

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská diplomová práce

Eva Andrejsová

Ideová východiska rané tvorby Emila Filly

Ideological sources of Emil Filla's early works

Praha 2017

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Marie Rakušanová, Ph.D

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 3. srpna 2017

.....
Jméno a příjmení

Poděkování

Chtěla bych zde vyjádřit poděkování své vedoucí práce Doc. PhDr. Marii Rakušanové, Ph.D. za její vstřícný přístup, poskytnuté rady a připomínky. Dále také Mgr. Tomáši Hermannovi, Ph.D. za konzultaci ohledně historie přírodovědného oboru. Poděkování patří taktéž Lucii Kukačkové za její jazykovou korekturu a redaktorskou činnost. Velký vděk musím na tomto místě věnovat své rodině a přátelům, jmenovitě pak svým rodičům, za jejich materiální i morální podporu, svému partnerovi Jakubu Fojtíkovi, za jeho duševní oporu a podnětné ideje a Nikol Vlčkové, za výpomoc a motivaci po dobu celého studia.

Klíčová slova (česky)

Emil Filla, deník z roku 1907, OSMA, poč. 20. století, vitalismus, voluntarismus, pesimismus, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, sociologie, Tomáš Garrigue Masaryk, moderní psychologie, František Krejčí, Fjodor Michajlovič Dostojevskij, Julius Meier-Graefe, Wilhelm Worringer, Johan Wolfgang Goethe, Jan Evangelista Purkyně, fyziologie, optika, vibrace, tvárný princip, barevný princip.

Klíčová slova (anglicky):

Emil Filla, a diary from 1907, OSMA, early 20th cent., vitalism, voluntarism, pessimism, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, sociology, Tomáš Garrigue Masaryk, modern psychology, František Krejčí, Fjodor Michajlovič Dostoevsky, Julius Meier-Graefe, Wilhelm Worringer, Johan Wolfgang Goethe, Jan Evangelista Purkyne, physiology, optics, vibration, ductile principle, color principle.

Abstrakt (česky)

Bakalářská práce je zaměřena na objasnění ideových zdrojů raného uměleckého díla Emila Filly a to prostřednictvím zachovaných osobních deníků, korespondence a teoretických textů. Orientuje se na expresivní etapu Fillovy tvorby, která je především spojována se skupinou Osma, ale počíná již výstavou Edvarda Muncha (1863–1944), pořádanou SVU Mánes v Praze roku 1905, která jej velmi inspirovala. Intencí této práce je hlubší propojení Fillových vlastních idejí a filozofických, literárních, přírodovědných a uměnovědných podkladů s expresivní etapou jeho tvorby. Jedná se především o přezkoumání Fillova vztahu k filozofickým systémům Arthura Schopenhauera (1788–1860), Friedricha Nietzscheho (1844–1900), či Tomáše Garrigua Masaryka (1850–1937). Dále zkoumá malířův poměr k literárnímu odkazu Fjodora Michajloviče Dostojevského (1821–1881), či k uměnovědným statím a publikacím Julia Meiera-Graefeho (1867–1935) a Wilhelma Worringerera (1881–1965). V neposlední řadě se zaměřuje i na přírodovědné a teoretické spisy z oblasti fyziologie, optiky a moderní filozofie, kam spadají takové osobnosti jako například Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), Herrmann von Helmholtz (1821–1894), Jan Evangelista Purkyně (1787–1869), či František Krejčí (1858–1934).

