělci, například František Kupka. Velký vliv na futurismus měl i francouzský filozof Henri Bergson. Velký důraz kladl na roli intuice, ke které se hlásili i italští futuristé. „*Intuitivní vnímání proměnlivosti světa spojovali jak s dobovým filozofickým myšlením, tak s vědeckými a technickými objevy.*“<sup>4</sup> Futuristé se odkazovali právě na Henriho Bergsona a části jeho textů zahrnuli do svých manifestů.<sup>5</sup> Bergson se zabýval také simultánností a ve své knize *Úvod do metafyziky* z roku 1903 uvažuje i o pohybu předmětu v prostoru. Tato kniha byla do italštiny přeložena roku 1910 a mohla mít tedy bezprostřední vliv na futurismus.

Futurismus zasáhl všechny druhy umění: malířství, sochařství, hudbu, literaturu a v teoretické rovině i architekturu. Výstavy futuristů byly často doprovázeny potyčkami a hádkami, což futuristům vůbec nevadilo, skandál považovali za zbraň v boji za nové umění.<sup>6</sup> Přesto, že se futurismus jasně vymezoval vůči všem uměleckým směrům a hnutím, zcela se mu nepodařilo se od nich distancovat. Nalezneme například některé styčné body s kubismem,

---

<sup>1</sup> HLOUŠKOVÁ 2019, 71.

<sup>2</sup> FOSTER 2007, 90.

<sup>3</sup> *Ibidem*, 94.

<sup>4</sup> POMAJZLOVÁ 2012, 74.

<sup>5</sup> *Ibidem*, 71.

<sup>6</sup> KONEČNÝ 1974, 13.

konkrétně fragmentaci vjemového prostoru, využití geometrických tvarů, vlepování výstřižků novin do obrazů a zapojení písma, i když u futuristů se jednalo o nacionalistická, nebo protiněmecká hesla.<sup>7</sup>

Futuristé s výstavami pronikli i do zahraničí, nejprve do Paříže, kde vystavovali v Galerii Berheim-Jeune roku 1912, následně se výstava v březnu téhož roku přesunula do londýnské Sackville Gallery a od dubna do května byla výstava k vidění v berlínské galerii Der Sturm Herwartha Waldena.<sup>8</sup> Berlínská výstava je pro naše prostředí zajímavá především tím, že ji s velkou pravděpodobností viděl Bohumil Kubišta. Kubišta také vystavoval s putovní výstavou Futuristů a expresionistů v Budapešti. Tomuto setkání Bohumila Kubišty s futurismem se budu věnovat v příslušné kapitole. Pro české prostředí je důležitá především futuristická výstava v pražské Havlově galerii, která bude zmíněna v následující kapitole. Futuristé vystavovali i v dalších evropských městech, jako např. Bruselu, Haagu, Amsterdamu, Mnichově, Rotterdamu a opět v Londýně roku 1914.<sup>9</sup> Šíření futurismu bylo přerušeno první světovou válkou, ve které někteří stoupenci futurismu zemřeli.<sup>10</sup>

## 2.1 Guillaume Apollinaire a futurismus

První zahraniční výstava futuristů se odehrála roku 1912 v pařížské Galerii Bernheim-Jeune.<sup>11</sup> Do opozice k futurismu se postavil Guillaume Apollinaire, obhájce Pabla Picassa a kubismu. V kritice otištěné v novinách *L'Intransigeant* 7. února roku 1912 kritizuje chvástavá futuristická prohlášení, jejich drzé manifesty a tvrdí, že futurismus napodobuje francouzské umění. Příznačně se mu nejvíce líbí malířská díla Boccioniho, protože u nich poukazuje na inspiraci Picassovým dílem.<sup>12</sup> Výstavě se věnuje i na stránkách novin *Le Petit Bleu*, vydaných 9. února roku 1912. Za originálnost futurismu považuje snahu zobrazit pohyb, vzápětí ale dodává, že francouzští malíři tento problém vyřešili v největší možné míře již před nějakou dobou.<sup>13</sup> Opět zdůrazňuje závislost futurismu na francouzském umění a recenzi končí slovy, že futuristické umění nutí Francouze k úsměvu.<sup>14</sup> V článku pro noviny *L'Intermédiaire des*

---

<sup>7</sup> FOSTER 2007, 95.

<sup>8</sup> KONEČNÝ 1974, 11.

<sup>9</sup> Této výstavě se s humorným podtextem věnuje Guillaume Apollinaire. Podle jeho textu v *Paris-Journal* ze dne 13. května zapomněli pořadatelé na osvětlení sálu a protože pohrdali tradičními způsoby osvětlení, použili bengálské ohně.

<sup>10</sup> Ve válce padl Umberto Boccioni, konce války se nedožil ani Antonio Sant'Elia.

<sup>11</sup> KONEČNÝ 1974, 11.

<sup>12</sup> APOLLINAIRE 1974, 124.

<sup>13</sup> *Ibidem*, 127.

<sup>14</sup> *Idem*, 129.

*chercheurs et des curieux* ze dne 10. října 1912 zmiňuje jako zdroje futurismu fauvismus a kubismus. Téměř otcovsky napomíná Boccioniho a Severiniho, že sice nejsou bez talentu, ale že správně nepochopili kubistickou metodu. Proti kubistické kázni staví futuristickou libovolnost a stěžuje si, že futuristé dělají dobré obchody, kdežto nejcennější tvorba mladých kubistů je vysmívána a umělci žijí téměř v bídě.<sup>15</sup>

V duchu futuristických manifestů Apollinaire sám napsal roku 1913 manifest *Futuristická antitradice*. K němu se vyjadřuje na stránkách *Les Soirées des Paris* ze dne 15. prosince 1913: „Sám jsem jeden napsal, ne ovšem výhradně futuristický, neboť jsem v něm vyzdvihl různé nové snahy; tím, že ho otiskli, futuristé prostě ukázali, že jim záleží na tom, aby nebyli vylučováni z obecného úsilí o modernost, jak se projevilo všude ve světě, obzvláště však ve Francii.”<sup>16</sup> a dodává, že futuristické francouzsky psané manifesty ovlivnily terminologii nejodvážnějších malířů a jakou odezvu mělo francouzské umění ve světě.

Apollinaire se na několika místech vrací k zařazení futuristů k orfickému kubismu, ke kterému řadí i Roberta Delaunaye, Fernanda Légera, Francise Picabiu a Marcela Duchampa.<sup>17</sup> Apollinaire se dokonce výslovně zmiňuje o tom, že Delaunay si ze slovníku futuristů osvojil termín „simultánní“.<sup>18</sup> V novinách *L’Intransigeant* z 5. března 1914 dokonce jmenuje francouzské futuristy: Marca Delmarlého a Daniela Rossiného.<sup>19</sup> Přestože Apollinaire měl stále výhrady k futurismu, nebyly tak příkré, jako dřív, o Boccionim dokonce napsal, že si vydobyl místo v historii mladého sochařství.<sup>20</sup> Tento přístup, stejně jako “nedůslednost” v obhajování picassovského křídla a otevřenost jiným podobám kubismu se stala trnem v oku Vincenci Kramářovi, který reflektoval proměňující se Apollinairovy názory v *Uměleckém měsíčníku* textem *Kapitola o -ismech: K výstavě Le Fauconnierově v Mnichově*. Vincenci Kramářovi se budu podrobněji věnovat v následující kapitole.

---

<sup>15</sup> APOLLINAIRE 1974, 148.

<sup>16</sup> Ibidem, 176.

<sup>17</sup> Idem, 17.

<sup>18</sup> Idem, 171.

<sup>19</sup> Idem, 195.

<sup>20</sup> Idem, 254.

### 3 Skupina výtvarných umělců

Skupina výtvarných umělců byla založena v květnu roku 1911 skupinou mladých umělců a teoretiků, kteří odešli z SVU Mánes, protože nebyli spokojeni s konzervativním smýšlením většiny jeho členů. Skupinu zakládali např. Emil Filla, Vincenc Beneš, Václav Špála a Pavel Janák, z teoretiků např. Antonín Matějček, který se záhy vrátil do SVU Mánes.<sup>21</sup> Ke Skupině se přidali i Otto Gutfreund a bratři Josef a Karel Čapkové.<sup>22</sup> Z SVU Mánes spolu se členy budoucí Skupiny odešel také Bohumil Kubišta, brzy se však od “secesionistů” odpojil a vstoupil zpět do spolku. Od podzimu roku 1911 Skupina vydávala *Umělecký měsíčník*, který se měl stát propagátorem nových uměleckých idejí a také informovat o uměleckém dění v Evropě i u nás. Tato snaha nebyla v podstatě ničím novým, *Umělecký měsíčník* tak navázal na symbolistní a secesní časopisy.<sup>23</sup> Autoři přispívající do *Uměleckého měsíčníku* se nezabývali pouze kubismem, ale usilovali o vytvoření širšího rámce výtvarného umění. Psali např. o egyptském a románském umění, gotice, baroku a umění 19. století. Mimo jejich zájem stál pouze romantismus a klasicismus.<sup>24</sup>

Od roku 1912 začal předseda Skupiny Josef Gočár, spolu s členy výboru Emilem Fillou a Pavlem Janákem, prosazovat kubismus. Kvůli dlouhotrvajícím sporům ve Skupině spolek opustili koncem roku 1912 bratři Čapkové, Vratislav Hugo Brunner, Vlastislav Hofman, Josef Chochol, Josef Šíma a Václav Špála a stali se členy SVU Mánes.<sup>25</sup> Této secesi ze Skupiny předcházelo několik událostí. Již v dubnu roku 1912 byl Josef Čapek zbaven své funkce redaktora *Uměleckého měsíčníku*, jistou roli v narůstajícím napětí ve Skupině měla jistě i osobní nevraživost mezi E. Fillou a J. Čapkem. Jejich antipatie mohly být vyprovokovány Čapkovým článkem *Postavení futuristů v dnešním umění*, ve kterém přinesl charakteristiku futurismu a akceptoval jej jako součást soudobé umělecké scény. Filla se naopak v recenzi výstavy futuristů, která se odehrála v galerii Der Sturm, vůči směru ostře vymezil. Skutečná podstata sporu ale tkvěla v pojetí kubismu. Filla uznával pouze tvorbu Picassa, Braqua, Grise, Deraina, Čapek naopak neuznával pouze jedno „správné“ pojetí, obhajoval pluralitu proudů kubismu, ale právě stejně tak i futurismus.<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> LAMAČ 1988, 177.

<sup>22</sup> LAHODA 1996, 45.

<sup>23</sup> PADRTA 1992, 108.

<sup>24</sup> LAHODA 1996, 49.

<sup>25</sup> LAMAČ 1988, 184.

<sup>26</sup> Ibidem, 339.

Během roku 1913 docházelo k těsnějším kontaktům mezi prostředím pražské avantgardy a berlínskou galerií Der Sturm H. Waldena. V této galerii se od září do listopadu odehrál I. německý podzimní salón, na kterém byli kromě francouzských kubistů a německých expresionistů zastoupeni také italští futuristé. Z českých umělců zde vystavoval Beneš, Filla, Gutfreund, Kubín a Procházka. Nejednalo se o první představení futuristů v německém prostředí, jejich první samostatná výstava v této galerii byla otevřena od 12. dubna do 13. května roku 1912. Osobní kontakty měl Walden s Fillou, Čapkem a Hofmanem (všichni jmenovaní jej v roce 1913 osobně navštívili). V časopise *Der Sturm* byly také publikovány některé grafiky zmíněných umělců.<sup>27</sup>

Tento krátký úvod o počátcích Skupiny výtvarných umělců, jejím složení a názorech byl nezbytný pro pochopení diskuze, která se na první pohled týkala futurismu, ale ve své podstatě zasahovala až do samé podstaty moderního umění.

### 3.1 Josef a Karel Čapkové

Josef Čapek se s některými členy Skupiny setkal ještě za jejich působení v Osmě (Filla, Kubišta, Beneš) a také viděl obě výstavy Osmy.<sup>28</sup> Během své první cesty do Paříže na podzim roku 1910 navštěvoval školu Collarosi, na které nedlouho předtím studoval O. Gutfreund u E. A. Bourdella.<sup>29</sup> Josef i Karel patřili do okruhu vrstevníků Skupiny, kteří se scházeli v kavárně Union, kde navázali mnoho kontaktů a debatovali o novém umění. Skupina výtvarných umělců byla založena během Josefova zahraničního pobytu ve Španělsku, přesto s ním členové Skupiny od vzniku počítali a nabídli mu místo redaktora, v čemž mohlo sehrát roli i jeho finanční zabezpečení, protože začínající *Umělecký měsíčník* nemohl svého redaktora platit. Přestože Josef Čapek nestál o veřejné působení, pozici přijal a vykonával ji svědomitě.<sup>30</sup>

Po odchodu ze Skupiny se stal Josef Čapek členem SVU Mánes, kde redigoval časopis *Volné směry*. V tomto časopise hledal možnost uplatnění a šíření uměleckého názoru poté, co byl zbaven funkce v *Uměleckém měsíčníku*. Brzy byl i této funkce zbaven a vyloučen, protože, jak se domnívá Lamač, byli “*starí mánesáci poděšeni novou aktivitou modernistů, znovu*

---

<sup>27</sup> LAMAČ 1988, 188.

<sup>28</sup> OPELÍK 2017, 18.

<sup>29</sup> Ibidem, 61.

<sup>30</sup> Idem, 76.

*pomalou se přesouvajících na půdu jejich spolku*”.<sup>31</sup> V této době (roku 1913) se bratři sbližují s básníkem S. K. Neumannem.<sup>32</sup>

Bratři Čapkové uznávali roli Picassa a Braqua jako iniciátorů kubismu, zároveň jim ale přišlo logické, že jejich iniciační role podnítila mnoho dalších umělců a vedla ke svébytným modifikacím stylu, které považují za stejně hodnotné a neupírají jim právo na uznání.<sup>33</sup> Čapkové také připouštěli jistou variantu českého kubismu, která by do sebe zahrnula různé tendence.<sup>34</sup> Předválečná tvorba Josefa byla ovlivněna kubismem, především syntetickým. V jeho výtvarném díle se neobjevuje výrazná reflexe futurismu a proto se budu zabývat jeho přínosem k tomuto tématu v oblasti umělecké kritiky. Karel Šrp ale píše, že Josef Čapek plánoval vytvořit obraz s názvem *Muž dávající signál*, ve kterém by postavu dynamizoval a užil by tak futuristického principu, který mu ale nebyl v tvorbě zcela blízký a proto od záměru vytvořit tento obraz ustoupil.<sup>35</sup> Bratři Čapkové se zajímali o celou řadu inovátorů na poli přírodních i humanitních věd, ke kterým patřili např. A. Einstein, M. Planck, S. Freud a H. Bergson. Právě vitalistická filozofie Henriho Bergsona byla na počátku 20. století velmi vlivná. Bergson užívá také pojmu tvořivého vývoje a trvání (*durée*). Právě pojem trvání byl založen na představě světa, že všechny události se odehrávají postupně a mají své příčiny i důsledky. Tato filozofie nabízí alternativu k názoru, že svět je pouhý řetězec příčin a důsledků. Z Bergsonovy filozofie Čapkové přejali myšlenku „dynamického trvání“ a intuice, která měla nahradit mechanickou analýzu. Karel Čapek v letech 1913–1914 dokonce napsal recenzi k Bergsonově knize *Smích*.<sup>36</sup>

Bratři Čapkové dogmaticky nehájili futurismus, ale hájili především pluralitu uměleckého vývoje a otevřenost vůči novým uměleckým hnutím. Ze své druhé cesty do Paříže v říjnu roku 1912 si Josef Čapek dovezl i některé futuristické knihy (*Mafarka le Futuriste* a *Le Monoplan du Pape*) a manifesty.<sup>37</sup> V dopise Jarmile Pospíšilové ze dne 30. října roku 1912 zmiňuje knihy, které si přivezl: *“Mám tu i futuristickou literaturu, romány od Marinettiho, kdyby Vás to těšilo číst, dále knihy a články pojednávající o moderním umění, unanymistické verše a prózy, zkrátka skoro vše, co je nejnovější a o čem jsme doposud velice málo věděli.”*<sup>38</sup> O futurismus se samozřejmě zajímal i Karel Čapek, který přeložil část knihy *Le Monoplan du*

---

<sup>31</sup> LAMAČ 1988, 341.

<sup>32</sup> Ibidem, 186.

<sup>33</sup> Idem, 343.

<sup>34</sup> LAHODA 1996, 45.

<sup>35</sup> ŠVESTKA/VLČEK 2006, 161.

<sup>36</sup> POMAJZLOVÁ 2012, 88.

<sup>37</sup> O důležitosti obou pařížských pobytů viz. Jiří OPELÍK: *Dvě pařížské cesty Josefa Čapka*. In: *Umění* 25, 1977, 526-539.

<sup>38</sup> OPELÍK 2017, 102.

*Pape*, kterou zahrnul do své antologie francouzské poezie a poslal F. T. Marinettimu.<sup>39</sup> V dopise V. Hofmanovi z přelomu července a srpna roku 1913 píše: “*Poslal jsem Marinettimu Lumír, kde byla ode mne přeložena jeho báseň; za to poslal mi psaní a své knihy s věnováním a všechny manifesty, které kdy futuristé vydali, sochařské, literární, hudební atd.*”<sup>40</sup> Tento první dopis Marinettimu se nezachoval, Alessandro Catalano ale zmiňuje druhý dopis, který se zachoval v Marinettiho pozůstalosti, dnes v knihovně v Yale. V tomto dopise píše o své snaze představit futurismus českému prostředí a také, že inspiroval mladého spisovatele k překladu některých futuristických básní. V této době Karel Čapek vlastnil již pět futuristických knih, včetně *Elektrických loutek*, které mohly hrát inspirační roli pro Čapkem vymyšlené roboty.<sup>41</sup> Bratři Čapkové sledovali také umělecké dění ve Francii. Přestože osobní kontakt s Guillaumem Apollinaiem nebyl prokázán, navzájem své umělecké kritiky znali. Apollinaire citoval článek J. Čapka (otištěný v berlínském časopisu *Der Sturm*) v poznámce roku 1914, Josef Čapek jej naopak žádal prostřednictvím Alexandra Mercereaua o příspěvky, které by zahrnul do *Volných směrů*.<sup>42</sup> Karel Čapek v dopise S. K. Neumannovi z přelomu února a března roku 1914 píše: „*Budete-li dále překládat z Apollinaira, nepřeložte prosím báseň Le Voyageur, protože tu už přeložil bratr do Scény. Tu přeloženou Apollinairovu básničku z Večerů pošlu Apollinairovi, kterému jsem o Vás už psal.*“<sup>43</sup> Tato poznámka vede k domněnce, že Karel Čapek byl s Apollinaiem v jistém kontaktu. Čapkům byla blízká Apollinairova interpretace kubismu, která zahrnuje mnoho osobitých a různorodých variant, které jsou si ale navzájem rovnocenné.<sup>44</sup> V tomto názoru je utvrdilo i Apollinairovo spoluorganizování výstavy Zlatý řez v pařížské galerii La Boétie v říjnu 1912, na které se uplatnilo velmi volné pojetí kubismu.<sup>45</sup>

Prvním článkem, ve kterém se Josef Čapek zabýval futurismem, nesl název *Postavení futuristů v dnešním umění* na stránkách *Uměleckého měsíčníku* a reagoval na výstavu italských futuristů v Paříži roku 1912. Snažil se českému publiku přinést objektivní zhodnocení futurismu, které mělo sloužit k prvotnímu seznámení. Svůj zájem o hnutí v úvodu článku zdůvodnil jako nezbytný pro orientaci v soudobém uměleckém dění. Přímou se zmiňuje o “*nepochopení nových stránek, úkazů a konečně i tak zv. výstřelků vyrůstajících ve vývoji moderního umění*”.<sup>46</sup> Podklady pro tento text mu poskytly *Technický manifest futuristického*

---

<sup>39</sup> CATALANO 2013.

<sup>40</sup> ČAPEK 1993, 115.

<sup>41</sup> CATALANO 2013

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> ČAPEK 1993, 322.

<sup>44</sup> CATALANO 2013.

<sup>45</sup> DUFKOVÁ 2010, 42.

<sup>46</sup> ČAPEK 1912, 174.

*malířství a Manifest futurismu*, které byly otištěny v březnu roku 1912 v časopise *Der Sturm* a také katalog výstavy, která se odehrála ve stejnojmenné galerii. Důležité je také zmínit, že Čapek futuristickou výstavu na vlastní oči neviděl.<sup>47</sup> Právě práce s futuristickými manifesty se odráží v popisování principů futuristů (dynamismus, simultánnost), kterým porozuměl, obrazy jako takové ale neinterpretuje.<sup>48</sup> V tomto článku kritizuje nedostatečné poznání problematiky a z něj plynoucí negativní hodnocení nových směrů. Jmenuje zástupce futuristických umělců, jejich výstavy a osvětluje intelektuální proces, který se skrývá za na první pohled řvavou propagandou a útoky. Jako hlavní rozdíl mezi futuristy a mladými pařížskými umělci vidí dynamismus.<sup>49</sup> S pochopením vysvětluje snahy futuristů po simultánnosti duševních stavů zachycených na uměleckém díle a také, že dílo má přesahovat jistý výsek z našeho života.<sup>50</sup> Mezi futurismem a jinými směry moderního umění vidí i styčné body: *“možnost silnějšího pohybu v obraze je dána také jistou ekonomikou ve způsobu prostorového vyjadřování (jež je ostatně význačným společným znakem nového malířství vůbec)”*.<sup>51</sup> Totéž platí i pro vztah futuristů a Picassa, když říká, že jsou *“někde více i méně uplatněné poznatky z Picassovy metody rozkládání a znovubudování prostoru”*.<sup>52</sup>

K rozšíření povědomí o futurismu přispěla velkou měrou Výstava italských futuristů, která se konala v prosinci roku 1913 v Havlově galerii v pražském Mozarteu. Do té doby nebyla futuristická díla reprodukována v žádném českém časopise. O výstavě samotné nemáme příliš informací, jisté je, že na výstavě byla zastoupena díla od Boccioniho, Carrà, Russola a Severiniho. Poslední známý exemplář katalogu byl uložen v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea, ale bohužel se ztratil.<sup>53</sup> Šmejkal vyslovil domněnku, že podle zastoupení umělců se nejedná o putovní výstavu, která započala roku 1912 v Paříži a pokračovala v dalších evropských městech (např. Londýn, Berlín, Budapešť) s poslední zastávkou v Rotterdamu. Tam se k vystavujícím umělcům přidal i Ardengo Soffici, který paradoxně současně vystavoval na III. výstavě Skupiny výtvarných umělců v Praze, což svědčí o nedostatečné informovanosti Skupiny, která nepostřehla jeho příklon k futurismu a považovali jej nadále za obdivovatele picassovského kubismu.<sup>54</sup> Přes malý počet informací vypovídajících o pražské výstavě, měla tato událost vliv na informování českých umělců a poukázání na názorovou pluralitu

---

<sup>47</sup> POMAŽLOVÁ 2012, 83.

<sup>48</sup> Ibidem, 85.

<sup>49</sup> ČAPEK 1912, 175.

<sup>50</sup> Ibidem, 176.

<sup>51</sup> Idem, 177.

<sup>52</sup> Idem.

<sup>53</sup> ŠMEJKAL 1988, 29.

<sup>54</sup> Ibidem.



evropského umění. *Umělecký měsíčník* výstavu vůbec nereflektoval, zabývali se jí pouze bratři Čapkové. Karel napsal recenzi do *České revue*, vydané v prosinci téhož roku. Ocenil především dílo Carry a snažil se přiblížit kořeny futurismu a jeho komparaci s českým uměním: „*umělecké myšlení u nás nemá zcela nic společného s futurismem, že futurism je hnutí nacionálně a povahově italské*”.<sup>55</sup> V zobrazování pohybu a emocí zlomky okolního dění, kladených vedle sebe i přes sebe vidí inspirace impresionismem, v komplementarismu a plošnosti vliv neoimpresionismu a ve významu barev ohlas symbolismu. Čapek znal také dřívější stadia tvorby Boccioniho, který se prostřednictvím Bally seznámil s francouzským impresionismem. Přestože kubistickou tvorbu hodnotí mnohem lépe, doporučuje futurismus nepodcenit a pochopit také, že vyšel ze zcela jiného prostředí. Josef v podobném duchu napsal recenzi *Výstava futuristů* do *Lumíru*, zakomponoval do ní ale i nepřímou polemiku s Fillovým picassovským dogmatismem.<sup>56</sup> Již v úvodu píše, že je potřeba seznámit publikum s tímto novým uměním a nevztahovat pojem futurismus na vše působící divoce nebo neobvykle. Vystupuje proti odsuzování futuristů jen kvůli jejich hlasitému vystupování a ostatně jak sám přiznává, futuristé se nikdy sami neprohlašovali za velké umělce.<sup>57</sup> „*Pravdou je, že živý význam futurismu leží mnohem častěji v jeho stránce vlastenecké, v jeho vitalitě a obrozené energii, než v soustavné a prohloubené práci umělecké.*”<sup>58</sup> Ze zmíněných pasáží je patrné, že i když Josef Čapek chápal futuristické ideje a snahy, které také oceňoval, nebyli mu osobně zcela blízké. Přesto mu to nezabránilo v jejich zkoumání a představování širokému publiku. Pro svou otevřenost měl příspěvek bratří Čapků neocenitelný význam.

Jak jsem již zmínila, výtvarná tvorba Josefa Čapka nebyla futurismem výrazněji ovlivněna. To ovšem neplatí v jeho literární tvorbě. Za příklad může posloužit próza „*Událost*”, ve které se objevují jednotlivé prvky života v moderním velkoměstě a zejména zábavního průmyslu. V této próze je položen důraz na dynamizaci prostoru, na které se podílí doslova fontány světla, které svým zrcadlením vyvolávají dojem pohybu. Čapek se samozřejmě ne náhodou zaměřil na světlo umělé. Jiří Opelík píše: „*Událost je literární aplikací esence futuristické malby.*”<sup>59</sup>

Při celkovém hodnocení postoje Josefa Čapka k futurismu musíme konstatovat, že mu byl cizí futuristický exhibicionismus a zaslepený obdiv k moderní technice. Oceňoval na něm naopak humor a grotesknost, které jsou integrální součástí futurismu.

---

<sup>55</sup> ČAPEK 1913, 127.

<sup>56</sup> ŠMEJKAL 1988, 29.

<sup>57</sup> ČAPEK 1914, 140.

<sup>58</sup> *Ibidem*, 141.

<sup>59</sup> OPELÍK 2017, 115.

### 3.2 Stanislav Kostka Neumann

Neumann navázal s bratry Čapkovými přátelské styky od roku 1912, ti mu také poskytli futuristickou literaturu, což vedlo v Neumannově tvorbě k obratu a důraznému hájení radikálních směrů moderního umění, včetně futurismu. Neumann ve svém fejetonu *Otevřená okna* píše: „Ale tuhle hodili mi přátelé oknem - futuristický manifest. Má číslo 14, vyšel 29. června 1913, napsal jej Guillaume Apollinaire a jmenuje se *L'antitradition futuriste*. Není to četba pro mravokárce a lidi, kteří se dají podrážditi.“<sup>60</sup> Podle dopisu bratří Čapků V. Hoffmanovi jej do okna Neumannovi hodili právě oni. Neumann na něj bezprostředně zareagoval futuristickým manifestem *Otevřená okna*.<sup>61</sup> Od června roku 1913 do června roku 1914 publikoval v *Lidových novinách* fejetony (roku 1920 vyšly jako kniha *Ať žije život!*), ve kterých, stejně jako bratři Čapkové, hájil pluralismus a otevřenost moderních hnutí. V jeho literárním díle se projevilo silné ovlivnění futurismem, vyjadřoval nadšení k životu ve městech, technickým vynálezům a obrací se k modernímu člověku žijícímu v přítomnosti. Tímto přístupem se odlišoval od výtvarných umělců i od samotných Čapků. Hájí patos, dramatickosti a dynamismus.<sup>62</sup>

V souboru fejetonů se Neumann na několika místech zabývá tématy společnými pro futuristy. Jeden ze sdílených názorů je např., že „nejlepším vyjadřovacím prostředkem moderní poezie (je) takzvaný volný verš“.<sup>63</sup> Jak již bylo řečeno, s futuristy sdílí i nadšení z moderní civilizace. „Umělecky přiblížíme se k soudobému životu jako jeho básníci, když předně naplijeme definitivně na oltář umění (slovo vlašsko-futuristické!), a podruhé, když osvojíme si přiměřenou a novou básnickou řeč, která bude patetická jako let aeroplánu, výrazná jako velkoměstská návěstní tabule a bude mít takový smysl pro krásu, jaký má inženýr, když konstruuje stroj, nebo lékař, když mluví o krásném vředu.“<sup>64</sup> Ruch velkoměsta oslavuje i ve fejetonu *Soudobá krása*, kde obdivuje krásu velkoměstských tříd, ruch nádraží a hřmot strojoven.<sup>65</sup> Ve fejetonu nazvaném *Odvaha k experimentu* se také vyjádřil k netolerantnímu přístupu *Uměleckého měsíčníku*. Časopis měl být podle něj založen k propagování nového umění, ale místo toho zastává dogmaticky pouze jediné stanovisko. V komparaci s *Uměleckým měsíčníkem* chválí *Volné směry*, které přenechaly redakci nejmladším členům SVU Mánes, tedy

---

<sup>60</sup> NEUMANN 1971, 35.

<sup>61</sup> POMAJZLOVÁ 2012, 88.

<sup>62</sup> ŠMEJKAL 1988, 27.

<sup>63</sup> NEUMANN 1971, 26.

<sup>64</sup> *Ibidem*, 47.

<sup>65</sup> *Idem*, 153.

Josefu Čapkovi.<sup>66</sup> Ve fejetonu *Výstraha takměř* podle mého názoru skrytě kritizuje kubismus. “Umělec založí si se svou osvědčenou paní Múzou řádnou domácnost a jako řádný občan jme se ploditi s ní legitimní děti, legii dětí možná, neboť tu platí, čím více, tím lépe, poněvadž úcta spolubližních roste s počtem dětí. Ale umění je plynoucí fenomén. Zatímco miji, z Múzy stává se kuchařka, která dodržuje přesně jídelní lístek, a pradena, která v určitý den pere na stejném místě stejné prádlo.”<sup>67</sup>

Nejradikálnějším fejetonem jsou Neumannova *Otevřená okna*, která jsou právem pokládána za český futuristický manifest. Inspiraci mu poskytl Apollinairův manifest *Futuristická antitradice*, odkazující na experimenty s typografií a volným veršem.<sup>68</sup> Název tohoto fejetonu ukazuje metaforicky k otevřenému oknu vůči novým uměleckým směrům, v tomto případě především futurismu. Futurismus přijal za své, včetně jeho obdivu k technickým vynálezům a moderní civilizaci a neodsuzuje ani vystupování futuristů. “Za každým provokativním nesmyslem, který vás mrzí, následuje myšlenka ryzí a pravdivá jako hvizd lokomotivy na venkovském nádraží.”<sup>69</sup> Na závěr fejetonu Neumann jmenuje mnoho věcí, které podle něj mají zhynout, jmenuje např. *Moderní revue*, líbivou omáčku akademickou a impresionistickou, Alfonse Muchu, ale také dr. Kramáře a barok, po vzoru futuristů brojí také proti profesorům.<sup>70</sup> Naopak má žít feminismus, osvobozené slovo, poezie lomozu, mašinismus, nádraží a mnoho dalších. V posledním odstavci manifestu se projevuje Neumannův tolerantní postoj k české moderně. Kromě autorů *Almanachu na rok 1914* zde jmenuje i většinu umělců z *Uměleckého měsíčníku*, kromě Filly, kterého kritizoval pro jeho dogmatické obhajování Picassa. Filozofické podklady k tomuto radikálnímu přístupu mu poskytla Bergsonova filozofie, kladoucí důraz na roli intuice. František Šmejkal popsal ovlivnění Neumanna Bergsonem velmi výstižně: “Některé formulace z fejetonu *At’ žije život!* jsou vlastně bergsonovskou interpretací futuristických obrazů, založených na simultánním prolínání disparátních předmětů, pocitů a zážitků, integrovaných do nové dynamicky koncipované polyfonní jednoty, v níž se mísí formy, barvy a světla s evokacemi zvuků a vůní.”<sup>71</sup> Neumannův význam spočíval v otevřenosti vůči novým směrům a kritice českých literárních kritiků, přestože jeho tvorba mohla těžko najít následovníka v předválečné době. Jeho umělecká osamocenost byla pro futurismus netypická, ve skupině podobně smýšlejících lidí by se lépe

---

<sup>66</sup> NEUMANN 1971, 101.

<sup>67</sup> Ibidem, 113.

<sup>68</sup> ŠMEJKAL 1988, 27.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Idem, 38.

<sup>71</sup> Idem, 27.

prosazovali kontroverzní nápady. Futurismus měl v české literatuře nezpochybnitelný vliv. Účastnil se na formování uměleckých doktrín, zasáhl ale i povrchovou vrstvu ve formě kritických poznámek, které myšlenky futurismu deformovaly.<sup>72</sup> Neumannovo osamocení na poli futuristické literatury pominulo až v poválečné době díky básníkům z Devětsilu.<sup>73</sup>

Neumann se angažoval ve sporu o futurismus. Hájil čapkovské křídlo a zapojil se do polemiky s *Uměleckým měsíčníkem*. Stejně jako bratři Čapkové a Kubišta zastával názor, že kubismus rozhodně nepředstavuje jediný a závazný směr, kterým se mají umělci řídit. Celý spor odsoudil, protože měl negativní dopad na vývoj českého umění. Neumannův přínos nespočíval v teoretických úvahách, ale v jeho angažovaném stanovisku obhájce nového umění. Svými bojovnými statěmi brojil proti kubismu a snažil se posílit pocit sounáležitosti českých umělců k moderní Evropě.<sup>74</sup>

Jak již bylo zmíněno, konflikt, který probíhal v letech 1912–1914, měl příčinu v hodnotícím poměru k futurismu a kubismu. Vytvořila se dvě křídla, první zastávalo pouze picassovský kubismus (Filla, Beneš, Kramář), druhé obhajovalo pluralitu názorů (bratři Čapkové, Neumann). K prvnímu střetnutí došlo již na stránkách *Uměleckého měsíčníku* (J. Čapek *Postavení futuristů v dnešním umění*, E. Filla *Z berlínských výstav*).<sup>75</sup> V roce 1913 získal Josef Čapek funkci redaktora *Volných směrů*, čímž získal publicistickou tribunu a vytvořil tak názorovou protiváhu *Uměleckého měsíčníku*. *Volné směry* se systematicky zabývaly dobovou výtvarnou situací, přinášely komentáře, úvahy a sledovaly aktuální evropské výstavy. Čapkové nikdy nezpochybňovali Picassův přínos modernímu umění.<sup>76</sup> K vyostření sporu došlo článkem Vincence Kramáře *Kapitola o -ismech*, který byl velmi sarkastický. Definitivní rozkol potvrdila mezinárodní kubistická výstava v Mánesu roku 1914, která představila velký soubor děl Alexandra Mercereaua. Na ni reagoval V. Beneš textem *Kubistická výstava v Mánesu* a E. Filla statí *Jak se píše*. Stanovisko bratří Čapků poprvé výslovně hájil S. K. Neumann na stránkách *Lidových novin* fejetonem *Kubism čili aby bylo jasno*. Spor ukončilo až vypuknutí první světové války.<sup>77</sup>

---

<sup>72</sup> GWÓZDŹ-SZEWCZENKO 2010, 94.

<sup>73</sup> Ibidem, 92.

<sup>74</sup> PADRTA 1992, 163.

<sup>75</sup> Ibidem, 179.

<sup>76</sup> Idem, 181.

<sup>77</sup> Idem, 182.

### 3.3 Emil Filla a ortodoxní křídlo Skupiny

Tvorba malíře Emila Filly byla od roku 1912 silně ovlivněna kubismem Picassa a Braqua, jejichž tvorbu hájil jako jediný pravý kubismus. Tento umělecký směr obdivoval pro jeho intelektuální východiska a věcnost, na druhé straně ale kladl důraz na intimní prožívání díla. Filla připouštěl, že někteří diváci nebudou kubistickým dílům rozumět, protože k jejich chápání je zapotřebí znalost umění a jeho intelektuálních východisek.<sup>78</sup> Kubismus se také snažil historicky zakotvit jako výsledek vývoje umění a uhájil tak tím nejen jeho právo na existenci, ale představoval ho jako vývojovou nutnost. Filla zastával názor, že umění má evoluční vývoj, tedy že pohlcuje (přijímá) starší. Za vrchol nového umění považoval právě kubismus, připouštěl ale pouze picassovskou linii. Následováním Picassa chtěl vyvést české umění z krize a zapojit jej do evropského dění. Přivlastnění Picassovy metody nechápal pejorativně, nepřipouštěl jiné deriváty kubismu, ani futurismus, vůči kterému se silně vymezil.<sup>79</sup> Právě jeho hodnocením futurismu se budu zabývat v této části.

Odmítnutí futurismu bylo patrné v jeho recenzi výstavy futuristů v berlínské galerii Der Sturm s názvem *Z berlínských výstav* na stránkách *Uměleckého měsíčníku*. Výstavu odsoudil a popíral jakýkoliv talent futuristů. Jedním z argumentů proti futurismu byl podle něj fakt, že je barva „přilepená na předmět: světelné kvality zneužito jen k lacinému pozlátkovému efektu.“<sup>80</sup> Neshledával u futuristických umělců žádný talent a jejich východiska spatřoval v mylně pochopených zásadách francouzské malby.<sup>81</sup> Filla působil jako velká autorita a nepochybně nesl podíl na zpomaleném objektivním hodnocení tohoto hnutí.<sup>82</sup>

Odmítavý postoj vůči futurismu pokračoval i v dalším ročníku *Uměleckých směrů*, konkrétně článkem G. Wintra *Nový pokus Marinettiho*. V něm Winter odsoudil Marinettiho *Osvobozená slova*, která navrhovala zrušení interpunkce a syntaxe a přinášela pojetí poezie jako volného toku myšlenek. Skupina se ohradila i vůči dalším dvěma futuristickým manifestům: *Pro varietní divadlo* (Music-hall) a *Politický program futuristický*.<sup>83</sup>

Odmítavý postoj *Uměleckého měsíčníku*, potažmo Skupiny, se také projevil v názorech Vincence Kramáře. U Kramáře je důležité zmínit, že od roku 1910 pravidelně zajížděl do Paříže, kde se seznámil s obchodníkem s uměním Danielem-Henri Kahnweilerem, který mu

---

<sup>78</sup> LAHODA 1996, 34.

<sup>79</sup> Ibidem, 103.

<sup>80</sup> FILLA 1912, 267.

<sup>81</sup> Ibidem, 269.

<sup>82</sup> ŠMEJKAL 1988, 23.