Abstract (in English)

The bachelor's work is focused on the explanation of ideological sources of Emil Filla's early art works using preserved personal diaries, correspondence and theoretical texts. It is concentrated on expressive phase of Filla's creation which is primarily linked with art group Osma, although it already had started at the Edvard Munch's exhibition organized by the SVU Mánes in Prague in 1905, which was greatly inspiring for him. Intention of this thesis is concentrated on deeper connection of Filla's own ideas and philosophical and literary sources with expressive phase of his work. Which is mainly a review of Filla's relationship to the philosophical systems of Arthur Schopenhauer (1788-1860), Friedrich Nietzsche (1844-1900), and Tomas Garrigue Masaryk (1850-1937). It also explores the painter's relation to the literary reference of Fjodor Mikhailovich Dostoyevsky (1821-1881) or to the theoretical works and publications of Julius Meier-Graefe (1867-1935) and Wilhelm Worringer (1881-1965). Last but not least, it focuses on the theoretical texts from important personalities from the branch of physiology, optics and modern philosophy, such as Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Herrmann von Helmholtz (1821-1894), Jan Evangelista Purkyně (1787) -1869) or František Krejčí (1858-1934).

Obsah

Úvod:	7
Úvodem k Fillově povaze.....	10
1. Filozofie inspiruje	13
1.2. Schopenhauer jako základ.....	14
1.2.1. Inspirativní myšlenky.....	14
1.2.2. Fillovo uchopení Schopenhauerových tezí.....	18
1.2.3. Otisk v tvorbě	22
1.3. Friedrich Nietzsche.....	28
1.3.1. Nietzscheho vitalistická instrumentalizace umění a význam Nietzscheho díla pro české umělecké prostředí počátku století.....	28
1.3.2. Různé interpretace Nietzscheho tezí v českém uměnovědném prostředí	33
1.3.3. Fillův nietzscheánismus	35
1.4. Zrod sociologie z pozitivistické filozofie a Fillova náklonost k přínosu TGM.....	41
2. Literatura	45
2.2. Souhrn literárních tendencí.....	45
2.3. Fillovy seznamy literatury v deníku	47
2.4. „Mučidla“ Fjodora Michajloviče Dostojevského	48
3. Přírodní vědy	53
3.2. Přelomové objevy a inspirativní teorie	53
3.3. Platformy fyziologie a psychologie pro české umělce a umělecké teoretiky.....	56
3.3.1. Isaac Newton, Johann Wolfgang von Goethe, Jan Evangelista Purkyně a teorie optiky a dobové reflexe.....	58
3.4. Fillův zájem o optiku.....	62
3.5. Fillova reflexe moderní psychologie.....	66
3.6. Fillův zájem o lidovou kulturu	67
4. Uměnovědná teorie.....	68
4.2. Poznámky ve Fillově deníku	69
4.3. Abstrakce a vcítění Wilhelma Worringera a jeho recipování ve Fillově teorii	70
4.4. Julius Meier-Graefe a barevný princip	74
Závěr:.....	77
Seznam pramenů a literatury	81
Seznam vyobrazení	84
Příloha.....	87

Úvod:

Cílem mé bakalářské práce je shrnout ideová východiska rané tvorby Emila Filly a poukázat na jejich význam nejen pro jeho další malířský vývoj, ale také pro jeho budoucí směřování v oblasti teorie.¹ Abych se vyvarovala spekulacím a interpretačním omylům, pracovala jsem přednostně s primárními prameny a to s Fillovými deníky a korespondencí.² Po dlouhou dobu nebyly deníky badatelům volně k dispozici. Ještě před 15 lety měli k těmto pramenům, uloženým ve Fillově pozůstalosti u jeho dědiců, přístup jen vybraní badatelé, například Vojtěch Lahoda. Právě Vojtěch Lahoda byl jedním z mála historiků umění, který z deníků významně čerpal ve svých textech o Emilu Fillovi.³ Příležitost pracovat přímo s malířovými deníkovými záznamy a poznámkami tvoří základ mé práce a otevírá množství nových oblastí výzkumu.

Práce je rozdělená do čtyř kategorií podle oblasti, z které inspirace pocházejí, a to na filozofické inspirace, přírodní vědy, literární zdroje a uměnovědy. V každé kapitole se blíže věnuji jednomu hlavnímu inspirátorovi, nebo jedné hlavní ideové sféře, která se ve Fillově deníku odráží nejvíce, a ostatní spíše shrnuji, jelikož rozsah práce mi nedovoluje podrobnější rozbor.