<sup>83</sup> Ibidem, 24.

zprostředkoval seznámení s Picassem, Braquem a Apollinaiem. Záhy začal promyšleně kupovat kubistická díla, byl si přitom vědom, že budou sloužit českým malířům k seznámení se s kubismem. Členům Skupiny půjčoval fotografie Picassových děl a měl tak velký podíl na ovlivnění směřování Skupiny a důsledného zastávání picassovské linie. Kramář považoval kubismus za vrchol celého moderního umění. Nejvýmluvnější je Kramářův text *Kapitola o - ismech*. V této stati se neomezil na kritiku futurismu, ale také odnoží kubismu, které se nedrží Picassova příkladu. O futuristech píše: *“chtěli namluviti, že rozhodují o osudech evropské malby, než nikdo nemínil je bráti vážně, což bylo velmi mrzuté”*<sup>84</sup>, následuje představení futuristických výstav, které se ovšem neobejde bez sarkastických poznámek a urážek. Kritizoval i tzv. menší kubisty i orfisty, terčem jeho kritiky se stal i Guillaume Apollinaire pro jeho otevřenost různým druhům kubismu. Vytýká mu, že zpočátku se pasoval do role obránce Picassa a futuristy kritizoval pro imitování francouzského malířství, následně se ale jeho postoj změnil na méně odmítavý a seriózně se futurismem zabýval.<sup>85</sup> K úplnému rozkolu mezi Kramářem a Apollinaiem došlo, protože Apollinaire přiřadil futuristy k orfistům a tedy podle jeho názoru k odnoží kubismu. *“Futuristé nejsou však materialisty, s pohrdáním odmítají pařížský šovinism a úplné uspokojení nalézají ve svém velkém gestu.”*<sup>86</sup> Proti tomuto názoru postavil Kramář Picassa na pomyslný piedestal. *“Picasso stvořil nové vývojové možnosti malby a výtvarného umění vůbec, a v tom spočívá jeho časový význam.”*<sup>87</sup> Toto směřování omezovalo invenci domácích umělců a nabádalo je k závislosti na jedné, byť vlivné osobě.<sup>88</sup>

Vyvrcholením tažení proti kubismu se staly dva články otištěné v *Uměleckém měsíčníku*: recenze Vincence Beneše *Kubistická výstava v Mánesu* a stať *Jak se píše* od Emila Filly. Benešova recenze je namířena podle jeho slov na srovnání dobrých a špatných děl. Za špatná považuje vystavená díla Mercereaua, Friesze, Gleize a Metzingera, ve kterých vidí nepochopení Picassova a Braquova díla. Pokud na některých obrazech shledává jisté hodnoty, přičítá to samozřejmě vlivu Picassa. Recenze se nevyhnula ani osobnímu útoku a zesměšňování názorů bratří Čapků.<sup>89</sup> V obrazech Josefa Čapka vidí závislost na Picassovi, jeho složky ale údajně aplikuje špatně a celkový dojem z děl nevyznívá dobře. Paradoxně mu vyčítá i nehybnost a statiku. *“Chápání tedy nezasáhlo tu kořenů, je v podstatě staré, s nesměle přilepenými etiketami novosti a tato neúplnost, nedostatečnost a umělecká nedokonalost je*

---

<sup>84</sup> KRAMÁŘ 1913, 115.

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> Idem, 117.

<sup>87</sup> Idem, 121.

<sup>88</sup> ŠMEJKAL 1988, 24.

<sup>89</sup> BENEŠ 1914, 326.

*příčinou, proč obrazy Čapka a všech ostatních kubistů liší se od dobrých nových obrazů. Vyhlášený predikát samostatnosti a odlišnosti je, zdůrazňuji, ve všech těchto dílech důsledkem špatného pochopení děl Picassa a Braqua a špatného používání jejich složek, v jakémsi zakrnění jen. Není to tedy ctnost, jak se důležitě Čapky rozhlašuje, ale chudáctví.*”<sup>90</sup> Na tomto citátu je velmi dobře patrné, že polemika mezi Skupinou výtvarných umělců a okruhem Čapků přerostla do osobní roviny a agresivních útoků. Současně s touto výstavou probíhala i čtvrtá výstava Skupiny v Obecním domě (přelom let 1913/1914), která představila odlišnou koncepci moderního umění a znamenala definitivní rozkol obou názorových křídel. Ostrá debata mezi oběma křídly přerostla do averze a osobních urážek. Míjela tak vlastně hodnocení českých i zahraničních uměleckých děl a vzájemným napadáním nevedla k informovanosti českého prostředí, naopak vedla k poškození názoru na nové umění.<sup>91</sup>

Filla ve své stati *Jak se píše* kritizuje futurismus a všechny odnože kubismu, které nenásledují Picassovu orientaci. Zaměřil se také na bratry Čapky a Vlastislava Hofmanna a jejich příspěvky do *Volných směrů*. Celá stať je psána útočně a velmi sarkasticky.<sup>92</sup> Zastánce futurismu a “tzv. kubistů” se snažil zdiskreditovat sérií citovaných výroků Čapka a Hofmana, v nichž chtěl ukázat, že si protirečí a také, že svůj názor a hodnocení futuristů postupně změnili. Pro přiblížení Fillova stanoviska je snad výstižný jeden citát: “*jak dokazuje prakse, že místo kvality propaguje se futurismus, Gleizes, Fauconier, Mondrian, Šejnost, Honsa atd.*”<sup>93</sup> Josef Šejnost byl akademický sochař a medailér, Jan Honsa byl malíř a grafik specializující se na krajinomalbu. Studoval u Julia Mařáka, což určilo jeho specializaci. V krajinomalbě osobitě přetvořil impresionistické vlivy. Oba umělci se neinspirovali novým uměním a byli poměrně konzervativní. Filla kritizuje jejich propagování na stránkách *Volných směrů*, které prohlašují, že jsou proti tradici, ale samy ji podporují.<sup>94</sup> Spolu s *Uměleckým měsíčníkem* se staví do pozice obránce “pravého” umění a nepřipouští žádný kompromis.

---

<sup>90</sup> BENEŠ 1914, 329.

<sup>91</sup> PADRTA 1992, 182.

<sup>92</sup> FILLA 1914, 331.

<sup>93</sup> Ibidem, 334.

<sup>94</sup> Idem, 331

## 4 Otto Gutfreund

Po školení u E. A. Bourdella v Paříži, které proběhlo v letech 1909–1910, znamenal rok 1911 pro Otto Gutfreunda vývojový zlom. Začal prozkoumávat formální možnosti a postupy, kterými by nejlépe převedl své představy do plastik. Také se zabýval poměrem plochy k objemu, s čímž souvisela jeho častá nervní modelace povrchu, která se občas projevila konvexními a konkávními křivkami, díky kterým vznikaly prohlubně a výstupky. Zjistil totiž, že objemy jsou tvořeny obrysovou linií. Těchto poznatků následně využil v reliéfech z let 1911–1912, např. v reliéfu *Dvě postavy*. Objemy na tomto reliéfu jsou ovládány rytmem křivek vyvolávajícím dojem pohybu obou postav, jejichž pohyby splývají. Na dotvoření iluze pohybu se podílelo i světlo a stíny. Světlo ulpívalo na vystouplých partiích, do prohlubní pronikalo jen částečně a na výsledném dojmu se spolupodílely i stíny.<sup>95</sup> Pohyb začal zapojovat i do volných figurálních plastik, např. v celé postavě *Hamleta* z let 1910–12, na které probíhá pohyb od ruky položené na hlavě, přes natočení těla a umístění levé ruky v bok, až po nakročenou pravou nohu. Souběžně s plastikou *Hamlet* pracoval Gutfreund na plastice *Úzkost* z roku 1911. Přestože je plastika některými historiky umění kategorizována jako kuboexpresionistická, František Šmejkal v ní vidí znázornění vnitřních psychických stavů, o jaké se pokoušel i Boccioni ve svých obrazech. Jako jejich styčný bod uvádí snahu vyjádřit pohyb.<sup>96</sup> Pohyb je nicméně velmi redukován, ve vypjatém psychickém stavu se postava uzavírá do sebe. Objem těla jen tušíme pod systémem krystalických ploch, které do sebe naráží.<sup>97</sup> Dynamika pohybu tedy vychází nikoliv ze samotného pohybu postavy, ale z niterného psychického stavu.

S konkrétnějším vztahem k futurismu se setkáme již na vysokém reliéfu *Podobizna otce IV. (Hlava-reliéf)*, vystaveném na druhé výstavě Skupiny pod názvem *Reliéf*. Dílo je rytmizováno pohyby zdvižených ploch a velkým kruhovitým objemem vyklenutým nad hlavou. Petr Wittlich k tomuto dílu vyslovil hypotézu, že dynamika díla byla ovlivněna futuristickým pojetím pohybu. Tomuto reliéfu se pojetím podobá plastika *Antigrizioso (Podobizna matky)* od Umberta Boccioniho z roku 1912, přestože ji umělec mohl vidět pouze na reprodukci.<sup>98</sup> František Šmejkal se k této plastice dokonce vyjadřuje jako o energetickém víru zapojujícím psychické i fyzické síly.<sup>99</sup> Vyklenutí objemu a zahloubení hran počítá na obou dílech s

---

<sup>95</sup> ŠETLÍK 2012, 78.

<sup>96</sup> ŠMEJKAL 1988, 22.

<sup>97</sup> LAMAČ 1988, 228.

<sup>98</sup> ŠETLÍK 2012, 92.

<sup>99</sup> ŠMEJKAL 1988, 22.



dotvářením plasticity díla pomocí světla a stínů. Na stejných principech byla vytvořena i *Podobizna otce* (VII.), která je svým pojetím také podobná Boccioniho zmíněné plastice.

Reliéf *Koncert* z let 1912-1913 zachycuje v prvním plánu hudebníky, uprostřed se nachází postava dirigenta, v levém dolním rohu postava houslisty a v pravém muž hrající na dechový nástroj.<sup>100</sup> Autorem této interpretace je Miroslav Lamač. Plochu obohatil ztvárněním hudebního vjemu pohybem protichůdných linií, hran a oblín.<sup>101</sup> Námět pojal hodně abstraktně, je jen velmi těžko rozpoznatelný. I přes uplatnění ne úplně důsledně principů analytického kubismu se zde snaží o zachycení časovosti a plynutí, které byly kubistům vzdálené, čímž se opět přibližuje futurismu. Spojení kubismu, expresionismu a snahy zachytit vlnění pramenů vlasů se uplatnilo na plastice *Viki* (Hlava ženy) z let 1912-1913.<sup>102</sup> Konvexní a konkávní výdutě jsou zde ještě výraznější a jak zdůrazňuje Lamač, zde dva prameny „*dokonce vystřelují spirálovitě do prostoru*“.<sup>103</sup> Podle mého názoru se již zde projevuje Gutfreundova snaha zapojit okolní prostor, když vytvořil volný prostor mezi zmíněnými prameny vlasů a hlavou, kterým mohl volně proudit vzduch. Plastika při pohledu zezadu připomíná strom ve větru.<sup>104</sup>

Plastika *Hráč na cello* z roku 1913 je významná z důvodu snahy vyjádření latentních energií forem. Touto snahou se přibližuje Boccioniho plastice *Rozvinutí lahve do prostoru* z roku 1912. Plastika je silně ovlivněna kubismem a jeho obdivem ke kráse hudebních nástrojů, důležitým motivem je zde také naznačení pohybu hráče táhnoucího smyčec po strunách hudebního nástroje. *Hráč na cello* také představuje jeden z prvních pokusů vytvořit sochu-objekt, který analyzuje objekt a vede k důslednému vyloučení člověka jako tématu soch.<sup>105</sup> Plastiky *Kubistické poprsí* a *Milenci*, obě z let 1913-1914 jsou komponované vertikálně a využívají pohybu protínajících se ploch k vyjádření plasticity zesílené geometrickou osnovou.<sup>106</sup> Především v *Kubistickém zátiší* dosáhl Gutfreund vrcholu v pronikání díla a okolního prostoru, s futurismem jej zde sblíží i pojetí člověka jako mechanismu. Toto pojetí nebylo zvoleno náhodně, o čemž svědčí i zachované sochařovy kresby se stejným námětem.<sup>107</sup>

Otto Gutfreund nebyl futurismem ovlivněn, ke svému pojetí plastiky dospěl nezávisle na futuristických dílech, řešil v nich ale podobná témata jako futuristé. Do plastik zapojil okolní prostor a jejich hmota je rytmizována a dynamizována, k čemuž využil výrazné konvexní a

---

<sup>100</sup> LAMAČ 1988, 232.

<sup>101</sup> ŠETLÍK 2012, 97.

<sup>102</sup> Ibidem, 98.

<sup>103</sup> LAMAČ 1988, 235.

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> Idem, 399.

<sup>106</sup> ŠETLÍK 2012, 123.

<sup>107</sup> LAMAČ 1988, 406.

konkávni objemy. Miroslav Lamač upozornil na příbuznost Gutfreundových plastik s o něco mladšími plastikami Boccioniho. Oba zmiňovaní umělci zapojují okolní prostor, v souladu s Bergsonovu filozofií velký důraz kladou na intuici a nikoliv na rozumové poznání, zapojují do soch pohyb. Gutfreund, stejně jako Boccioni využívá lineární silokřivky. Futuristickým liniím-silám jsou Gutfreundovy silokřivky blízké na plastice *Podobizna otce IV*. Mezi Boccionim a Gutfreudem nalezneme i rozdíly. Gutfreund zapojuje do soch okolní prostor, pronikající až k jejich jádrům.<sup>108</sup> „U Gutfreunda se primárně jedná o dostředivý pohyb vtahující okolní prostor do sochy, což má za následek kontrastní vybíhání tvarů do prostoru.“<sup>109</sup> Tento princip osvětluje i ve svém deníku, kde píše, že socha se „stává turbínou, která uvádí v pohyb a smršť okolní prostor“.<sup>110</sup> Tento citát dokládá, že stejně jako Boccioni neodděloval objem a prostor. Boccioniho sochy jsou otevřené méně, ale došlo v nich k zapojení i dalších předmětů, včetně netradičních materiálů a předznamenávají vývoj směřující k asambláži a reálnému pohybu plastik. Boccioniho pojetí sochy je založeno na expandování do prostoru, který by měl i naopak pronikat do nitra sochy.<sup>111</sup> Dalším rozdílem mezi umělci je, jak zdůrazňuje Šmejkal, že Boccioniho plastiky jsou v detailech naturalističtější než Gutfreundovy.<sup>112</sup> Boccioni směřuje k reformě tradiční sochy, Gutfreund oproti tomu vyznává logicky konstruovanou plastiku.<sup>113</sup>

Přes uvedenou příbuznost s futurismem Gutfreund nikdy nesdílel nadšení z vynálezů moderní doby, ani neglorifikoval estetiku stroje. Ve středu jeho zájmu vždy stojí lidská postava, která je podle jeho názoru jediná hodná zobrazování. Přestože roku 1914 narukoval do francouzské armády, nevítal ji, ani neoslavoval jako futuristé a stala se mu trpkou zkušeností.

S futuristy měl také společnou psychologizaci děl. Gutfreund neváhá své plastiky deformovat, aby dosáhl výraznějšího vyjádření vnitřních psychických stavů. Paralelní snahu umělců dokládá Gutfreundova plastika *Úzkost* z roku 1911 a Boccioniho obrazy *Stavy duše* ze stejného roku.<sup>114</sup> Pokud bych měla srovnat psychologizaci u Gutfreunda a futuristů, musela bych konstatovat, že psychologizaci děl nalezneme u maleb, ale nikoliv soch. Výmluvným příkladem jsou Boccioniho *Jedinečné formy kontinuity v prostoru* z roku 1913. Znázorňují sice lidskou postavu, která kráčí, ale postava nemá ruce a obličej je spíše naznačen. Socha se odvolává k futuristickému ideálu zobrazování člověka-stroje, důraz je zde kladen na pohyb

---

<sup>108</sup> LAMAČ 1988, 399.

<sup>109</sup> POMAŽLOVÁ 2012, 112.

<sup>110</sup> ŠETLÍK 1989, 230.

<sup>111</sup> POMAŽLOVÁ 2012, 112.

<sup>112</sup> ŠMEJKAL 1988, 23.

<sup>113</sup> POMAŽLOVÁ 2012, 109.

<sup>114</sup> ŠMEJKAL 1988, 22.

samotný a nikoliv na člověka a jeho nitro. V tomto ohledu se liší Gutfreundova plastika a plastika italských futuristů.

#### 4.1 Gutfreundovy úvahy a Skupina

Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, Otto Gutfreund byl aktivním a uznávaným členem Skupiny výtvarných umělců. S mnoha členy se osobně spřátelil, což dokazuje také jeho snaha získat členům v nouzi případné zakázky.<sup>115</sup> Jeho postoj vůči tendencím moderního umění byl především tolerantní. Zahájená polemika s SVU Mánes pro něj nepředstavovala překážku, proč by se nemohl stýkat s jeho členy. Dokonce si zachoval přátelské vztahy k umělcům, kteří roku 1912 odešli ze Skupiny.<sup>116</sup> Vztahy ve Skupině byly sice založeny na přátelství, vzájemně ale kritizovali své výsledky.<sup>117</sup> Proto nepřekvapí, že Gutfreundovi byl vytýkán přístup tíhnoucí k analytickému kubismu, který ale propojoval se zachycováním niterných pocitů, v čemž se projevil jeho další styčný bod s futurismem. Pokoušel se i o abstraktní zachycení hudby a později i tance.<sup>118</sup> Po odchodu některých umělců v roce 1912 ve Skupině došlo k názorové shodě v odmítání futurismu.<sup>119</sup> Ve Skupině byla samozřejmě zachována rozporuplnost. Gutfreund se přátelil s Fillou a Kramářem, s jejich programem se ale neshodoval. V otázkách strategičnosti jejich spojenectví s nimi naopak souhlasil. Na podzim roku 1913 byl zvolen předsedou Skupiny a během následného pobytu v Paříži měl Gutfreund rozšířit okruh abonentů *Uměleckého měsíčníku* (ocitl se ve finančních potížích) francouzskou přílohou časopisu, popřípadě jeho překladem. Od prvního dílu *Uměleckého měsíčníku* se podílel nejen jako přispěvatel, ale také se staral o vydávání časopisu a získávání předloh pro reprodukce.<sup>120</sup> Gutfreundovi byly vzdálené slovní polemiky a urážení, které vypuklo v debatě o povaze moderního umění. Podle Jiřího Šetlíka byl jeden z důvodů, “že hájil tolerantní postoj k různým výtvarným projevům, včetně futurismu“.<sup>121</sup>

Od konce roku 1912 se Skupina výtvarných umělců snažila navázat styk s berlínskou galerií Der Sturm Herwartha Waldena.<sup>122</sup> Na konci listopadu roku 1912 se Gutfreund vydal do

---

<sup>115</sup> ŠETLÍK 2012, 104.

<sup>116</sup> Ibidem, 125.

<sup>117</sup> Idem, 126.

<sup>118</sup> Idem, 104.

<sup>119</sup> Idem, 127.

<sup>120</sup> Idem, 126.

<sup>121</sup> Idem, 134.

<sup>122</sup> V této galerii se odehrála 5. výstava Skupiny od září do října roku 1913 pod názvem Skupina-Prag.

Berlína zahájit jednání s galerií.<sup>123</sup> Jak píše Šetlík, přestože výstava futuristů zde proběhla již dříve, mohl se zde prostřednictvím Waldena dostat k informacím o futuristech, nebo dokonce ke katalogu, což mohlo mít zásadní význam na jeho tvorbu. Pokud žádné informace takto nezískal, mohl se o futuristickém hnutí také dozvědět prostřednictvím Vincence Kramáře, který navštívil výstavu Boccioniho plastik v pařížské galerii La Boétie. Konala se od 20. června do 16. července 1913 a při této příležitosti byla uspořádána přednáška F. T. Marinettiho, kterou Kramář také navštívil.<sup>124</sup>

Gutfreundova teoretická činnost, vycházející ze zkušenosti jeho tvorby, se stala nedílnou součástí sochařovy tvorby. V úvahách se zabýval principy moderního umění, které neměly posloužit pouze jemu, ale i dalším členům Skupiny a čtenářům *Uměleckého měsíčníku*. Na celkovém účinku sochy se podílel jak prostor, tak dialog s časem, do kterého socha vstupovala. Nositelem času byl pohyb (pohyb bral jako projev života).<sup>125</sup> Kromě již zmíněných styčných bodů s futurismem, ideologií a nacionalismem futuristů nesdílel. Nebyla mu blízká ani velká gesta futuristů. Ve svém *III. deníku* se zmiňuje o ztrátě víry dnešního člověka a píše: *“Proto často tolik povyku pro křečovitý patos (viz futuristy).”*<sup>126</sup> V tomto deníku se také zabývá poměrech plochy k prostoru a pohybu. Tuto problematiku nejvíce rozvine ve svém článku *Plocha a prostor*, o kterém se zmiňuji v následujícím odstavci. *“Sochař podřídí si okolní prostor, začaruje jej a vtáhne mezi vyčněliny svých soch, socha stává se turbinou, která uvádí v pohyb a smršť okolní prostor.”*<sup>127</sup> Objem vnímá jako výsledek pohybu. Současně se vyjadřuje i k abstrakci. *“Sochař je tvůrcem pomyslného - transponuje neskutečné do skutečného, dělá z představy skutečnost.”*<sup>128</sup>

Ve svém článku *Plocha a prostor*, otištěném v roce 1913 na stránkách *Uměleckého měsíčníku* se také věnuje pohybu a přichází s pojetím plastiky jako dynamického celku. Píše zde, že socha je *“výrazem plynulého dění, nepřetržitého pohybu, jehož rytmus je totožný s rytmem myšlenkového procesu tvůrčího”* a také, že socha již není *“konglomerátem objemů při postupném prohlížení zjistitelných, zkamenělým fragmentem času, ale nepřetržitým vlněním ploch, iluzí objemů, vlněním”*.<sup>129</sup> Formulace se podobají *Manifestu futuristických malířů*, který vyšel v Paříži roku 1910 (jako leták 11. dubna, v deníku *Comoedia* 11. května). Dokladem této podobnosti může být právě část *Manifestu futuristických malířů*: *„Gesto, které chceme*

---

<sup>123</sup> ŠETLÍK 2012, 129.

<sup>124</sup> ŠETLÍK 1989, 205.

<sup>125</sup> ŠETLÍK 2012, 141.

<sup>126</sup> ŠETLÍK 1989, 32.

<sup>127</sup> Ibidem, 230.

<sup>128</sup> Idem, 36.

<sup>129</sup> Idem, 230.

*reprodukovat na plátně, nebude už zachyceným okamžikem všeobecného dynamismu. Bude to prostě sám dynamický pocit. Všechno se hýbe, všechno mívá, všechno se rychle mění.*<sup>130</sup> Vydání tedy spadá do závěru umělcova pobytu v Paříži a hypoteticky se s ním mohl setkat.<sup>131</sup> Podobný názor zastává i v článku *O povaze umění* z let 1913-1914. *“Plastika přestává být přenesením trvání v čase, ale je výrazem neustávajícího dění, nezadržitelného pohybu.”*<sup>132</sup>

Ve svých teoretických úvahách se Gutfreund blížil Boccionimu více, než v sochařských dílech. Oba odmítali naturalistické zobrazování námětů, kladli důraz na vyjádření pocitů, s čímž souviselo inklinování k abstrakci, zajímala je dynamika. Oba se ve svých úvahách opírali o filozofii Henriho Bergsona vyjadřující myšlenku, že pohyb a změna jsou realitou a nikoliv pouze její atributy.<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> ŠMEJKAL 1988, 22.

<sup>131</sup> Ibidem.

<sup>132</sup> ŠETLÍK 1989, 242.

<sup>133</sup> POMAJSZLOVÁ 2012, 109.

## 5 Bohumil Kubišta

Roku 1911 se Bohumil Kubišta po odchodu z SVU Mánes zúčastnil několika schůzí nově vzniklé Skupiny výtvarných umělců, krátce poté se ale vrátil do Mánesa. Jedním z důvodů byla nepřizpůsobivost vůči názorovému diktátu ostatních. Mánes mu poskytoval určitou jistotu, také neměl peníze, které by mohl do nově vzniklé Skupiny investovat.<sup>134</sup> S programem Skupiny výtvarných umělců se začal brzy rozcházet. Fakt, že nebyl členem Skupiny podmínil také to, že vystavoval na jiných výstavách, jak bude ještě zmíněno a také, že vyznával otevřenější pojetí moderního umění.<sup>135</sup> V jeho dílech je sice patrná snaha analyzovat formu, vždy se ale do nich také promítá zachycení psychických stavů, samotné zhotovování formulek odsuzoval.<sup>136</sup> Rok 1911 byl pro něj významný hned z několika důvodů. Vystavoval v Berlíně na výstavě Neue Secession a v jeho tvorbě došlo k syntéze klasicistních, kubistických a expresivně symbolistních prvků. Co je důležité, již zde se objevuje zájem o pohyb, konkrétně spirálový a rotační, uplatněný na ploše nebo v mělkém prostoru.<sup>137</sup> Jako příklad by mohl posloužit obraz *Truhlářské zátiší* z roku 1911, kde je v popředí uvedeno truhlářské náčiní do rotačního pohybu. V souladu s filozofií Henri Bergsona měl pohyb vybízet k zachycení dramatu v člověku, ovlivněným neomezeným tvořivým vývojem. Na obraze *Pierot* ze stejného roku došlo ke spojení pohybu mimovy hlavy s psychickým pohybem.<sup>138</sup> U Kubišty hrál velkou roli zájem o linii již od roku 1910. Linií chápal jako rytmický element uplatňující čas a také pohyb.<sup>139</sup> S futurismem se Kubišta seznámil díky svým vazbám na Německo, ale také se scházel s Josefem Čapkem, který měl k dispozici futuristickou literaturu, jak již bylo zmíněno v kapitole o Skupině a také bedlivě sledoval články, které se objevovaly v domácím tisku.<sup>140</sup> Pohyb je podle Kubišty ovládnut univerzální „vitální silou“, vyzdvihuje ale také „dramatický princip“. Univerzálním dynamismem se zabývá také Technický manifest futuristického malířství z roku 1910.<sup>141</sup>

Problémem zachycení pohybu v uměleckém díle se Kubišta zabýval i následující rok 1912. Zajímavým příkladem je obraz *Svatý Šebestián*, jehož rytmická skladba je zejména patrná na tužkové kresbě k obrazu. Hlava respektuje metodu vícehledovosti, s jakou přišel kubismus. Oproti tomu tělo je složeno z elips nebo jejich segmentů, navozujících kontinuální

---

<sup>134</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, 120.

<sup>135</sup> POMAJSZLOVÁ 2012, 93.

<sup>136</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, 122.

<sup>137</sup> Ibidem, 130.

<sup>138</sup> Idem, 133.

<sup>139</sup> Idem, 70.

<sup>140</sup> POMAJSZLOVÁ 2012, 93.

<sup>141</sup> Ibidem, 97.

pohyb klesání a vystupování směrem k divákovi. Celým obrazem prochází spirálový pohyb, který vychází ze světčovy hlavy, pokračuje sklony šípů a tělem složeným z kaskády elips.<sup>142</sup> Pohyb se uplatnil i na obraze *Podobizna Jana Zrzavého*, konkrétně zavíjející se a odvíjející se spirály. Zavíjející se spirála vychází z ruky ležící v popředí přes rameno k obličejí. Odvíjející se spirálovitý pohyb vychází z hlavy do volného prostoru diagonálně vpravo nahoru.<sup>143</sup> Pohyb nepravidelného meandru prostupuje celou figurou. Za oběma jmenovanými obrazy stojí velmi komplikovaná a propracovaná geometrická struktura.<sup>144</sup>

Přestože se Kubišta zajímal o pohyb již dříve, až na sklonku roku 1912 se u něj projevila reakce na italský futurismus, jehož manifest byl vydán v pařížském *Figaru* v únoru roku 1909. Kubišta v Paříži pobýval dva měsíce po otištění manifestu, od konce dubna do konce června a mohl ho znát již z této doby. Futurismus mu byl blízký simultánností pohybu, ale i vyjádřením psychických stavů současného člověka, skladbou linií se symbolickým smyslem prostupujících vše, ale i zachycení světa, který se vlivem technického rozvoje zásadně změnil. Futuristickou literaturu mohl poznat také prostřednictvím bratří Čapků, kteří ji získali během pobytu v Paříži v říjnu roku 1912.<sup>145</sup> O vztahu bratří Čapků k futurismu a jejich recenzích jsem podrobněji psala v kapitole o Skupině výtvarných umělců.

Důležitou úlohu v seznámení se s futurismem sehrála i berlínská galerie Der Sturm Herwartha Waldena, která uspořádala od 12. dubna do 13. května roku 1912 výstavu italských futuristů. Vystavovali na ní Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo a Gino Severini. Výstavě předcházelo provokativní hlásání futuristického manifestu v katalogu výstavy, kde se výslovně jmenovalo odvrácení se od klasických ideálů, místo krásy rychlost, porozumění simultaneitě, souběžnost psychických stavů s dějem a také osvobozené vnímání. Před otevřením výstavy přijel sám Boccioni, aby dohlédl na sestavování výstavy. V dopisech se zmiňuje o mnohem menší pozornosti, než čekal, a to důsledkem špatného počasí. Marinetti pobýval v té době v Hamburku a hned jak dostal tuto zprávu, spěchal Boccionimu na pomoc.<sup>146</sup> Každý večer lepili plakáty, nebo jeli pomalu autem, házeli futuristické manifesty a volali „*Eviva Futurista*”. Tato neobvyklá reklama brzy zaznamenala úspěch, každý den výstavu navštívilo zhruba tisíc návštěvníků a 24 z 35 vystavených obrazů zakoupil bankéř Borchardt.<sup>147</sup> Kubišta byl s galerií Der Sturm ve styku, je dokonce velmi pravděpodobné, že tuto futuristickou výstavu

---

<sup>142</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, 139.

<sup>143</sup> Ibidem, 140.

<sup>144</sup> Idem, 146.

<sup>145</sup> Idem, 150.

<sup>146</sup> BIRTHÄLMER/FINCKH 2012, 117.

<sup>147</sup> Ibidem, 117.

v dubnu roku 1912 viděl. Tento předpoklad se opírá o skutečnost, že v Kubišově pozůstalosti se zachoval katalog k této výstavě s obsáhlým úvodním textem a mnoha reprodukcemi.<sup>148</sup> Navíc, W. Nowak vzpomíná, že Kubišta pobýval roku 1912 delší čas v Německu.<sup>149</sup> Mahulena Nešlehová se domnívá, že na této výstavě mohly být pro Kubištu inspirativním vyjádřením psychických hnutí obrazy *Smích* od Boccioniho, Russolův *Portrét umělce* zachycující duševní stav umělce a Severiniho *Černá kočka*, která má vyjadřovat pocit stísněnosti zapříčiněný četbou povídky E. A. Poea.<sup>150</sup>

Obrazy *Vražda* a *Hypnotizér* z roku 1912 již jasně odkazuje na ovlivnění futurismem. Futurismus Kubištovi vyhovoval možností zachytit rychlý rytmus života 20. století, ale nejen ten. Umožňoval mu také znázornit změněnou duchovní situaci moderního člověka. Zvláště patrné je to na obraze *Hypnotizér*, na kterém se objevuje průnik do psýchy druhého člověka. Na rozdíl od dřívějších pokusů zachytit pohyb psychických dějů, zde už doplnil i fyzický pohyb. Jednalo se především o pohyby rukou zachycených v posloupnosti konkrétního posunu, zároveň se zde promítá i pohyb myšlenek a pocitů.<sup>151</sup> U obou obrazů se jedná o útok, u prvního obrazu fyzický, u druhého psychický. Zejména na obraze *Hypnotizér* je rozfázovaný pohyb velmi příbuzný futuristickým snahám, stejně jako znázornění ostrých úhlů, střetů a průniků. Z hlavy jako centra psychických sil se do prostoru šíří linie, odpovídající konceptu linií-sil, které rozvinuli futuristé.<sup>152</sup> Obrazem *Vražda* reaguje Kubišta na pomlouvání a intriky v pražském prostředí. „*V Praze se pášou atentáty a vraždy jsou organizovány. Vzpomínáte si na můj obraz „Vražda“? Tam jsem chtěl toto vyjádřiti.*“<sup>153</sup> Ze stejného roku pochází i obraz *Nervózní dáma* odpovídající futuristickým požadavkům v rozdělení světla a stínu a liniemi podřízenými vyjádřit stav nervozity a vyvolat ho i v divákovi.

Reflexe futurismu se objevuje i v obrazech *Vlak v horách (Tunel)* a *Vodopád v Alpách*, oba z roku 1912. Na obou obrazech se projevuje nespoutaná síla techniky ve spojení s energií přírody. Z futuristických malířů navazoval Kubišta nejvíce na Boccioniho a Russola, s nimi sdílí společnou snahu vytvořit dynamickou kompozici zdůrazňující pohyb a čas. Kromě jednostranné adorace moderní civilizace a jejích vynálezů u Kubišty prosvítá vždy obdiv k síle přírody.<sup>154</sup> Na těchto dvou obrazech je paralela k futurismu jasnější, protože se objevuje již v zobrazivé rovině.

---

<sup>148</sup> ŠMEJKAL 1988, 30.

<sup>149</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, 152.

<sup>150</sup> URBAN/WITTLICH 2012, 131.

<sup>151</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, 155.

<sup>152</sup> POMAJSZLOVÁ 2012, 101.

<sup>153</sup> ČEŘOVSKÝ 1960, 142.

<sup>154</sup> POMAJSZLOVÁ 2012, 93.



Od roku 1913 nastoupil Bohumil Kubišta vojenskou službu v Pule jako dělostřelecký důstojník. Mahulena Nešlehová ve své knize o Bohumilu Kubištovi zmiňuje jako důvod rekrutace existenční okolnosti, závislost na penězích strýce a podle jejího názoru se tak Kubišta snažil osamostatnit. Zajímavá je ale úvaha Františka Šmejkal, ve které pochybuje, že by si Kubišta nemohl nalézt jiné zaměstnání a jako důvod nastoupení k dělostřelectvu vidí i ve fascinaci vojenskou silou a autoritou. Futuristé také obdivovali vojenský pořádek a hned po vypuknutí války se většina z nich přihlásila do armády jako dobrovolníci. Ve futuristickém manifestu byla válka oslavována jako jediná hygiena světa a podobný názor se objevil i v Kubištově dopise Janu Zrzavému.<sup>155</sup> Z doby vojenské služby pochází obraz *Pobřežní děla v boji s lodstvím*, ve kterém se již odráží negativní stránka technického pokroku, zachycuje násilí, destrukci a výbuchy granátů. Kubišta na něm zachycuje současně několik probíhajících dějů. S futurismem je blízký i způsob nasvícení určitých částí obrazu kužely světla.<sup>156</sup> Využitím různých měřítek a pohledů v simultánních fragmentech mu pomohlo vyjádřit časovou kontinuitu děje. V časové simultánnosti se odráží Bergsonova filozofie simultánnosti viděného a vybavování nesourodých dojmů a vzpomínek v naší paměti.<sup>157</sup> Obraz *Překážka*, také z roku 1913 odhaluje v geometrické struktuře stylizovanou hlavu a především sevřenou pěst, která je simultánně zachycena v několika pohledech.<sup>158</sup>

Jak již bylo zmíněno, Kubišta s velkou pravděpodobností viděl výstavu italských futuristů v berlínské galerii Der Sturm. Kubišta vystavoval v lednu a únoru roku 1913 v Budapešti v Nemzeti Szalonu na Výstavě futuristů a expresionistů. Vystavil zde obrazy *Zátiší I*, *Zátiší II*, *Staropražský motiv*, *Lom v Braníku*, *Polibek smrti*, *Vražda* a *Vodopád v Alpách*. Mezi dalšími umělci zastoupenými na této výstavě byli i futuristé Boccioni, Carrà, Russolo a Severini.<sup>159</sup> Obrazy vystavené v Budapešti byly vystavené již v prosinci roku 1912 na výstavě Neue Secession v Berlíně. V červnu až červenci byla výstava jako repríza výstavy v Budapešti k vidění ve Lvově na Výstavě futuristů, kubistů a expresionistů, Kubištův výběr obrazů zůstal stejný jako v Budapešti.<sup>160</sup>

Obraz *Fakír* z roku 1914 se částečně také ještě zabývá problematikou pohybu, zejména se jedná o fázování pohybu hlavy fakíra, spirálový pohyb hada a jako i u jiných děl se zde opět promítají psychické síly. Nicméně pohyb na tomto obraze je úsporný.<sup>161</sup>

---

<sup>155</sup> ŠMEJKAL 1988, 31.

<sup>156</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, 160.

<sup>157</sup> POMAJZLOVÁ 2012, 104.

<sup>158</sup> ŠMEJKAL 1988, 30.

<sup>159</sup> LAMAČ 1988, 185.

<sup>160</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, 206.

<sup>161</sup> *Ibidem*, 173.

## 5.1 Kubištovo chápání futurismu

Bohumil Kubišta bral futurismus, stejně jako kubismus, pouze jako jeden z podnětů. Kubismus ale hodnotil jako povrchový, nezabývající se významem objektu ve vztahu k tématu na obraze.<sup>162</sup> V dopise Janu Zrzavému ze dne 10. února roku 1914 se přímo vyjadřuje takto: “*Modernost se nevyhnutelně nekryje s kubismem. Považovat tudíž kubismus nebo picassismus za jediné samospasitelné dogma je hrozný omyl a nesmysl.*”<sup>163</sup> Na jeho obrazech se vždy prolíná zájem o obsah obrazu, prožitek a k tomu hledal formu, která by mu pomohla cílený obsah co nejlépe vyjádřit.<sup>164</sup> Kromě faktu, že se neuzavíral novým uměleckým proudům, měl také blízký vztah k italskému umění, se kterým se detailně seznámil za dobu studia ve Florencii roku 1906.<sup>165</sup> Na rozdíl od futuristů nevyzdvihuje rychlost a přestože se v jeho díle objevují vynálezy moderní civilizace, jako např. vlak, v jeho pojetí je vždy důležitá vitální síla jako hybatel věcí, proto také na obraze *Vodopád v Alpách* dal Kubišta takový prostor proudění vody a zachycení její síly. Důraz je vždy kladen na člověka a jeho rozpoložení, ne jako u futuristů na pohyb samotný.<sup>166</sup>

V Kubištových obrazech se projevují prostorové i časové průniky, odpovídající futuristické simultánnosti. Sám umělec to označil slovem penetrismus. Projevil se zejména na obrazech z roku 1912, jako např. *Vražda*, nebo *Hypnotizér*. Inspirace futurismem se prolínají se symbolismem a expresionismem, ale i s fascinací spisovatelem Dostojevským. Zachycování duševních stavů se paralelně rozvíjelo i na Boccioniho obrazech. Boccioni se touto problematikou zabýval od roku 1910, rozvedl ji především ve stati katalogu putovní futuristické výstavy z roku 1912. Podle něj se duchovní stavy daly zachytit pouze abstraktními formami, proto odmítal předmětné zobrazování, i když se mu nemohl zcela vyhnout, jako např. na triptychu *Duševní stavy*.<sup>167</sup> Kubišta simultánní zobrazení přesně jako futuristé neformuloval, podobnou problematikou se ale zabýval právě v penetrismu, díky tomu spojoval viděné s abstraktním a symbolickým.<sup>168</sup>

Na Kubištu měly pravděpodobně velký vliv také knihy italského psychologa, psychiatra a frenologa Cesara Lombrosa, který se věnoval hypnóze a zkoumal abnormální psychické jevy, zabýval se ale i spiritismem. V Kubištově knihovně se zachovala Lombrosova kniha *Co bude*

---

<sup>162</sup> ŠVESTKA/VLČEK 2006, 58.

<sup>163</sup> ČEŘOVSKÝ 1960, 145.

<sup>164</sup> NEŠLEHOVÁ 1984, 187.

<sup>165</sup> ŠMEJKAL 1988, 30.

<sup>166</sup> POMAJZLOVÁ 2012, 97.

<sup>167</sup> Ibidem, 99.

<sup>168</sup> Idem, 104.