Pro kvalitní a ucelené uchopení této problematiky byla samozřejmě nutná znalost filozofických, literárních, vědeckých i uměnovědných zdrojů uvedených ve Fillových deníkových záznamech. Konkrétně se jedná o texty Arthura Schopenhauera, Friedricha Nietzscheho, Tomáše Garrigua Masaryka, aj.⁴ Neoddiskutovatelná je přirozeně i znalost Dostojevského.⁵ Zároveň jsem se také pokusila zrevidovat tehdejší uměnovědnou teorii, přičemž jsem se zaměřila

¹ Ranou tvorbou je v případě této práce myšleno období do roku 1910, tedy etapa, která by se s mírnými výtkami dala charakterizovat jako „expresionistická“ – pro skupinu Osma je typická jistá syntéza expresionismu a symbolismu. (In: Rakušanová 2006, 64–65)

² Více čerpám z deníku z let 1906–1907. Druhý deník z roku 1912 mi sloužil spíše jako komparační materiál, jelikož v této době již Filla začal směřovat ke kubismu.

³ Výběrově: Deník Emila Filly z let 1906–1907, Deník z roku 1907, Deník z roku 1912, Holandské zápisky 1914, atd.

⁴ Konkrétněji díla *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) a *Über das Sehen und Farben. Eine Abhandlung* (1816) Arthura Schopenhauera. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) Friedricha Nietzscheho. *Česká otázka* (1895), *Moderní člověk a náboženství* (1896), *Naše politická situace* (1901) a *Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty* (1904). Ve všech případech jsem pracovala s českými překlady, pouze v případě publikace *Die Welt als Wille und Vorstellung* jsem nahlížela i do německého originálu.

⁵ Vycházela jsem ze znalosti textů: *Dvojník* (2013), *Zápisky z podzemí* (1864) a *Bratři Karamazovi* (2004). Jelikož přímý zdroj Filla ve svých zápiscích neuvádí. Pro ucelený názor jsem pracovala i s několika studii věnovanými životu a dílu Fjodora Michajloviče Dostojevského.

především na knihu Julia Meiera-Graefeho *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik* (1904), a na disertaci Wilhelma Worringera *Abstraktion und Einfühlung* (1907), o kterých se Filla zmiňuje v korespondenci s Antonínem Procházkou,⁶ a na kritiky F.X. Šaldy, kterého malíř v deníku cituje.⁷

Ve sféře přírodovědných, lékařských aj. vědeckých teorií bohužel Filla většinou nezaznamenává primární zdroj svých znalostí. Je pravděpodobné, že tyto poznatky byly v té době již všeobecně známé. Přesto se však snažím dohledat jejich původ, a pokud je u poznámky v deníku autor zmíněný, vycházím přímo z jeho textu. Problematice vlivů tehdejší filozofie, literatury a různorodého poznání v oblasti přírodních věd na teorii i malířskou praxi Emila Filly se již věnovalo několik teoretiků. Asi největším současným znalcem života, tvorby i ideových vzorů Emila Filly je Vojtěch Lahoda, který se jím zabývá od roku 1982. Už v roce 1987 pořádal umělcovu výstavu, ke které vznikl sešitový katalog *Svět Emila Filly*.⁸ Katalog stručně shrnuje jak Fillov život, tak jeho postoje a myšlenková a inspirační paradigmata. Jde však spíše o volné shrnutí a představení různých oblastí Fillova zájmu, než o snahu uceleně analyzovat teoretické a ideové jádro jeho díla.

V monografii *Emil Filla*,⁹ vydané roku 2007 se již objevuje důkladnější rozbor ideového pozadí Fillovy rané tvorby a to v kapitole nazvané *Před kubismem*. Lahoda zde poukazuje zejména na filozofické, literární a uměnovědné inspirace, v menší míře pak i na zdroje myšlenek z oboru sociologie. Přírodní vědy, kterým je ve Fillově deníku vymezen velký prostor, jsou však v této kapitole téměř opomíjené. Z tohoto důvodu jsem byla nucena reinterpretovat některé výklady Fillových tezí.

Podstatným přínosem k tomuto tématu je studie Marie Rakušánové, věnovaná oblasti vlivů filozofie Arthura Schopenhauera na výtvarné umění na přelomu 19. a 20. století s názvem *Sabat nucených prací ve věznicí vůle: vlivy filozofie Arthura Schopenhauera na české umění a uměleckou teorii* (2005).¹⁰ Fillovo „schopenhaueriánství“ zde autorka rozebírá ve čtyřech samostatných kapitolách. Její analýza Fillova eklektického přístupu k získaným vědomostem a informacím mi byla

⁶ MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 243–262

⁷ FILLA 1907; inv.č. 313/11 B

⁸ LAHODA 1987

⁹ LAHODA 2007

¹⁰ RAKUŠANOVÁ 2005

důležitým sekundárním pramenem při práci s jeho deníkovými zápisky a pomohla mi lépe pochopit jeho teoretické texty.

Dalším velmi objevným autorčiným příspěvkem v oblasti filozofických inspirací je její disertační práce *Problematika českého a německého expresionismu v souvislostech dobových dějin umění, teorie umění a filozofie* (2006).¹¹ V kapitole *Fillovo zavržení „netvořivého podkladu“ umělecké činnosti* autorka pojednává o Fillově postupném odvratu od Schopenhauerových myšlenek směrem k vitalistické filozofii Friedricha Nietzscheho. Tuto tezi jsem byla nucena přehodnotit, jelikož výrazné „nietzscheánství“ se ve Fillově deníku objevuje už od roku 1906.

V souvislosti se zkoumáním literárních inspirací je možné připomenout například Čestmíra Berku a jeho knihu *Emil Filla*, vydanou v roce 1989, nakladatelstvím Melantrich v sekci *Odkazy pokrokových osobností naší minulosti*. Autor zde poukazuje na zjevný vliv ruské literatury a zejména pak na vliv Dostojevského. Tématem vlivu ruského spisovatele na dílo Emila Filly se však Berka dále nezabývá a zůstává tak pouze nastíněno v rovině čistého konstatování. Více toto téma rozvíjí Vojtěch Lahoda v krátké studii *Knih a samovar; Čtenář Dostojevského* publikované ve sborníku *Pictura verba cupit. Sborník příspěvků pro Lubomíra Konečného* z roku 2006.¹²

Všeobecné poznatky o Fillově zájmu o vědu jsou zaznamenány v textech Vojtěcha Lahody. Nikdy jim však nebyla věnována samostatná studie, což je z hlediska rozsahu Fillovy pozornosti věnované tomuto odvětví skutečně neobvyklé. Další sekundární prameny pojednávají o problematice ideového jádra Fillova díla spíše všeobecně. Zmínky o ideoplastické podstatě Fillových děl nacházíme například v knize Miroslava Lamače *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907 – 1914*, dále v knize Jiřího Padrtý *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907 – 1914, Teorie, kritika, polemika* a v publikaci Marie Rakušanové *Křičte ústa!*

Jak je z uvedeného výčtu studií a publikací zřejmé, žádná z nich se nezaměřuje přímo téma ideového jádra raného díla Emila Filly, ale pouze jej v rámci