*po smrti?*, ve které jsou teze podloženy experimenty a lékařskými poznatky. Je tedy velmi pravděpodobné, že tato kniha mu sloužila jako jeden ze zdrojů pro zkoumání vnitřní životní síly, o což se snažila i dobová vitalistická filozofie.<sup>169</sup> Lombroso se věnoval i spiritismu a tématu dvojnictví. Tím se mohl Kubišta inspirovat na svém obraze *Dvojník* z roku 1911. Lombroso zkoumal i vnitřní a vnější souvislosti hypnózy s pamětí. Na tento výzkum navázal Kubišta ve svém obraze *Hypnotizér* vyjádřením sounáležitosti rukou hypnotizéra a zhypnotizovaného média, které ukazuje prstem v knize na místo, k čemuž bylo donuceno sugescí.<sup>170</sup> V tomto ohledu nalezneme další paralelu s futurismem, protože italští futuristé se také zajímali o esoterické nauky, hypnózu a spiritismus.

Penetrismus Kubišta chápal jako výraz duševních procesů, pronikání myšlenkového i fyzického světa dynamickým charakterem, v kterém se blížil právě futurismu. Jedním ze zdrojů penetrismu byl Kubištův velký zájem o fyziku, konkrétně o magnetická pole a rentgenová záření, která promítal do duchovní sféry. Roku 1913, kdy Kubišta s termínem penetrismus přišel poprvé, bylo prokázáno, že rentgenové paprsky mají charakter elektromagnetického záření. Zachycení pronikání a vlnění tedy nemusí být nutně ovlivněno jen futurismem, ale i soudobými vědeckými novinkami. Jako příklad by mohl posloužit obraz *Fakír* z roku 1914, který zachycuje vysílání elektromagnetických vln směrem k hadovi.<sup>171</sup> Na jeho prohloubení znalostí z fyziky mělo vliv přátelství s fyzikem prof. Čeněkem Strouhalem, jehož laboratoř navštěvoval a především s prof. Václavem Posejpalem.<sup>172</sup> Na rozdíl od S. K. Neumanna tvrdí, že umění není závislé na technice a vědě, ale naopak i ony by měly mít kořeny ve vývoji lidského myšlení.<sup>173</sup>

Fyzice se Kubišta věnuje i ve své úvaze s názvem *O duchovním podkladu moderní doby*. V ní se dočteme: *“Fyzikovi je běžná věta o zachování energie při jejich vzájemných proměnách, proměna mechanické energie v teplo, světlo, elektřinu, magnetismus atd., které řídí neživé hmoty.”*<sup>174</sup> Na jiném místě v této stati se zmiňuje, že *“síla jednotlivců a touto koncentrací dává vznik úžasným technickým výtvorům”*,<sup>175</sup> což odráží jeho pozitivní vztah k moderní době a jejím výtvorům. S futurismem by se dalo spojit i nadšení z boje a násilí v souvislosti s pocitem

---

<sup>169</sup> URBAN/WITTLICH 2012, 132.

<sup>170</sup> Ibidem, 135.

<sup>171</sup> LAHODA 1996, 123.

<sup>172</sup> ŠVESTKA/VLČEK 2006, 112.

<sup>173</sup> KUBIŠTA 1947, 154.

<sup>174</sup> ŠARADÍN 1995, 43.

<sup>175</sup> Ibidem, 52.

vítězství, *“který se zmocní celé vnitřní bytosti, když se podaří zlomit moc nepřítele, jenž nemusí ani vraždit zbraní”*.<sup>176</sup>

V jeho úvaze *O duchovní podstatě moderní doby* lze také několik jeho vyjádřených názorů spojit s futurismem. Jedná se např. o poznámku, že *“v Paříži maluje Picasso a Braque, a Edison v Americe jistě nemá ani tušení o tom, že by jeho vynálezy byly ve spojení s futuristy, ačkoli je pro nás největším futuristou!”*<sup>177</sup> Kubišta se zabývá tím, co je moderní umění, ale odmítá připustit, že jediné moderní a správné umění by měl být kubismus. Obecně se hodně zabývá i termínem “moderní”, v čemž se podobá futuristickým úvahám. V této stati se objevuje již zmíněný umělcův termín “proniknutí”, díky kterému by se měl umělec dostat skrze hmotu k podstatě. *“Uvědom si, že lidské slovo prostřednictvím elektrických vln proniká hmotu, že astronom proniká vesmír a že vše, co je skutečně nové, vzniklo ze snahy proniknout i tam, kde byly brány uzavřeny.”*<sup>178</sup> Kromě dobrání se podstaty věcí se zde opět propisuje zájem o vědu a technický pokrok. V touze proniknout dál, kam se ostatní nedostali vidí příčinu, *“proč vzniká tolik -ismů; to je příčina, proč nesmíš tvořit, jak tvořili staří, proč nesmíš být romantikem, idylikem, impresionistou ve starém smyslu slova a proč musíš být nový, poněvadž jen ten tvoří, kdo proniká dál a dál.”*<sup>179</sup> V této citaci se objevuje jasný doklad Kubištova otevření se všem novým směrům, včetně futurismu, který ale také nebere jako jediný možný směr. *“Proto chceš-li a dovedeš-li a můžeš-li nalézt pro citové stavy moderního člověka jiný, lepší výraz, nesmíš být ani impresionistou, ale ani picassistou, futuristou nebo kubistou.”*<sup>180</sup>

V úvaze *Nutnost kritiky* se také objevuje poprvé termín penetrismus. Pod tento termín zahrnuje podle vlastních slov expresionismus, kubismus apod., u kterých shledává vývojovou nutnost a množství názorů, který avšak nedosáhl veřejného uznání.<sup>181</sup> Na závěr píše: *“v umění je nutno hájit za každou cenu volnost projevu, a stejně tak i v kritice”*.<sup>182</sup>

Reakce na první světovou válku se objevuje především v Kubištových dopisech, jako např. v dopise jeho strýci Oldřichu Kubištovi zde dne 14. prosince roku 1914. *“Že mír dlouho trval, zvykli jsme si na to, že musí být stále. To však je klam. Mír neexistuje vůbec, nýbrž válka. Válka je stále, a mír je jejím pouhým viditelným přerušením.”*<sup>183</sup> Nadšení z války se u něj projevuje i v dopise rodičům ze dne 22. prosince roku 1914, ve kterých popisuje potopení

---

<sup>176</sup> ŠARADÍN 1995, 54.

<sup>177</sup> Ibidem, 70.

<sup>178</sup> Idem, 88.

<sup>179</sup> Idem, 91.

<sup>180</sup> Idem.

<sup>181</sup> Idem, 103.

<sup>182</sup> Idem, 104.

<sup>183</sup> ČEŘOVSKÝ 1960, 103.

francouzské ponorky. *“Nás všech se zmocnila horečná zimnice boje. Kanonýři stříleli jako čerti a bylo hrůzně krásné pozorovati, jak většina granátů se soustřeďuje na vyvýšený střed lodi, na místo, kde je periskop a jiné přístroje a kde je komandant, jak vybuchují a jak po každém výbuchu ve vnitřku lodi bylo pozorovat ohnivé zazáření.”*<sup>184</sup> Detailnější popis události poskytuje dopis strýci ze dne 19. ledna roku 1915. V souvislosti se střelbou na věž lodi se zde dokonce objevuje věta, že *“účinek byl báječný: výbuch granátů a ohnivě červené zaplanutí v lodi jeden za druhým; zřetelně jsem viděl, jak periskop a komíny byly odstřeleny, jak celá věž je smetena a jak lidé s velkou rychlostí při otevření palby skákali do vody.”*<sup>185</sup> Kubištovo nazírání na válku je tedy velmi obdobné tomu, jaké sdíleli futuristé. Přestože obraz *Pobřežní děla v boji s lodstvem* pochází již z roku 1913, řekla bych, že popis události potopení ponorky a zachycení události na obraze jsou si velmi blízké. Z počátku války ještě převládalo nadšení z boje a víra, že přinese něco dobrého. Janu Zrzavému dokonce napsal v dopise z 2. ledna roku 1915: *“Válkou bude zničen celý starý falešný svět. Po krvavém pohnojení země vyrostou nové kulturní květy.”*<sup>186</sup> Tomuto prohlášení se až nápadně podobá futuristické oslavování války jako jediné hygieny světa. Ale stejně tak jako futuristům i Kubištovi víra ve válku nevydržela dlouho.

---

<sup>184</sup> ČEŘOVSKÝ 1960, 104.

<sup>185</sup> Ibidem, 106.

<sup>186</sup> Idem, 151.

## 6 František Kupka

František Kupka se roku 1895 přestěhoval z Vídně do Paříže, která v té době byla přitažlivá pro většinu umělců.<sup>187</sup> Zpočátku se živil kreslením módních návrhů a začínal se prosazovat v ilustrovaných časopisech, což bylo zdrojem obživy pro mnoho začínajících umělců v Paříži. V prostředí Paříže se v té době uváděly první filmová představení, o které měl umělec prokazatelný zájem.<sup>188</sup> Roku 1897 namaloval obraz *Knihomol*. Umělec se na něm namaloval ve stínu stromů, jak čte knihu, zatímco ho skrz listí zvědavě pozorují tři ženy. Umělcova komplikovaná materiální situace zapříčinila vystavení obrazu až v roce 1899, což byla jeho vůbec první účast na pařížském Salonu Société nationale des beaux-arts.<sup>189</sup> Obraz vyšel z ikonografického tématu Paridova soudu, který ale Kupka převedl na protiklad *vita activa* a *vita contemplativa*. Je zajímavé, že Kupka zde rozpracoval i princip simultaneity, protože bíle oděná žena se na obraze objevuje ve stejné pozici, ale viděná ze dvou rozdílných úhlů. Paříž byla otevřená moderním vynálezům a novým technologiím, což dokládá Světová výstava roku 1900. Kupka na této výstavě dokonce vystavoval a mohl zde vidět promítané filmy, které zachycovaly život mikroorganismů nezachytitelných pouhým okem.<sup>190</sup>

Podzimní salon v roce 1912 byl v mnoha ohledech revoluční událostí. V sále XI, který byl označován za kubistický, dominoval Kupkův obraz *Amorfa, Dvoubarevná fuga*. Obrazu předcházelo šedesát náčrtků tužkou a třicet barevných skic, ve kterých se barva osvobozovala a definovaly se přesné poměry mezi modrou a červenou.<sup>191</sup> Výhodiskem pro skici k obrazu se stal slavný obraz z roku 1908 *Děvčátko s míčem*, ve kterém se snažil zachytit pohyb míče.<sup>192</sup> Název “fuga” může odkazovat na Bachovu hudbu, což potom vedlo k ne zcela správnému zařazení díla k orfismu, který sám Kupka odmítal. Na černo-bílém pozadí vyniká kontrast mezi modrou a červenou barvou, v obraze se propojily umělcovy kosmologické úvahy a také problematika prostoru a času. Obraz stojí na počátku Kupkovy abstraktní tvorby a má nesporný význam jako první vystavené abstraktní dílo. Na tomto obraze se ústředním motivem stal pohyb, který se ale odlišoval od pohybu, se kterým pracovala chronofotografie a futurismus. Tento obraz v opozici k Bergsonově filozofii vychází z intelektu, spíše než z intuice.<sup>193</sup> Umělec na Podzimním salonu současně vystavil i obraz *Amorfa, Teplá chromatika*. V soudobém tisku

---

<sup>187</sup> MUSILOVÁ 2012, 21.

<sup>188</sup> POMAJZLOVÁ 2012, 59.

<sup>189</sup> MUSILOVÁ 2012, 23.

<sup>190</sup> POMAJZLOVÁ 2012, 60.

<sup>191</sup> SRP 2012, 71.

<sup>192</sup> LAHODA/ NEŠLEHOVÁ/ PLATOVSKÁ/ ŠVÁCHA 1998, 276.

<sup>193</sup> MUSILOVÁ 2012, 76.

se oběma obrazům dostalo velké pozornosti, přijetí děl bylo ale rozpačité a provázeno nepochopením.<sup>194</sup>

František Kupka se účastnil i Salonu nezávislých roku 1913 s obrazy *Vertikální plány* a *Sólo hnědé čáry*, ve kterých geometrizace pokročila dále, než na obrazech vystavených na Podzimním salonu o rok dříve. V prvním zmiňovaném obraze převládají vertikály a obraz má spíše statický charakter. Tomáš Pospiszyl překrývání geometrických prvků vnímá jako vyjádření simultaneity, protože jednotlivé děje jsou znázorněny vedle sebe, některé se ale i překrývají.<sup>195</sup> Druhý zmiňovaný obraz je horizontálního formátu a objevuje se na něm dynamická linie. Obrazy tak spolu kontrastují a tvoří navzájem protipóly. Svým názvem obraz *Sólo hnědé čáry* opět odkazuje na hudbu a navozuje průběh v čase.<sup>196</sup> Ve stejném roce (1913) vystavoval umělec i na Podzimním salonu v zastoupení obrazů *Lokalizace grafických hybných sil* ve dvou verzích. Kromě názvu mají obrazy společné i rozměry, tematiku a barevnost, každý ale zachycuje jiné a zcela subjektivní vnímání prostoru.<sup>197</sup>

## 6.1 František Kupka a “skupina z Puteaux”

Na dílo Františka Kupky mělo nepochybně vliv i jeho sousedství s Jacquesem Villonem a Raymondem Duchamp-Villonem, kteří s Kupkou sdíleli dokonce společnou zahradu. Okolo bratrů Duchampových, včetně Marcela, který k nim docházel na nedělní obědy se začalo formovat uskupení zvané “skupina z Puteaux”, později se jménem Section d’or (Zlatý řez).<sup>198</sup> Setkání skupiny z Puteaux se účastnil i Albert Gleizes, Jean Metzinger, Fernand Léger, Roger de La Fresnaye, Henri Le Fauconnier, Robert Delaunay a také Gino Severini.<sup>199</sup> Právě se stoupencem futurismu Severinim se Kupka velmi pravděpodobně osobně znal.<sup>200</sup>

Ve skupině se diskutovalo o nejrůznějších tématech a počátkem roku 1912 také o italském futurismu jako reakce na výstavu futuristických umělců, která se odehrála v galerii Bernheim-Jeune v Paříži, v únoru téhož roku. Téma pohybu na pařížské kubisty zapůsobilo, lze zmínit např. dílo Jacquese Villona *Pochodující vojáci* z roku 1913, hledající způsob vyjádření pohybu na malířském plátně.<sup>201</sup> Jako příklad může také posloužit známý obraz Marcela

---

<sup>194</sup> MUSILOVÁ 2012, 42.

<sup>195</sup> POMAŽLOVÁ 2011, 70.

<sup>196</sup> MUSILOVÁ 2012, 47.

<sup>197</sup> Ibidem, 49.

<sup>198</sup> BRULLÉ/ LEAL/ THEINHARDT/ WEINER 2017, 21.

<sup>199</sup> MUSILOVÁ 2012, 100.

<sup>200</sup> POMAŽLOVÁ 2012, 75.

<sup>201</sup> BRULLÉ/ LEAL/ THEINHARDT/ WEINER 2017, 26.

Duchampa *Akt sestupující ze schodů* z roku 1912, i když se malíř spojení s futurismem výslovně bránil.<sup>202</sup> Jistému spojení s futurismem neunikne ani Raymond Duchamp-Villon, který od roku 1914 začal vytvářet sádrové verze *Koně a jezdce*. Postupem času jezdec mizí a je nahrazen samotným koněm, v některých sádrových variantách dokonce pracuje s myšlenkou ozubených kol a průmyslových soukolí. Kůň má ztělesňovat hybnou sílu a stává se „zvířetem-objektem“, shodným s futuristickou estetikou „člověka-stroje“. Projevuje se zde tedy stejný zájem o techniku, jaký měli i italští futuristé.<sup>203</sup>

Zajímavá je také skutečnost, že podle začínajícího novináře Richarda Weinerja měl František Kupka na dveřích svého ateliéru vyvěšen Manifest futuristických malířů, který vyšel v deníku *Comoedia* 18. května roku 1910. Weiner navštívil umělcův ateliér v Puteaux se záměrem udělat rozhovor s českým umělcem, jehož nový směr tvorby jej zaujal.<sup>204</sup> Článek byl otištěn v deníku *Samostatnost* 8. srpna roku 1912. Weiner v něm také popisuje, že mu Kupka ukázal obraz *Jezdci*, který je dnes ztracen a dochovaly se k němu jenom kresby. Prosbám vystavit obraz na Podzimním salonu se umělec prý jen zasmál a odnesl obraz do kouta svého ateliéru. Důležité je ale zmínit, že sám Kupka se vymezoval vůči futurismu i kubismu, nepovažoval se ani za jedno. To dokládá i pasáž z jeho knihy *Tvoření v umění výtvarném*: „*Zásadní je zůstat v oblasti umění a postavit se proti kubistům a futuristům, kteří naprosto zbytečně deformují to, co je organicky vzniklé.*“<sup>205</sup>

## 6.2 Ohlasy futurismu v díle Františka Kupky

Františka Kupku nepopíratelně pohyb zajímal, v jeho knihovně se nacházely knihy s odkazy na Mareyho výzkumy. Chronofotografické experimenty byly obecně známé a inspiraci jimi nalezneme i v některých Kupkových dílech. Jedná se především o tušovou kresbu *Jezdci*. Datace tohoto díla se rozchází, dílo bývá někdy kladeno do let 1902-1903 (v tom případě by se jednalo o časnou reakci na chronofotografii a praxinoskopem a znamenalo by to také, že Kupka by se znázorněním pohybu zabýval dříve než většina dalších malířů),<sup>206</sup> ale datování do let 1908–10 se jeví jako pravděpodobnější. Kupka plochu traktoval vertikálně a zachytil na ní jednotlivé fáze jezdce v lese, v pohybu zleva doprava.<sup>207</sup> S futuristy se shodoval v zavržení

---

<sup>202</sup> BRULLÉ/ LEAL/ THEINHARDT/ WEINER 2017, 29.

<sup>203</sup> Ibidem, 68.

<sup>204</sup> Idem, 78.

<sup>205</sup> KUPKA 1999, 83.

<sup>206</sup> SRP 2012, 39.

<sup>207</sup> BRULLÉ/ LEAL/ THEINHARDT/ WEINER, 83.



akademických konvencí, např. akademickému školení založenému na kresbě podle antických odlitků, antické dědictví jako takové ale neodmítal.

Pohybem se zabýval i na obraze *Klávesy piana - Jezero*, ve kterém jsou v horní části zachyceny jednotlivé fáze vystupující dvojice a na dvou *Studiích tančící gigolette*.<sup>208</sup> Tomáš Pospiszyl tyto studie spojuje s anaglyfem, stereoskopickou technikou využívající rozložené barevné složky pro každé oko zvlášť a následně vyvolávající trojrozměrný efekt. Výskyt anaglyfů nebyl v tehdejší Paříži ničím neobvyklým.<sup>209</sup>

Dalším příkladem umělcova zájmu o pohyb je jeho série pastelů *Žena trhající květiny* z let 1909-1911, kterých se dochovalo sedm. I zde nalezneme inspiraci Mareyho snímky, umělec zde analyzoval fyzický pohyb modelu, který zachytil simultánně v průběhu času. Právě rozměr času byl důležitý, na těchto i jiných umělcových dílech se snaží zachytit jeho plynutí. Pro tyto pastely je typická výrazná barevnost a simultánní zachycení jednotlivých částí posunu lidské figury. Na většině pastelů se jedná o pohyb zprava doleva, sedící postava se zvedá a sklání. Jednotlivé fáze posunu jsou od sebe navzájem barevně odlišeny. Zachovala se také *Studie pro Dívku trhající květiny* z roku 1909, ve které jsou fáze pohybu zachyceny bez vzájemných přechodů.<sup>210</sup> Sám umělec tento pokus hodnotí jako slepou uličku, protože je nemožné zachytit statickými prostředky malby pohyb tělesa v prostoru. V důsledku tohoto zjištění se následně odvrací od kubismu i futurismu, které odmítá.<sup>211</sup>

Se sérií pastelů *Žena trhající květiny* souvisí i Studie k obrazu *Plány podle barev (Žena v trojúhelnících)* z let 1909-11. Na ní se zabývá simultaneitou pouze naznačeného rotačního pohybu.<sup>212</sup> Podle mého názoru se k této studii velmi výstižně vyjadřuje ve své knize *Tvoření v umění výtvarném*: “*Jsme-li v pozici rovné, stojíme-li, umístíme se sami shora dolů. Kráčejíce cítíme, že se vrchol přemísťuje houpavým pohybem našich nohou postupujících od jednoho mrtvého bodu k druhému - což dává, připojíme-li bod jejich osy, trojúhelník. Tělo vztyčené je kolmicí vzhledem k horizontální půdě - rozložíme-li se a ležíme-li, máme jiný pocit prostoru.*”<sup>213</sup> Předchozím dílům je vertikálním členění blízký i obraz *Tržiště* z let 1912-1913 vyvolávající v divákovi dojem pohybu vpřed.<sup>214</sup>

Přestože se v Kupkových obrazech objevuje téma pohybu, rozhodně se nedá hovořit o futurismu jako takovém. Kromě snahy zachytit pohyb má Kupka s futuristy ještě společný

---

<sup>208</sup> POMAJSZLOVÁ 2012, 61.

<sup>209</sup> Ibidem, 63.

<sup>210</sup> Idem, 66.

<sup>211</sup> BRULLÉ/ LEAL/ THEINHARDT/ WEINER 2017, 18.

<sup>212</sup> POMAJSZLOVÁ 2012, 67.

<sup>213</sup> KUPKA 1999, 123.

<sup>214</sup> POMAJSZLOVÁ 2012, 71.

zájem o vědecké zobrazovací metody, zejména chronofotografii Étienna-Julese Mareyho. Dílčí inspirace na něj mohla zapůsobit, o teoretických úvahách futuristů, nemluvě o výstavě Italští futurističtí malíři, musel umělec vědět. Na místě je také otázka, jestli onen futuristický manifest, který měl podle výpovědi Richarda Weinerja viset na dveřích Kupkova ateliéru, nemohl být výrazem posměchu, protože Kupkovo odmítání všech „-ismů“ byl známý. Dílo Františka Kupky navíc vždy vychází z intelektuálních základů a celkově jej shledáváme mnohovrstevnaté, s celou škálou inspirací.

O celé šíři umělcových zájmů svědčí i jeho vlastní kniha *Tvoření v umění výtvarném*, vydaná v Praze roku 1923. Zabývá se v ní nejrůznějšími idejemi, náměty, výtvarnou formou, barvou a dalšími tématy. Přesto, že se v celé knize o futurismu nezmiňuje, na několika místech se zabývá technickými vynálezy, např.: *“Je tudíž nutno, aby malíř (nechme zatím sochaře stranou) jednal tak rychle jako fotografický aparát zachycující okamžitý vjem nebo kinematograf - či ostatně jako sama sítnice -, chce-li zachytit dojmy po sobě následující.”*<sup>215</sup> O nadšení z technické civilizace se u něj ale určitě nejednalo, protože jinde se dočteme: *“Sedněme do vlaku! Venku je tak krásně, Jeďme se dívat na stromy, řeky, pole a vrchy - jsou nádherné!”*<sup>216</sup> v kapitole o smyslu a pocitu barvy dokonce zmiňuje prostředí města, kde *“roste i spleť elektrického vedení, kde se vše neustále chvěje otřesy jedoucích povozů v jedovatém osvětlení umělých světél.”*<sup>217</sup>

K tématu pohybu se Kupka vyjadřuje na několika místech. *“Rytmus, kadence, pohyb jsou ve výtvarnictví virtuální veličiny, jež se jedna druhé domáhají a jsou ztělesněním principu, že jedno vyplývá z druhého. “Eudia” souvislostí. Dojmová účinnost jedné výrazové formy střídající se s dojmem formy jiné - a jiných ještě forem, jež ačkoli jsou všechny vnímány současně, jsou hodnoceny postupně.”*<sup>218</sup> V další části knihy zmiňuje: *“Podat dojem pohybu prostředky, jež jsou samy o sobě nehybné! Hle, toť podat dojem následnosti přítomných chvil, a to lze v umění výtvarném jen sčítáním různých dojmových zážitků, nejvíce nebo nejméně vnímatelných. Plastický hrbol, živá skvrna bijí nejdříve do očí, kdežto slabší intenzity a slabší rozdíly si uvědomujeme až po vjemu. Takto lze dosáhnout také dojmu pohybu, jsou-li kontury tvarů - pohyblivých - kinematicky rozvíjeny, zmnožovány, postupující stupeň za stupněm, rovina za rovinou od nejintenzivnější k nejbledší, splývající navzájem.”*<sup>219</sup>

---

<sup>215</sup> KUPKA 1999, 42.

<sup>216</sup> Ibidem, 58.

<sup>217</sup> Idem, 83.

<sup>218</sup> Idem, 152.

<sup>219</sup> Idem, 155.

## 7 Růžena Zátková

Pro český dějepis umění byla Růžena Zátková dlouho něčím neznámým, až dokonce cizím. V české uměnovědné literatuře nalezneme několik zmínek o této umělkyni z dvacátých let z pera Emila Pacovského, Josefa Čapka a Karla Teigeho. Poté se Zátkové na dlouhou dobu žádný autor nevěnuje. Zkoumáním této umělkyně se začal zabývat až František Šmejkal roku 1986, který spolupracoval na výstavě a katalogu *Futurismo/Futurismi*. Zátkovou zmiňuje také ve svém článku *Futurismus a české umění* v časopise *Umění* z roku 1988, hlavní důraz klade na prvky předznamenávající pozdější směřování umění.<sup>220</sup> Důsledně život a dílo Růženy Zátkové zkoumala až Alena Pomajzlová, která rekonstruovala její životní příběh, zhodnotila její dílo a shromáždila mnoho pramenných materiálů. Výsledkem se stala kniha *Růžena: Příběh malířky Růženy Zátkové*, vydaná roku 2011.

Malířka Růžena Zátková je umělkyní výjimečnou hned z několika důvodů. V mládí se jí dostalo malířského vzdělání u Antonína Slavíčka, pro téma její bakalářské práce jsou ovšem stěžejní její zahraniční kontakty. Ty navázala roku 1910 díky sňatku s ruským diplomatem Vasilijem Chvoščinským. Se svým manželem se přestěhovala do Říma a právě Itálie se pro její malířskou tvorbu stala nejdůležitějším impulzem.<sup>221</sup> Chvoščinský kromě diplomatické mise působil jako znalec a sběratel umění a Zátkové zprostředkoval důležité umělecké kontakty. V době po přestěhování je její tvorba ještě ovlivněna školením v Praze. Vzápětí začala v italských městech navštěvovat sbírky starého italského umění. Až postupně se propracovala ke kladnému hodnocení moderního umění.<sup>222</sup>

Futurismus se do Říma dostával pozvolna od roku 1910. Řím byl konzervativněji zaměřený než Milán, ve kterém vznikl futurismus v okruhu Filippa Tommasa Marinettiho a proto se šíření futurismu do tohoto města neobešlo bez komplikací. Dne 29. května roku 1911 se v Circolo Artistico Internazionale di Roma konala přednáška Umberta Boccioniho. O účasti Zátkové na této přednášce nejsou doklady, ale Boccioniho myšlenky ji později v tvorbě silně ovlivnily. Boccioni navrhoval zrušení tradičních uměleckých forem, univerzální dynamismus, průniky těles světlem, předměty, postavami a prostředím. Barvy by podle něj měly představovat cit, umění by mělo vycházet z dojmu přírody. Na závěr přednášky dokonce vizionářsky předpověděl zrod kinetického umění. Ať už Zátková přednášku slyšela, či ne, můžeme

---

<sup>220</sup> POMAJZLOVÁ 2011, 15.

<sup>221</sup> Ibidem, 22.

<sup>222</sup> Idem, 25.

konstatovat, že Boccioniho myšlenky na ni měly vliv, mimo jiné reagovala také na jeho požadavek subjektivního znázornování duševních stavů.<sup>223</sup>

Dalším futuristickým malířem, který ovlivnil tvorbu Růženy Zátkové byl Giacomo Balla, který si roku 1912 otevřel ateliér ve via Paisiello. Jeho ateliér se stal jedním z důležitých center futurismu v Římě a působil také jako svého druhu škola. Byl přístupný každou neděli odpoledne a právě k Ballovi začala docházet i Zátková. Vítězné tažení futurismu bylo završeno dvěma futuristickými večery, které se konaly 21. února a 9. března roku 1913 v Teatro Constanzi. Součástí programu bylo i zahájení První výstavy futuristického malířství v Římě. Od 13. dubna do 25. května roku 1914 se konala ve Sprovieriho stálé Futuristické galerii Nezávislá mezinárodní výstava, na které byli zastoupeni nejen italští futuristé, ale své zastoupení zde měli i ruští umělci. Zátková měla díky svému manželovi blízký vztah k ruskému umění a proto je velmi silný předpoklad, že tuto výstavu osobně viděla.<sup>224</sup>

Umělecká díla Růženy Zátkové nelze s jistotou přesně datovat, protože se k nim nedochovaly žádné písemné záznamy. Práce z první poloviny desátých let 20. století se vyznačují hledáním vlastní umělecké cesty. Přestože na jedné straně se objevují v její tvorbě ještě krajiny, na jiných dílech již využívá pronikání předmětů, směřujícím k futurismu.<sup>225</sup> Dokladem prolínání různých vlivů jsou dva obrazy, první s námětem parku, druhý nese název *Zátiší (Dynamismus předmětů)*. Na prvním obraze se v popředí uplatnila raně kubistická dvojice úhlů pohledu a vegetace ve formě trojúhelníků, která prostupuje terénem. Pozadí je zachyceno velmi plošně. Na tomto obraze dochází k syntéze kubofuturismu a primitivismu. Podobná kubistická geometrizace a průniky předmětů se uplatnily o několik let dříve (1911/1912) i u Boccioniho. Dalším zdrojem inspirace mohla být pro Zátkovou Mezinárodní futuristická výstava v Římě roku 1914, kde na ni mohl zapůsobit ruský kubofuturismus a primitivismus.<sup>226</sup>

Na nezvěstném obraze *Zátiší* dochází také ke kubofuturistickému pronikání předmětů, ale navíc je zde zdůrazněna transparentnost skleněné dózy a také světelné odlesky, které již odkazují k budoucímu směřování umělkyně. Nalezneme zde také dvě rozdílné koncepce, které se mísí. Prvním je dynamismus moderního prostředí s rychlým a ne zcela jednoznačným vnímáním objektů, druhým opět primitivismus.<sup>227</sup>

Jak jsem již zmínila, datace děl není jednoznačná a stejně tak je tomu v případě cyklu *Pocity rostlin*. Alberto Cappa u fotografií děl uvedl jednotný rok 1913, všechna díla ale s

---

<sup>223</sup> POMAJSZLOVÁ 2011, 31.

<sup>224</sup> Ibidem, 33.

<sup>225</sup> Idem, 47.

<sup>226</sup> Idem, 53.

<sup>227</sup> Idem.

největší pravděpodobností nepocházejí z této doby. Cyklus lze rámcově datovat do let 1910 až 1916. Zátková se v tomto cyklu inspirovala přírodou, hlavní důraz kladla na subjektivní emotivní prožitek. S jistotou víme, že do cyklu patřily čtyři verze *Pocitu borovice*, dvě verze *Pocitu kaštanu*, nedochovaný *Cedr*, *Rytmické síly jedlí*, *Orchideje-linie-síly* a *Jedle*. Zcela jistě se nejedná o kompletní soubor, o jehož koncepci nemáme přesnou představu.<sup>228</sup> Z cyklu jsou zachovány pouze kresby *Rytmické síly jedlí*, *Jedle*, *Pocit kaštanu* a *Orchideje-linie-síly*.<sup>229</sup> Vztah k futurismu shledáme např. v expresivní stylizaci *Jedlí*, která mohla vycházet z futuristické myšlenky vnitřní energie, která přesahuje tvar, který vnímáme pouhým okem. Dynamice *Jedlí* jsou blízké i *Orchideje-linie-síly*, jejichž název navíc odkazuje k Boccioniho futuristické terminologii. Boccioni se zabýval vnitřní energií předmětů coby výsledkem psychických stavů, dynamičností a koncepcí “linií-sil”. Právě Boccioniho teoretickému konceptu je blízké pojetí *Pocitů rostlin* Růženy Zátkové. Sdílí s ním důraz na emotivní subjektivní prožitek a promítání psychických sil i do neživých předmětů.<sup>230</sup> Do dnešního dne se dochovaly také dvě fotografie děl z tohoto cyklu: *Kaštan* a *Rytmické síly jedlí*. Na obou uplatnila motiv spirály, který má evokovat růst stromů během časového horizontu. Střídáním měřítka dosáhla simultánního propojení pohledů i časů. Na obou obrazech je také kladen velký důraz na rytmus. Inspiraci k těmto dílům mohla získat z Boccioniho teorií, nebo prostřednictvím Ballova ateliéru, který navštěvovala (mohla vidět např. obraz *Duhové průniky*). V těchto dílech se také odráží zájem o lidové umění.<sup>231</sup> Lada Hubatová-Vacková v tomto cyklu vidí také reflexi secesního rostlinného ornamentu.<sup>232</sup>

Přestože osobní kontakty s futuristy, včetně korespondence, spadají do období od roku 1915, reflektovala Růžena Zátková futuristické teorie již v předválečném období. S poměrně velkou jistotou se dá prohlásit, že znala Boccioniho teoretické koncepce a brala je jako jednu z možných inspirací. Mohla také navštívit výše zmiňovanou Boccioniho přednášku. Od roku 1913 futuristé pronikli se svými výstavami do Říma a je tedy možné, že jejich tvorbu viděla na vlastní oči. Velmi pravděpodobně navštívila alespoň Mezinárodní výstavu futurismu roku 1914, protože zde vystavovali i ruští umělci, se kterými navázala kontakt prostřednictvím svého manžela. Zátková byla velmi kosmopolitní a nelze její tvorbu jednoznačně zařadit pouze do českého umění. Na závěr zbývá položit si otázku, jaký vliv měla právě na české umění. Její jméno bylo v Praze neznámé, stejně jako její tvorba a bezprostřední ohlasy jejího umění zde

---

<sup>228</sup> POMAJSZLOVÁ 2011, 56.

<sup>229</sup> POMAJSZLOVÁ 2012, 22.

<sup>230</sup> POMAJSZLOVÁ 2011, 56.

<sup>231</sup> *Ibidem*, 57.

<sup>232</sup> POMAJSZLOVÁ 2012, 22.

nenalezneme. Marinetti během svého proslovu v Praze roku 1921 prohlásil: “*Ve jménu Růženy Zátkové ať žije futurismus! Ať žije futuristická Praha!*”<sup>233</sup> Jak výstižně píše Alena Pomajzlová, první věta byla posluchači zcela opomenuta, protože nemohli porozumět jejímu obsahu. Zátková zůstala na dlouhá desetiletí ve své vlasti zcela neznámá.

---

<sup>233</sup> POMAIZLOVÁ 2011, 9.

## 8 Vztah dalších umělců k futurismu

V předchozích kapitolách jsem představila umělce, kteří se ve své tvorbě inspirovali některými principy prosazovanými futurismem, nebo tento umělecký směr reflektovali ve statích a článcích. V této kapitole bych ráda představila několik umělců, v jejichž tvorbě futurismus nepředstavoval dominantní impuls, ale přesto se v jejich dílech naleznou některé styčné body s tímto uměleckým hnutím. Jedná se o Vojtěcha Preisigga, Josefa Váchala a Jana Konůpka. Výběr těchto tří umělců není náhodný, Alena Pomajzlová všechny tři jmenované umělce zařadila do projektu *Rytmy + pohyb + světlo: Impulsy futurismu v českém umění*. Ve stejnojmenné publikaci se píše o Preisigovi i Váchalovi, Konůpek je zde však zastoupen pouze dvěma reprodukcemi. V souvislosti s futurismem psal o Váchalovi a Konůpkovi František Šmejkal ve svém článku *Futurismus a české umění*.

### 8.1 Vojtěch Preisig

Pro celou tvorbu Vojtěcha Preisigga jsou typické stylizované vegetabilní motivy.<sup>234</sup> Již během svého pobytu v Paříži (1898-1903) se začal zajímat o fotografování, které mu pomáhalo zkoumat přírodní formy. Toto médium mu také pomáhalo převést jednotlivé jevy do dvojrozměrného formátu.<sup>235</sup> V počátcích byl ovlivněn secesí a především secesním ornamentem. Ornament se v jistém smyslu dá chápat jako předchůdce některých cílů futuristických umělců. Snaží se zachytit vitální sílu přírody a psychických tvůrčích sil, pracuje s rytmizací a dynamickou linií, zachycuje časovost a mnohohledovost, jak vyslovila Lada Hubatová-Vacková v knize *Rytmy + pohyb + světlo: impulsy futurismu v českém umění*.<sup>236</sup> Na Preisigga v této době mohla mít vliv sbírka předloh *Documents décoratifs* Alfonse Muchy z roku 1900,<sup>237</sup> protože působil jako Muchův spolupracovník.<sup>238</sup> Hledal vzájemný vztah mezi biomorfními a geometrickými strukturami.

Od svého pobytu v Americe roku 1910 se významně zabýval typografií, jak dokládá např. písmo určené pro knihu *The House*. Písmo se skládá z ostrých klínků, které vytvářejí silný dynamický rytmus. Přestože umělec sám písmo označil jako kubistické, ztotožňují se s názorem

---

<sup>234</sup> VLČKOVÁ 2013, 20.

<sup>235</sup> Ibidem, 25.

<sup>236</sup> POMAJZLOVÁ 2012, 22.

<sup>237</sup> Tabule s vlčími máky zachycují různé časové fáze, ale také různé úhly pohledu a pracují s dynamickými liniemi.

<sup>238</sup> LAHODA/ NEŠLEHOVÁ/ PLATOVSKÁ/ ŠVÁCHA 1998, 86.

Lucie Vlčkové, že koresponduje s futuristickými experimenty s typografií.<sup>239</sup> Ve Spojených státech byla živá snaha po vytvoření univerzální kultury, opírající se o moderní vědu, což také dokládá zájem uplatnit čtvrtou dimenzi v umění.<sup>240</sup>

S futurismem by se u Preissiga dal spojit pouze zájem o dynamiku a rytmus. Zabýval se především dynamikou přírody, kterou nejvíce zkoumal na stromech a jejich větvích.<sup>241</sup> Dokladem tohoto umělcova zájmu je dílo *Art Fundamental*, které zůstalo nedokončené. Preissig v něm chtěl zachytit myšlenkové procesy, které vedly k vytvoření uměleckého díla. Zachycením pocitů a vzpomínek se tím blíží Boccioniho teoriím o vnitřní síle a psychologizaci vnějšího světa.<sup>242</sup> Přestože toto dílo vznikalo ve dvacátých letech, Lucie Vlčková klade krystalizování této myšlenky již do předchozího desetiletí.<sup>243</sup> Jak již bylo zmíněno, Vojtěch Preissig žil od roku 1910–1931 ve Spojených státech amerických<sup>244</sup> a jeho předválečná tvorba byla pro české prostředí takřka neznámá a proto nenalezneme reflexi Preissigova díla v domácím prostředí.

## 8.2 Josef Váchal

Malíř, grafik a ilustrátor Josef Váchal nenavazoval příliš osobních kontaktů, byl spíše samotářem. Osobně se stýkal s Janem Konůpkem, se kterým působil v Uměleckém sdružení Sursum, znal se ale i s Kubištou.<sup>245</sup> Stejně jako Františka Kupku nebo Bohumila Kubištu zaujalo Váchala téma dvojníka, které rozpracoval v médiu fotografie. Za příklad může posloužit *Dvojník* z roku 1902 nebo *Autoportrét s plastikami* z doby kolem roku 1915. V tomto experimentování s překrývajícími se snímky a znejasňování kontur dospěl k podobným experimentům, jaké prováděli futuristé, ovšem zcela nezávisle na nich. Futuristické fotografie tohoto druhu nemohl ani v roce 1915 pravděpodobně znát.<sup>246</sup> Tyto dvojexpozice pracují se simultánností pohledu, čímž se přiblížil rozfázování pohybu užívaného futuristy.<sup>247</sup> S futurismem sdílí také zájem o ilustraci esoterických fenoménů, který můžeme vidět na kresbě *Intuice* z roku 1914. Zachycuje zde psychofyzické procesy, simultánně se zde objevují různé

---

<sup>239</sup> VLČKOVÁ 2013, 112.