¹¹ Autorka zde mimo jiné tvrdí, že čeští umělci generace Osma prvoplánově nezatrácují předchozí maliřskou generaci 90. let, i když se to tak na první pohled z jejich rétoriky a teoretických textů může jevit, ale naopak z nich částečně čerpají. Tato teze posouvá vnímání Fillových úvah na zcela novou úroveň. Marie Rakušanová poukázala na fakt, že expresionismus v našem prostředí nelze vnímat jako čisté vymezování se proti impresionismu, a že v českém umění není nikdy nic „černobílé“ a téměř vždy jde o jakousi názorovou a formální syntézu. Tato vehementní snaha umělců skupiny Osma syntetizovat názorovou a formální podstatu jejich tvorby není banální záležitostí, ba právě naopak vychází z hlubokých pohnutek – snaha o nalezení programu a manifestovat svou vlastní tvorbu v rámci dějiny umění. (In: RAKUŠANOVÁ 2006, 57–59)

¹² LAHODA 2006, 347–359

svého výzkumu konstatují. Většinou se jedná o rozdrobené informace nebo o reflexi pouze jedné z oblastí Fillových inspirací. Ve valné většině případů jde o oblast filozofických či literárních inspirací. Z tohoto důvodu si práce vytyčila cíl komplexně shrnout a zhodnotit ideová východiska rané tvorby Emila Filly na základě podrobného prozkoumání jeho deníkových záznamů a korespondence.

Práce by měla být nahlížena jako kompletovaný souhrn všech možných inspirací Fillovy rané tvorby. Podrobněji je pak zaměřeno i na autory a myslitele, které Filla v deníku cituje, nebo reflektuje jejich přínos. Osobnosti, jejichž myšlenky se v deníku objevují pouze namátkou, jsou v práci zmíněni jen souhrnně. Rozhodně se tedy nedá tvrdit, že by tato práce nadobro uzavírala problematiku ideových východisek Emila Filly, spíše naopak poukazuje na některé doposud zanedbávané sféry Fillova uměleckého teoreticko-ideového jádra a na interpretační nedostatky, ke kterým došlo z důvodu nemožnosti nahlížet do Fillových osobních deníku.

Úvodem k Fillově povaze

Abychom se mohli podrobněji zaměřit na osobnosti a zdroje, z nichž Filla čerpal, je nutné alespoň ve zkratce charakterizovat Fillovu povahu a naznačit, jakým způsobem umělec pracuje s nabytými poznatky.

Fillova povaha je velmi mnohvrstevnatá a rozporuplná. Základem Fillovy osobnosti je jakýsi vnitřní spor mezi Fillou-umělcem a Fillou-člověkem.¹³ Umělcem vojevůdcem, který sám sebe staví do čela bojové jednotky za moderní umění a svou tvorbu chápe jako programový boj.¹⁴ Na druhou stranu se však staví do role humanisty, který pokládá umělecké dílo za prostředek k dosažení svobody a z jehož tvorby silně zaznívá sociální soucit, způsobený mimo jiné i jeho rodištěm a kladným vztahem k lidové kultuře.

Dalším neopomenutelným povahovým rysem malířovy osobnosti je jeho kosmopolitní přístup, který jej charakterizuje jako muže otevřeného a pátravého, který žíznil po poznání. Sběratelství uměleckých předmětů z celého světa a zároveň systematické pořizování reprodukcí a fotografií napříč dějinami umění bylo

¹³ LAHODA 1987, 7

¹⁴ Důkazem tohoto statutu může být i jím vymyšlený název Falanx, který navrhoval pro Skupinu výtvarných umělců. (In: LAHODA 2007, 58)

neoddiskutovatelně velmi podstatné pro jeho vlastní tvorbu.¹⁵ Konfrontace s díly předešlých věků a jeho zájem o historii umění ho pudily k uvažování nad malířskými tématy do hloubky. Jeho globální přístup k umění, projevující se v jeho deníkových poznámkách, obsahujících mimo evropské umění například i záznamy o perském, egyptském či asijském umění, z něho dělá, ač nevědomě, jednoho z prvních teoretiků reflektujících kulturní kolonialismus. Ve své stati *Cesta tvořivosti*,¹⁶ důrazně zpochybnil přímý vliv čínského umění na stepní umění Skytů.¹⁷ Celkově byl Filla proti ideji mechanické vlivologie a podobně vnímal i vývoj dějin umění.¹⁸ Popírá jednosměrný vývoj a předepsanou periodicitu a v duchu *Kunstwollen* Aloise Riegla naznačuje, že „vývoj je zcela novým individuem sám si určujícím běh, trvání a charakter probíhání svého růstu“¹⁹

Nicméně, ještě o něco složitější než charakterizovat osobnost Emila Filly, je dešifrovat jeho metodologický a filozofický systém. Fillovy zápisky v deníku značí bystrost a důvtip. Pověštinou jsou velmi zkratkovité, objevují se zde i různé značky a matematická znaménka, připomínající více práci s matematickou úlohou než s textem. Čím více se blíží k řešení vytčeného problému, tím více jsou zápisky nečitelné a zkratkovité, jakoby mysl předbíhala ruku. Jednotlivé myšlenky či citace od sebe bývají odděleny jednoduchou nebo i dvojitou čarou. Často se v deníku objevují rozličné seznamy literatury, uměleckých děl, významných sbírek, jmen sběratelů, atd.

Občas bývají některé položky přeškrtnuté, těžko se dá ovšem konstatovat co to značí. Je možné, že jsou to knihy, které Filla již četl, umělecká díla, která viděl, a sbírky, které navštívil, vzhledem k tomu, že v seznamu literatury je přeškrtnutá například i poznámka o Dostojevském, jehož četbu Filla sám potvrzuje. Důkazy pro toto tvrzení jsou však velmi těžko dohledatelné. Navíc se škrty objevují v celém deníku a občas jde dokonce o zavrnutí celé myšlenky, či souboru myšlenek. Je pravděpodobné, že toto zasahování do vlastních poznámek značí Fillovu zpětnou práci s deníkovými záznamy. Škrty by pak mohly znamenat zanevření na předchozí myšlenky, a to zejména na „schopenhauerovské“ pesimistické teze, od nichž se po roce 1912 již postupně odvrací směrem k vitalistickým filozofickým systémům

¹⁵ LAHODA 1987, 7

¹⁶ FILLA, 1928–1929, 125–170

¹⁷ WINTER/LAHODA/KONEČNÝ/BALADRÁN/THÝN 2010, 12

¹⁸ *Ibidem*

¹⁹ *Idem*, 14

Nietzscheho, Worringerera a Bergsona.²⁰ Pravdivá odpověď nám však nejspíš zůstane navždy utajena, jelikož práce s osobními myšlenkami není jako strojové zanášení dat do laboratorního deníku.

Pročítáme-li Fillovy osobní zápisky, můžeme si povšimnout, jak bravurně dokázal kombinovat a doplňovat jednotlivé názory, myšlenky a výzkumy významných osobností tehdejší doby. Z Fillových osobních záznamů i z jeho korespondence je patrné, že neměl pouze jednu ideovou inspiraci, kterou by se řídil po celý svůj život. Byl velmi sečtělý a jeho filozofická i literární platforma byla výsledkem soustavného a hlubokého vzdělávání.

Stejně jako je rozporuplná Fillova humanisticko-bojovná povaha, je i rozporuplný systém jeho práce se získanými poznatky. Nejen, že z Fillových myšlenek zaznívá snaha o syntetizování a mistrná schopnost kombinace různých často i protichůdných tezí – Filla pracuje eklekticky i v ohledu samotné výstavby argumentační linie svých teorií.

Postupoval tak, že vyňal určitou myšlenku z filozofie vybraného autora, kterou použil jako úvodní tezi a tu pak doplňoval o vědecká fakta z oblasti přírodních věd a psychologie a následně tuto kompilaci ještě porovnával s myšlenkami významných sociologů, literátů, kunsthistoriků či s vlastní empirií, až z této syntézy nakonec vyvozoval vlastní závěr. Filla téměř nikdy nepracoval s přejatými myšlenkami jako s konečnými fakty, vždy se k nim stavěl spíše jako k dílcům skládačky, ze kterých sestavoval vlastní teze. Ze struktury Fillovy práce s poznáním číší pozitivistický přístup stavění na faktech a podložené argumentaci, v základu ovšem pracuje s metafyzikou a pesimistickou filozofií, která takové postupy zavrhuje. Filla tak tvoří výjimečný eklektický systém, spojující oba protichůdné směry dohromady, který však navzdory vší protichůdnosti funguje.