<sup>240</sup> Viz Tomáš VLČEK: *Malířství, kresba a grafika generace devadesátých let*. In: LAHODA/ NEŠLEHOVÁ/ PLATOVSKÁ/ ŠVÁCHA 1998, 70.

<sup>241</sup> VLČKOVÁ 2013, 112.

<sup>242</sup> POMAJSZLOVÁ 2012, 27.

<sup>243</sup> VLČKOVÁ 2013, 113.

<sup>244</sup> Ibidem, 199.

<sup>245</sup> RAKUŠANOVÁ 2014, 76.

<sup>246</sup> Ibidem, 102.

<sup>247</sup> POMAJSZLOVÁ 1994, 135.



děje a osoby. K docílení větší dynamičnosti využívá trojúhelníkové tvary a paprsky, které vychází z dlaně umístěné na levé straně kresby. O tom, že Váchal futurismus znal, svědčí jeho zápis do deníku z března roku 1912: *“Nacházím ve Sketschi nový malířský směr futurism. Srovnávám, co vše jsem též již podobného podnikl a začal a o čem nikdo nevěděl a nezví a co ztratí se na vždy z povrchu této země bídné: moje nové směry, začaté bez rady s někým a neopiv se vzory z nouze. Ale bída byla a co jsem měl s namalovanými fantaziemi dělat: přemaloval jsem je.”*<sup>248</sup> Existoval tedy soubor nezachovaných kreseb, ve kterých sám Váchal nachází paralely s futurismem. Tento záznam je také důležitý, protože sám Váchal přiznává znalost futurismu, popírá však, že by jej slepě následoval nebo odvozoval inspiraci přímo z něj. Tím se dostáváme ke konstatování, že u Váchala se ale nedá mluvit přímo o inspiraci futurismem nebo kubismem, vychází pouze ze stejných inspiračních zdrojů.<sup>249</sup> Svoji tvorbu na nich rozvíjel nezávisle a opíral se o důkladné prozkoumávání magie, alchymie a astrologie. Styčné body futuristů s Váchalem lze vidět v imaginativní skladbě prolínajících se figur a předmětů bez dodržování pravidel perspektivy. Futuristé tak zaznamenávali konkrétní události a vzpomínky, Váchal oproti tomu vycházel z vlastní čiré fantazie.<sup>250</sup> Jeho imaginativní svět, ve kterém vedle sebe mohly existovat živé i mrtvé postavy, stejně jako hmotné i nehmotné jevy, využil pro dřevoryty ke knize *Odchod člověka* z roku 1914. V souvislosti s těmito dřevoryty svůj styl ironicky označil jako *“orfický futurismus”*.<sup>251</sup>

K futurismu se zřetelně přiblížil také ve 20. a 30. letech 20. století, typografickými experimenty (*Ligatury Situace*, 1930) nebo kresebnými cykly (*Symbolika aneb Slovníček barev a linií v myšlénce spiritualisty*, 1920).<sup>252</sup>

### 8.3 Jan Konůpek

V době svého studia na Akademii výtvarných umění (1906–1909) se Jan Konůpek seznámil s Josefem Váchalem, se kterým se setkával později v rámci Uměleckého sdružení Sursum.<sup>253</sup> Díky redaktorovi *Meditace* Emilu Pacovskému působil Konůpek v redakci této katolické revue v letech 1908–11. Roku 1910 založil Pacovský spolu s Konůpkem, Váchalem a dalšími umělci Umělecké sdružení Sursum, které mělo podporovat mladé symbolisty.<sup>254</sup>

---

<sup>248</sup> ŠMEJKAL 1988, 31.

<sup>249</sup> RAKUŠANOVÁ 2014, 216.

<sup>250</sup> ŠMEJKAL 1988, 31.

<sup>251</sup> POMAJZLOVÁ 1994, 135.

<sup>252</sup> RAKUŠANOVÁ 2014, 172.

<sup>253</sup> LARVOVÁ 1998, 22.

<sup>254</sup> *Ibidem*, 27.

Konůpek s Pacovským založili roku 1912 grafickou revui *Veraikon*, která měla sloužit k propagaci členů Sursa, ale i méně známých umělců.<sup>255</sup> V procesu hledání vlastního stylu vyšel Konůpek ze secesně-symbolistního ornamentu a kubismu, s Váchalem jej spojuje sklon k mysticismu a důraz kladený na imaginaci.<sup>256</sup>

Po období experimentování s kubismem (*Škodova továrna v Plzni*, 1912) začal Konůpek zkoumat i pohyb. Typickým příkladem by mohla být kresba *Cyklista* z roku 1913, na které se zabývá rozfázováním pohybu, které je paralelní k futurismu. Rozčlenění pohybu je však omezeno pouze na kruhové výseče kol a naznačením pohybu vpřed. Prostředí, do kterého je cyklista zasazen zůstává statické. Pohyb se stal ústředním motivem i dvou listů *Daniel v jámě lvové* z roku 1914. Oproti *Cyklistovi* zde šlo o iluzi dynamického vířivého pohybu, která se dotýká všech částí listu a dostředivě směřuje naši pozornost k centrálně umístěnému světci.<sup>257</sup> S futurismem se u Konůpka dá spojit jak právě zmiňovaný zájem o pohyb, tak některá ikonografická témata: továrny, dopravní prostředky, nebo záběry na prostředí měst.

Konůpkovo dílo vycházelo především ze symbolismu, umělec ale neváhal brát inspiraci i v kubismu, futurismu nebo expresionismu, které ale vždy pojal osobitě. V zájmu zachycení hloubky sdělení byl ochotný rezignovat i na slohovou čistotu.<sup>258</sup>

Vojtěch Preissig, Josef Váchal i Jan Konůpek mají s umělci jmenovanými v této bakalářské práci společný zájem o vyjádření pohybu a dynamismu ve svých dílech. U Preissiga a Váchala se navíc projevila snaha zaznamenat ve svém uměleckém díle myšlenky či vzpomínky. Tvorba těchto tří umělců dokládá, že futurismus nebyl českými umělci dogmaticky přijímán, naopak sloužil jako inspirační východisko a umělci nalézali vlastní pojetí umění, které čerpalo podněty i ze secese, kubismu a expresionismu. Při jeho hledání se samozřejmě umělci nechali inspirovat i jejich vlastními zájmy, např. v oblasti magie, alchymie a astrologie (Váchal).

---

<sup>255</sup> LARVOVÁ 1998, 143.

<sup>256</sup> Ibidem, 18.

<sup>257</sup> Idem, 40.

<sup>258</sup> ŠMEJKAL 1988, 31.

## 9 Závěr

Vývoj umění na počátku 20. století byl nesmírně dynamický a tvůrčí, až do přerušení vypuknutím první světové války roku 1914. Tato bakalářská práce si kladla za cíl sledovat projevy a dobovou reflexi futurismu v českém prostředí. U konkrétních umělců jsem se snažila vždy ukázat konkrétní projevy ovlivnění futurismem, nebo projevy k futurismu paralelní. Vycházela jsem také z vlastní kritické tvorby jednotlivých umělců, která pomohla doplnit představu o jejich intelektuálním pozadí. České prostředí bylo v desátých letech 20. století k projevům futurismu velmi skeptické a odmítavé. V umělecké tvorbě výrazných osobností umělecké scény dominovaly principy kubismu, který obohatilo jen několik umělců o dílčí prvky a motivy přejaté z futurismu. Nelze v těchto případech hovořit přímo o ovlivnění, jak bylo ukázáno, mnoho umělců došlo k podobným projevům zcela autonomně a paralelně (Gutfreund, Kupka, Preissig, Váchal, Konůpek), jen málo umělců se s futurismem přímo setkala (Kubišta, Zátková). U většiny jmenovaných umělců se “futuristický” zájem omezil na pohyb a dynamiku, kterými se snažili narušit statické pojetí obrazů, soch a grafiky. Velkou roli v tomto vývoji hrál také zájem o nové vědecké objevy a technické vynálezy, ať se jednalo o rentgenové záření, zkoumání vln nebo experimenty s fotografií. Koncept dynamiky nebyl zcela nový, umělci mohli navázat na secesní ornament, který byl dominantní na přelomu 19. a 20. století a pracoval s časovostí, např. růst rostlin a rozpuk květů.<sup>259</sup>

V období před první světovou válkou byla stále inspirativní chronofotografie, která zažila období největší slávy v 19. století. V českém prostředí se zájem o chronofotografii příliš neuplatnil. Většího uplatnění došla simultánnost, která spojovala reálný svět ve spojení se vzpomínkami a myšlenkami umělce. Příkladem toho vývoje může být i tvorba Františka Kupky, která byla zpočátku inspirována chronofotografií. Záhy byla umělcem nahrazena ve prospěch simultánních zobrazení dějů. Na počátku 20. století byla velmi vlivná filozofie Henriho Bergsona. Její vliv byl u umělců v této bakalářské práci alespoň naznačen. Bergsonova filozofie byla postavena na intuitivním poznání, které se snaží obsáhnout nejen vizuální stránku, ale také vnitřní život věcí.<sup>260</sup> Bergsonovy koncepty ovlivnily také italské futuristy, ale podle mého názoru byl zájem o ně rozvíjen dalšími umělci paralelně a ne v závislosti právě na futuristech.

---

<sup>259</sup> Viz Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ: *Vitální rytmy jako obrazy dynamiky člověka: od kardiogramu přes abstraktní znázornění růstu a pohybu až k představě historické časovosti*. In: *Rytmy + pohyb + světlo: impulsy futurismu v českém umění*, 2012

<sup>260</sup> POMAJZLOVÁ 2012, 81.

Ovlivnění futurismem bylo v českém umění zprostředkované. V českých časopisech se na rozdíl od futuristických manifestů neobjevovaly žádné reprodukce futuristických děl a jediná výstava futuristů v Praze proběhla na konci roku 1913. Právě proto v našem prostředí nalezneme svébytnou reakci na futurismus, protože umělci reagovali právě na otištěné manifesty a prohlášení. To samozřejmě neplatí pouze o výtvarném umění, ale také v literatuře. Za jediného „českého futuristu“ v literatuře byl považován S. K. Neumann, který napsal jediný český futurismem inspirovaný manifest. S futuristy také sdílel nadšení k technickým vynálezům, naopak pohrdal akademickou výukou a nadvládou picassovského kubismu. Jako jediný tvůrce v Čechách a na Moravě se zcela programově přihlásil k futurismu.

Českému prostředí byly samozřejmě vzdálené provokace, okázalá gesta a skandály, které italští futuristé přímo vyhledávali. To bylo také jedním z důvodů nepřijetí futurismu na širší bázi. Přestože futurismus byl v českém prostředí reflektován poměrně brzy, získal nádech absurdity až bizarnosti a pojily se s ním negativní konotace. Domnívám se, že pro české prostředí nebyli potenciálně inspirativní všichni futurističtí umělci, ale především Umberto Boccioni, který byl činný i literárně (*Technický manifest futuristického sochařství*, 1912). Mezi umělce, kteří v jisté fázi došli k podobným řešením jako futuristé, v tomto případě jako Boccioni, patřil Otto Gutfreund. V době těsně před první světovou válkou se snažil zapojit do svých plastik pohyb, který často vycházel z psychické síly a nikoliv reálného pohybu. Do svých plastik zapojoval okolní prostor a počítal s působením světla a stínu v konvexních a konkávních objemech. Boccionim byla ovlivněna Růžena Zátková, která s velkou pravděpodobností znala jeho teoretické úvahy. Docházela také do ateliéru Giacoma Bally. Právě teoretické úvahy Boccioniho (a nikoliv jeho díla) ji ovlivnily v cyklu *Pocity rostlin*. Jako jediná z umělců, o kterých pojednává tato bakalářská práce se osobně znala s italskými futuristy.

Pohyb tematizoval ve svých obrazech i Bohumil Kubišta. Tento malíř byl pro téma této práce velmi důležitý, protože navázal kontakty s berlínskou galerií Der Sturm a je u něj silný předpoklad, že na vlastní oči viděl výstavu futuristů v této galerii na jaře 1912. S futurismem se tedy mohl seznámit dříve a důvěrněji než většina umělců u nás, protože jak již bylo zmíněno, v českých časopisech nebyla futuristická díla reprodukována. Přesto ho s futurismem kromě snahy vyjádřit pohyb pojí i fascinace bojovou vřavou a vojenskou technikou (narukoval k dělostřelectvu), nebo ztvárňování některých atributů modernity (rychle jedoucí vlak), ani pro něj nebyl futurismus dominantním uměleckým směrem. Všechny podněty si přetvořil v osobitou syntézu.

Poslední umělci, u kterých jsem sledovala projevy futurismu byli Vojtěch Preissig, Josef Váchal a Jan Konůpek. Na díle Preissiga bylo ukázáno, že snaha zachytit pohyb nutně nemusela

vycházet z futurismu, ale že mohla navázat na starší umělecký vývoj, v tomto případě na secesní ornament. Váchal vycházel ze stejných inspiračních zdrojů jako futuristé a dospěl i k podobným experimentům v médiu fotografie. Paralely nalezneme i v některých jeho kresbách. Konůpek na několika kresbách prozkoumává možnosti zachycení pohybu na dvojrozměrném díle a s futuristy jej pojí i některá ikonografická témata.

Na závěr své bakalářské práce si položím otázku, zda existuje jasně ohraničený uměleckohistorický fenomén “český futurismus”. V některých případech bývá na české umění s dílčími rysy futurismu užíváno označení “kubofuturismus”. Tento termín označuje syntézu kubistické mnohohledovosti a futuristického dynamismu. Bývá obvykle užíván pro ruské umění a Dušan Konečný vidí jako důvod vzniku tohoto termínu fakt, že jak kubismus, tak futurismus pronikaly do Ruska současně.<sup>261</sup> Ani v ruském umění ale nedošlo k dogmatickému přijetí futurismu a neuplatnila se zde jeho čistá podoba. Ruské umění tvořilo syntézu mnoha vlivů, jak kubismu, futurismu, tak i lidového umění. Termín “kubofuturismus” náleží stejně jako mnoho jiných podobných termínů retrospektivnímu umělecko-historickému hodnocení.

V umění českých umělců nenajdeme ryze futuristické nadšení z moderní civilizace a jejích technických vynálezů. V některých případech nalezneme v dílech zobrazení např. vlaku nebo pohledu na továrnu, mnohem více ale české umělce zajímal pohyb samotný. Pouze pohyb se ale nedá spojit s futurismem, který jej přesahuje a nelze tedy mluvit o “českém futurismu”. V mnoha případech se jednalo spíše o obohacení kubistických děl o nové prvky a vnášení do nich dynamiky a časovosti. Vzhledem k zmíněné povaze českého umění nelze podle mého názoru užít označení futurismus. Nejvhodnější pojmenování shledávám “futurizaci kubismu”, které navrhuje Alena Pomajzlová, jako alternativu pojmenování připouští také “hybridizaci”.<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> KONEČNÝ 1974, 35.

<sup>262</sup> POMAJZLOVÁ 2012, 82.

## 10 Seznam použité literatury

- APOLLINAIRE 1974 – Guillaume APOLLINAIRE: *O novém umění*. Praha, Odeon 1974
- BENEŠ 1914 – Vincenc BENEŠ: *Kubistická výstava v Mánesu*. In: Umělecký měsíčník 2, č. 12, Praha 1914, 331–336
- BERGHAUS 2011 – Günter BERGHAUS (ed.): *International Yearbook of Futurism Studies*, W. de Gruyer, Berlín 2011
- BIRTHÄLMER/FINCKH 2012 – Antje BIRTHÄLMER – Gerhardt FINCKH: *Der Sturm: Zentrum der Avantgarde*, Wuppertal, Von der Heydt-Museum 2012
- BRULLÉ/ LEAL/ THEINDHARDT/ WEINER 2017 – Pierre BRULLÉ - Brigitte LEAL - Markéta THEINDHARDT - Richard WEINER, *Ateliérová sousedství / Neighbours in Art* (kat. výst. Museum Kampa, Sovovy mlýny – Schulzovo křídlo), Praha 2017
- CATALANO 2013 – Alessandro CATALANO: *Hledání nového umění před první světovou válkou*. In: Souvislosti 4/2013, <http://souvislosti.cz/clanek.php?id=1568>, vyhledáno 27. 6. 2019
- ČAPEK 1912 – Josef ČAPEK: *Postavení futuristů v dnešním umění*. In: Umělecký měsíčník 1, 1911–1912, č. 6, Praha 1912, 174–178
- ČAPEK 1914 – Josef ČAPEK: *Výstava futuristů*. In: Lumír 42, 1913–1914, č. 3, Praha 1914, 140–142
- ČAPEK 1993 – Karel Čapek: *Korespondence I*, Praha, Český spisovatel 1993
- ČAPEK 1913 – Karel Čapek: *Výstava maleb italských futuristů*. In: Česká revue 7, 1913–1914, Praha 1913, 191
- ČEŘOVSKÝ 1960 – František ČEŘOVSKÝ: *Kubišta Bohumil - Korespondence a úvahy*, Praha, SNKLHU 1960
- DEMPSEY 2002 – Amy DEMPSEY: *Umělecké styly, školy a hnutí*, Praha, Slovart 2002
- DUFKOVÁ 2010 – Mariana DUFKOVÁ: *Josef Čapek a Francie* (diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy). Praha 2010
- FILLA 1914 – Emil FILLA: *Jak se píše*. In: Umělecký měsíčník 2, 1912–1914, č. 11–12, Praha 1914, 331–336
- FILLA 1912 – Emil FILLA: *Z berlínských výstav*. In: Umělecký měsíčník 1, 1911–1912, č. 9, Praha 1912, 266–269
- FOSTER 2007 – Hal FOSTER (ed.): *Umění po roce 1900*, Praha, Slovart 2007
- GWÓZDŹ-SZEWCZENKO 2010 – Ilona GWÓZDŹ-SZEWCZENKO: *Skrytá tvář futurismu v Čechách*. In: Česká literatura - rozhraní a okraje, Praha, Akropolis, 2010, 89–98