Koneckonců tento jeho pracovní postup dokládá i jeho vlastní teze zaznamenaná v deníku, že:

„Dnešní dílo může býti a má býti vyšší, syntetičtější, polyfonější; může vzítí v potaz vedle oka i kvality psychické, rytmické, náladové, imaginační“²¹

²⁰ Pozdější Fillovy názory, v nichž dochází dokonce k negaci Schopenhauerových myšlenek, nalézáme v jeho studiích vzniklých za jeho exilového pobytu v Holandsku za první světové války. V jeho Holandském deníku se jednoznačně ozývá vitalistické stanovisko, že umění musí být „vedeno kladem celého života“ (In: RAKUŠANOVÁ 2005, 91)

²¹ FILLA 1907, inv.č. 313/11B

1. Filozofie inspiruje

Při zkoumání Fillova deníku z let 1906–1907 narazíme na specifický syntetizovaný kompilát myšlenek pojímající nespočet různých filozofických systémů. Pokud bych ale měla vybrat dva nejvíce uplatňované, byly by to jistě teze z děl Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho.

Z deníku je patrné pořadí četby jednotlivých textů – první část deníku je převážně schopenhauerovská a druhá část je zase více zatížená na vitalistické myšlenky Friedricha Nietzscheho. Nedochozí zde ovšem k žádnému výraznému přelomu, po kterém by Filla na základě tezí jednoho myslitele zavrhoval teze druhého. Spíše by se dalo říci, že je staví paralelně vedle sebe – jedněmi druhé potvrzuje a doplňuje, a tvoří tak eklektizující filozofii složenou z pesimistických a nihilistických premis těchto dvou autorů. Toto jedinečné uchopení idejí Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho je zabarveno Fillovou snahou o nalezení co nejkomplexnějšího filozofického systému, který by se mohl stát programem jeho děl (potažmo i děl skupiny Osma).²²

Snaha o nalezení programu a Fillův mistrný um kombinovat myšlenky obou filozofů jsou nejvíce patrné z Fillovy osobní korespondence s Antonínem Procházkou, se kterým programovou bází skupiny Osma a obhajobu její činnosti poměrně často řeší.²³

Dešifrovat Fillův systém kombinování myšlenek obou filozofů není snadnou záležitostí, pro přehlednost se tedy pokusím jednotlivé teze rozdělit mezi dva nejvíce uplatňované filozofické systémy.

S ohledem na filozofická východiska Emila Filly je ještě vhodné zmínit osobnost Františka Krejčího, významného filozofa a psychologa, který se později stal Fillovým tchánem. Berka uvádí, že Emil Filla s Hanou Krejčí byly oddáni 1913.²⁴ Nemáme ovšem žádný kvalitní pramenný důkaz o tom, že by se city, jimiž Filla k Haně vzplanul, nemohly zrodit právě z jeho známosti textů a teorie Hanina otce. Pokud by se mladý malíř dostal do kontaktu s Františkem Krejčím již dříve, je patrně možné, že na něm jeho práce mohla zanechat významný vliv. František Krejčí je

²² Zde ovšem nastává problém s pojmem „program“. V dnešním slova smyslu míníme programem ideovou podstatu děl určité skupiny umělců či jednotlivce (pro nás např. skupiny Osma). Filla v dopise pojem program užívá spíše jako předpis, tedy jako termín pro označení formálního předpisu určitého námětu či díla jako takového - tedy prostorovosti, perspektivy, správnosti poměrů, anatomie atd. Ideovou bází díla zve spíše pojmem „melodie“ či „spiritualita/duševní podstata“.