- HLOUŠKOVÁ 2019 – Kateřina HLOUŠKOVÁ: *F. T. M. = Futurismus – Malý bedekr futuristické avantgardy*, Books & Pipes Publishing 2019
- KONEČNÝ 1974 – Dušan KONEČNÝ: *Futurismus*. Praha, Odeon 1974
- KRAMÁŘ 1913 – Vincenc KRAMÁŘ: *Kapitola o -ismech: K výstavě Le Fauconnierově v Mnichově*. In: Umělecký měsíčník 2, 1912–1913, č. 4–5, 115–130
- KUBIŠTA 1947 – František KUBIŠTA: Bohumil Kubišta: *Předpoklady slohu*, Praha, Otto Girgal 1947
- KUPKA 1999 – František KUPKA: *Tvoření v umění výtvarném*. Brody 1999
- LAHODA 1996 – Vojtěch LAHODA: *Český kubismus*. Praha, Brána 1996
- LAHODA/ NEŠLEHOVÁ/ PLATOVSKÁ/ ŠVÁCHA 1998 – Vojtěch LAHODA - Mahulena NEŠLEHOVÁ - Marie PLATOVSKÁ - Rostislav ŠVÁCHA (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění IV/I*. Praha, Academia 1998
- LAMAČ 1988 – Miroslav LAMAČ: *Osma a skupina výtvarných umělců 1907–1917*. Praha, Odeon 1988
- LARVOVÁ 1998 – Hana LARVOVÁ (ed.): *Jan Konůpek. Poutník k nekonečnu* (kat. výst. Galerie hlavního města Prahy, Dům u Kamenného zvonu), Praha 1998
- MUSILOVÁ 2012 – Helena MUSILOVÁ (ed.): *František Kupka. Cesta k Amorfě* (kat. výst. Národní galerie v Praze, Salmovský palác), Praha 2012
- NEŠLEHOVÁ 1984 – Mahulena NEŠLEHOVÁ: *Bohumil Kubišta*. Praha, Odeon 1984
- NEUMANN 1971 – Stanislav Kostka NEUMANN: *Ať žije život!*, Praha, Svoboda 1971
- OPELÍK 1977 – Jiří OPELÍK: *Dvě pařížské cesty Josefa Čapka*. In: Umění 25, 1977, 526-539
- OPELÍK 2017 – Jiří OPELÍK: *Josef Čapek*, Praha, Triáda 2017
- PADRTA 1992 – Jiří PADRTA: *Osma a skupina výtvarných umělců 1907–1917: Teorie, kritika, polemika*, Praha, Odeon 1992
- POMAJZLOVÁ 1994 – Alena POMAJZLOVÁ (ed.): *Expresionismus a české umění* (kat. výst. Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského hradu), Praha 1994
- POMAJZLOVÁ 2011 – Alena POMAJZLOVÁ: *Růžena: Příběh malířky Růženy Zátkové*, Praha, Arbor vitae 2011
- POMAJZLOVÁ 2012 – Alena POMAJZLOVÁ (ed.): *Rytmy + pohyb + světlo: impulsy futurismu v českém umění* (kat. výst. Západočeská galerie v Plzni, výstavní síň Masné krámy, Moravská galerie v Brně, Místodržitelský palác, Arbor vitae v Řevnicích), Praha 2012
- PRAVDOVÁ/THEINHARDT 2018 – Anna PRAVDOVÁ / Markéta THEINHARDT: *František Kupka 1871–1957*, Praha, Národní galerie, 2018

RAKUŠANOVÁ 2014 – Marie RAKUŠANOVÁ: *Josef Váchal - Magie hledání* (kat. výst. Galerie hlavního města Prahy, Dům U Kamenného zvonu), Praha 2014

SRP 2012 – Karel SRP: *František Kupka - Geometrie myšlenek*, Praha, Arbor vitae 2012

ŠARADÍN 1995 – Pavel ŠARADÍN: *Bohumil Kubišta / Úvahy*, Olomouc, Votobia, 1995

ŠETLÍK 2012 – Jiří ŠETLÍK: *Otto Gutfreund / Cesta ke kubismu*, Praha, Gallery 2012

ŠETLÍK 1989 – Jiří ŠETLÍK: *Otto Gutfreund: Zázemí tvorby*, Praha, Odeon 1989

ŠMEJKAL 1988 – František ŠMEJKAL: *Futurismus a české umění*. In: *Umění* 36, č. 1, 20–53

ŠVESTKA/VLČEK 2006 – Jiří ŠVESTKA / Tomáš VLČEK (edd.): *Český kubismus 1909–1925: malířství / sochařství / architektura / design*, Praha, Modernista 2006

URBAN/WITTLICH 2012 – Otto M. URBAN / Filip WITTLICH (ed.): *1912 - 100 let od otevření Obecního domu v Praze* (kat. výst. Obecní dům v Praze, Arbor vitae), Praha 2012

VLČKOVÁ 2013 – Lucie VLČKOVÁ: *Vojtěch Preissig*, Praha, Arbor vitae 2013

WALTHER 2004 – Ingo F. WALTHER (ed.): *Umění 20. století*, Praha, Slovart 2004



# 11 Obrazová příloha

1



Titulní stránka deníku Le Figaro, 20. února 1909

2



Étienne-Jules Marey, Krácející muž, 1890–91

3



Umberto Boccioni, Dynamismus cyklisty, 1913

4



Otto Gutfreund, Úzkost, 1911–12

5



Otto Gutfreund, Kubistické poprsí, 1913–14

6



Otto Gutfreund, Podobizna otce IV, 1912

7



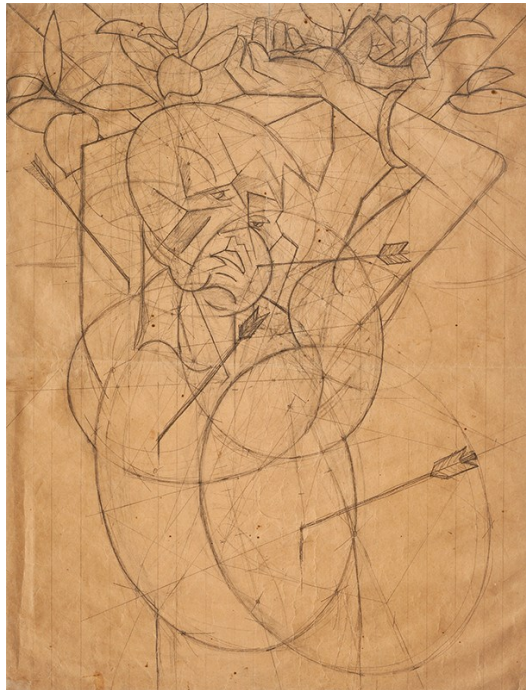
Umberto Boccioni, Antigrizioso (Podobizna matky), 1912

8



Otto Gutfreund, Hráč na cello, 1912–13

9



Bohumil Kubišta, Skica k obrazu Sv. Šebestián, 1912

10



Bohumil Kubišta, Vražda, 1912

11



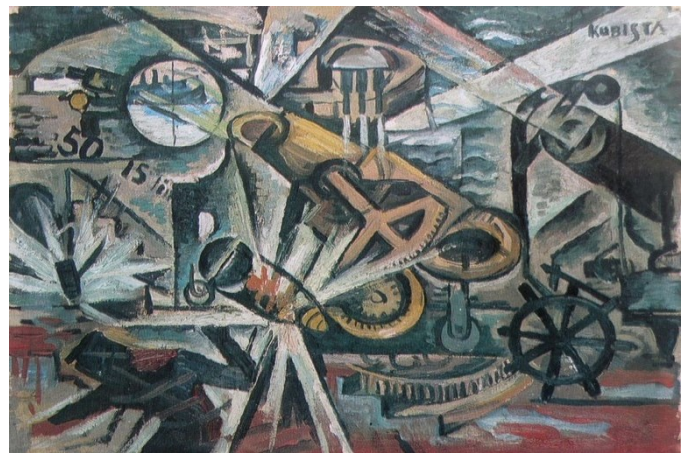
Bohumil Kubišta, Hypnotizér, 1912

12



Bohumil Kubišta, Vlák v horách (Tunel), 1912

13



Bohumil Kubišta, Pobřežní děla v boji s loďstvem, 1913

14



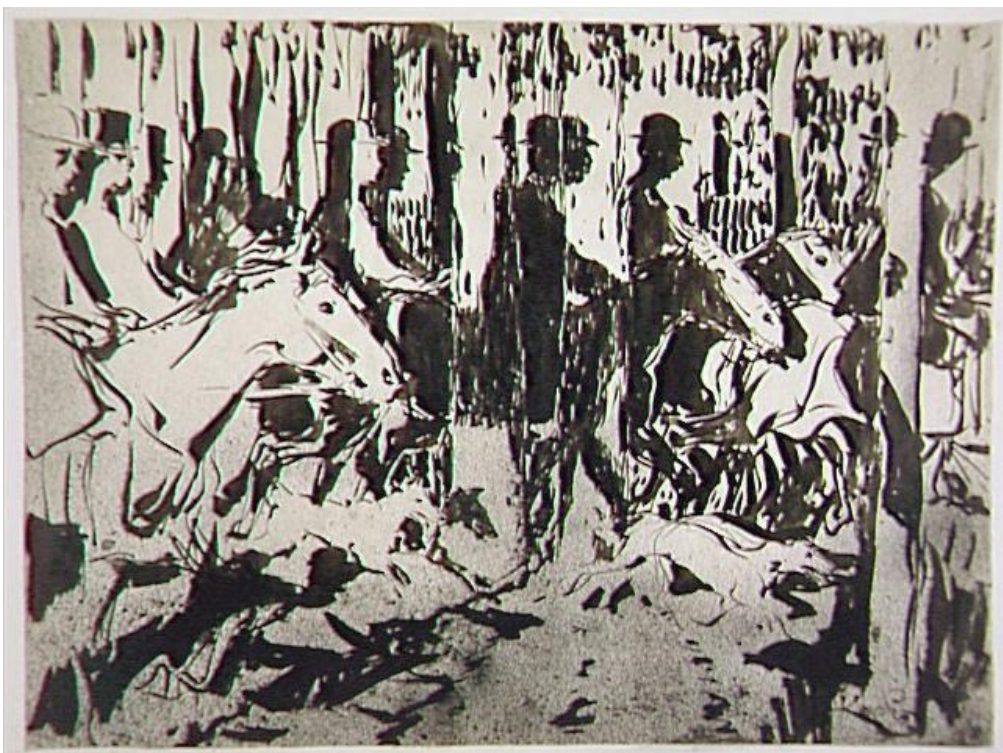
Bohumil Kubišta, Fakír, 1914

15



Umberto Boccioni, Duševní stavy - Ti, co odjíždějí, 1911

16



František Kupka, Jezdci, 1908-10

17



František Kupka, Klávesy piana - Jezero, 1909

18



František Kupka, Žena trhající květiny, 1910–11

19



František Kupka, Plány podle barev (Žena v trojúhelnících), 1910–11

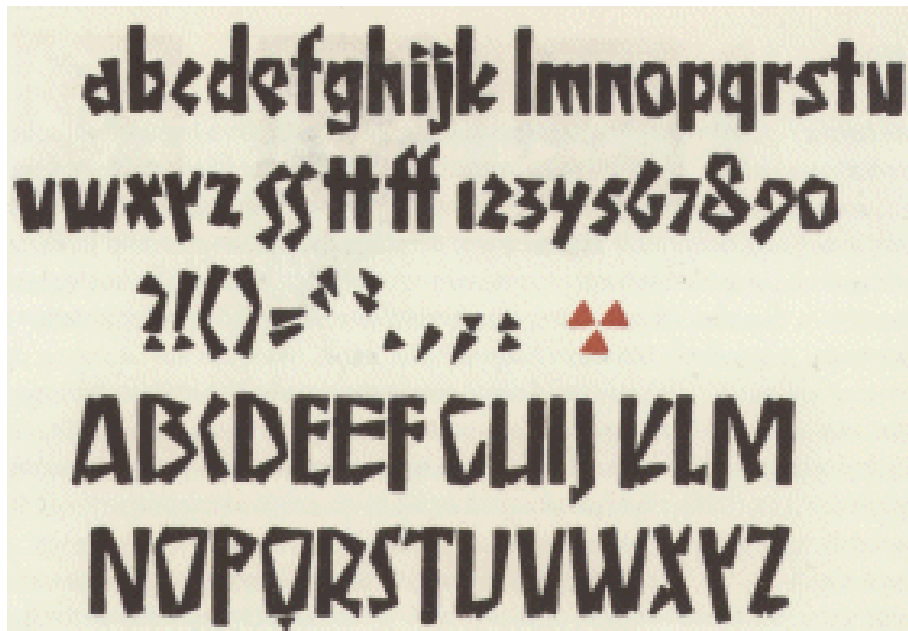


20

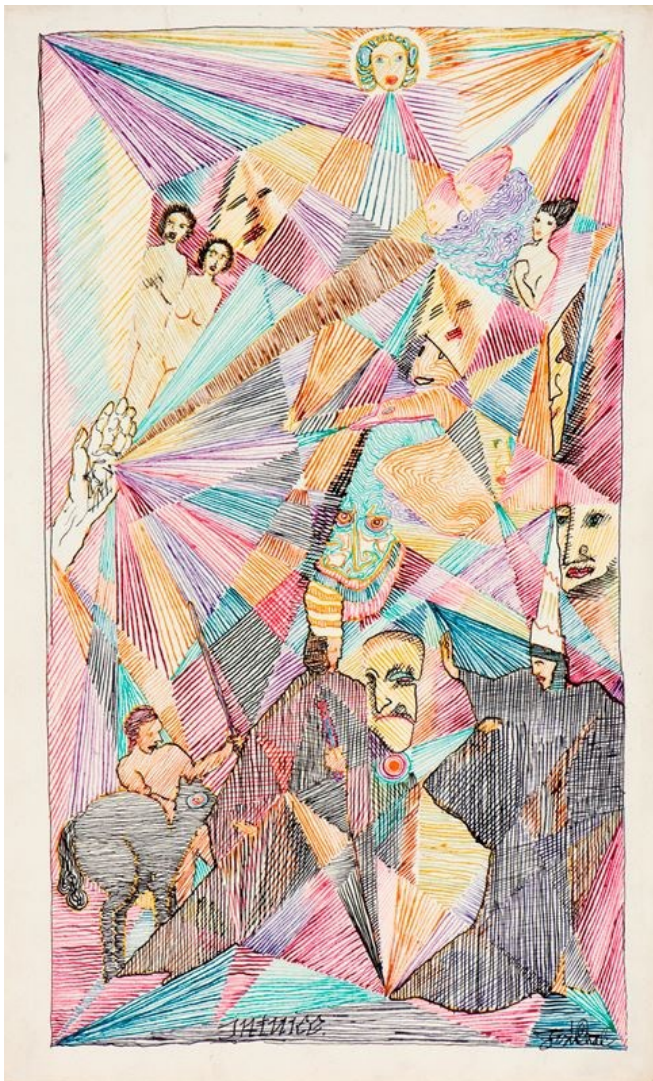


Růžena Zátková, Bez názvu (Park), 1913–15

21



Vojtěch Preissig, Varianta písma pro knihu The House, 1914



Josef Váchal, Intuice, 1914



Jan Konůpek, Cyklista, 1913

## 12 Seznam reprodukcí

**1**

Titulní stránka deníku Le Figaro, 20. února 1909  
(zdroj: <https://natashaward11.wordpress.com/tag/futurism/>)

**2**

Étienne-Jules Marey, Kráčejíci muž, 1890–91  
chronofotografie na pevnou desku, albuminový papír na kartonu  
4,5 x 9,1 cm  
(zdroj: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Étienne-Jules\\_Marey](https://cs.wikipedia.org/wiki/Étienne-Jules_Marey))

**3**

Umberto Boccioni, Dynamismus cyklisty, 1913  
olej, plátno  
95 x 70 cm  
Milán, kolekce G. Mattioliho, dlouhodobá zápůjčka do Peggy Guggenheim Collection,  
Benátky  
(zdroj: <https://www.wikiart.org/en/umberto-boccioni/dynamism-of-a-cyclist-1913>)

**4**

Otto Gutfreund, Úzkost, 1911–12  
tónovaná sádra  
výška 152 cm  
Národní galerie v Praze  
(zdroj: [http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P\\_4892](http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_4892))

**5**

Otto Gutfreund, Kubistické poprsí (Cyindr, Hlava s kloboukem), 1913–14  
sádra  
výška 60 cm  
Národní galerie v Praze  
(zdroj: [http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P\\_5299](http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_5299))

**6**

Otto Gutfreund, Podobizna otce IV, 1912  
reliéf, bronz  
36 x 27,5 cm  
Národní galerie v Praze  
(zdroj: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Otto\\_Gutfreund\\_\(podobizna\\_otce\\_IV\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Otto_Gutfreund_(podobizna_otce_IV).JPG))

**7**

Umberto Boccioni, Antigrizioso (Podobizna matky), 1912  
bronz  
výška 42 cm  
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Řím  
(zdroj: <https://www.knuppgallery.com/fullscreen-page/comp-jsovm48e/258a5345-b449-460f-a5b2-58bec99dbaa6/0/%3Fi%3D0%26p%3Dv59t2%26s%3Dstyle-js5x17mz>)

**8**

Otto Gutfreund, Hráč na cello, 1912–13

bronz

výška 47,5 cm

Galerie Zlatá husa, Praha

(zdroj: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/otto-gutfreund-1889-1927-cellista-hrac-na-5697652-details.aspx>)

**9**

Bohumil Kubišta, Svatý Šebestián - přípravná kresba k obrazu, 1912

tužka, papír

94,8 x 73,7 cm

Národní galerie v Praze

(zdroj: [http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.K\\_39176](http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.K_39176))

**10**

Bohumil Kubišta, Vražda, 1912

olej, plátno

89 x 94 cm

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně

(zdroj: <https://www.galeriezlin.cz/cs/o-nas/sbirky/obrazy/>)

**11**

Bohumil Kubišta, Hypnotizér, 1912

olej, plátno

60 x 58 cm

Galerie výtvarného umění v Ostravě

(zdroj: [https://www.gvuo.cz/top100/hypnotizer\\_td41](https://www.gvuo.cz/top100/hypnotizer_td41))

**12**

Bohumil Kubišta, Vlák v horách (Tunel), 1913

olej, plátno

49 x 37 cm

Moravská galerie v Brně

(zdroj: [http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.A\\_1048](http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.A_1048))

**13**

Bohumil Kubišta, Pobřežní děla v boji s loďstvem, 1913

olej, plátno

37 x 49,5 cm

Národní galerie v Praze

(zdroj: <https://ego.ihned.cz/c1-66424580-volfuv-revir-malir-ktery-vladl-delum>)

**14**

Bohumil Kubišta, Fakír, 1914

olej, plátno

36,7 x 48,8 cm

Národní galerie v Praze

(zdroj: <https://vltava.rozhlas.cz/rytmy-pohyb-svetlo-impulsy-futurismu-v-ceskem-umeni-5084559>)

**15**

Umberto Boccioni, Duševní stavy - Ti, co odjíždějí, 1911

olej, plátno

70,8 x 95,9 cm

Museum of Modern Art, New York

(zdroj: [https://gallery.lulja.com/artist/Umberto\\_Boccioni/](https://gallery.lulja.com/artist/Umberto_Boccioni/))

**16**

František Kupka, Jezdci, 1908–10

tuš, papír

40,5 x 54 cm

Musée national d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paříž

(zdroj: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cXryKr/rn7oe48>)

**17**

František Kupka, Klávesy piána - Jezero, 1909

olej, plátno

79 x 72 cm

Národní galerie v Praze

(zdroj: [https://arthive.com/frantisekkupka/works/249330~The\\_keys\\_of\\_the\\_piano\\_Lake](https://arthive.com/frantisekkupka/works/249330~The_keys_of_the_piano_Lake))

**18**

František Kupka, Žena trhající květiny, 1910–11

pastel, papír

45 x 47,5 cm

Musée national d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paříž

(zdroj: <http://www.cts.cuni.cz/soubory/reporty/CTS-05-05.pdf>)

**19**

František Kupka, Plány podle barev, 1910–11

olej, plátno

109 x 99,5 cm

Musée national d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paříž

(zdroj: <https://www.pinterest.com/pin/509540145331829057/>)

**20**

Růžena Zátková, Bez názvu (Park), 1913–15

olej, plátno

64 x 55 cm

soukromá sbírka

(zdroj: <http://www.succedeoggi.it/2018/08/lavanguardia-di-ruzena-zatkova/>)

**21**

Vojtěch Preissig, Varianta písma pro knihu The House, 1914

linoryt, papír

23,4 x 31,8 cm

Památník národního písemnictví, Praha

(zdroj: <http://www.planet-typography.com/news/typeface/czech-modernist-preissig.html>)

**22**

Josef Váchal, Intuice, 1914

barevné tuše, papír

35,5 x 21,7 cm

Moravská galerie v Brně

(zdroj: [http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.B\\_4680](http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.B_4680))

**23**

Jan Konůpek, Cyklista, 1913

kolorovaná kresba štětcem, tuší, akvarel, karton

61,1 x 48,4 cm

Národní galerie v Praze

(zdroj: fotografie z knihy - Hana LARVOVÁ (ed.): *Jan Konůpek. Poutník k nekonečnu*, 1998)