²³ Dopisy E. Filly A. Procházkovy 1905–1912, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 243–262

²⁴ BERKA 1989, 25

navíc považován za zakladatele moderní psychologie, o kterou Filla v denících projevuje nemalý zájem.

1.2. Schopenhauer jako základ

1.2.1. Inspirativní myšlenky

V souvislosti se zkoumáním Fillova vztahu k filozofickému systému Arthura Schopenhauera je nutné nejdříve ve zkratce nastínit Schopenhauerovy základní myšlenky. Zejména ty, které byly podnětné pro umění počátku 20. století a samozřejmě pak konkrétněji pro tvorbu a uměleckou teorii Emila Filly.

Tento souhrn je podstatný ze dvou důvodů. Prvním důvodem je Fillova elasticita při práci s přejetými myšlenkami, kdy nám souhrn pomůže zorientovat se v tezích, s kterými Filla dále pracoval, a správně porozumět tomu, jak s nimi zacházel. Zadruhé je nutno podotknout, že Filla nebyl jediným a prvním českým umělcem a teoretikem, u něž se recepce Schopenhauerových textů objevila. Popularita jistého filozofického systému je vždy usouvztažněna s dobovým sociologicko-psychologickým směřováním společnosti. Tendence přiklonit se k jeho myšlenkám tedy mohla vycházet z dobového klimatu v uměleckém společenství, které bylo pesimisticko-voluntaristickým myšlenkám otevřeno. Určitá generalizace tohoto fenoménu (inspirace myšlenkami Arthura Schopenhauera) na širší umělecko-teoretickou obec nám poté může sloužit jako vodítko k pochopení Fillova tíhnutí k určitým vybraným tezím.²⁵

Prvotním a hlavním postulátem Schopenhauerova filozofického systému, ze kterého umělci a teoretici na počátku 20. století čerpali, je konstatování, že vnější svět se nám jeví pouze jako představa, či iluze, za kterou musíme hledat hlubší, našimi smysly nepoznatelnou skutečnost.²⁶ Tuto pravou skutečnost, Kantem zvanou

²⁵ Tíhnutí k Schopenhauerovým myšlenkám můžeme pozorovat již v tvorbě umělců generace Národního divadla a generace 90. let, jmenovitě pak například u Maxmiliána Pirnera, Felixe Jenewina, Ladislava Šalouna či Františka Bílka, či u kunsthistorika Miroslava Tyrše, teoretiků kolem časopisu *Moderní revue* a v osobě F.X. Šaldy. (In: RAKUŠANOVÁ 2005, 17–39)

²⁶ Tuto tezi ale již Schopenhauer přejal od jiných filozofů – od Platóna a Kanta. Z Platóna přebírá představu, že vše co vnímáme je pouze odrazem základnější skutečnosti – idejí. Na rozdíl od Platóna však tuto základní skutečnost nehodnotí jako lepší, naopak poukazuje na vezdejší utrpení, jež je podle něj otiskem iracionální, ba dokonce zlé moci. Navzdory této protichůdnosti v názorech však uvádí, že je třeba tuto základní skutečnost nahlížet. Při tomto tvrzení se znovu opírá o Platónovy myšlenky a to o *podobnosti o jeskyni*. Úkolem každého

věc o sobě,²⁷ pak Schopenhauer ztotožňuje s *Vůlí k životu*.²⁸ Vůle k životu je popsána jako jakási nesmrtelná, stálá podstata všech jevů, uzavřená sama ve svém vlastním koloběhu věčného puzení, kde ani smrt není vysvobozením, jelikož *Vůle* se zhmotňuje stále v nových a nových objektivacích. Tyto objektivace pak Schopenhauer dále dělí na objektivace adekvátní a neadekvátní, kdy neadekvátními objektivacemi jsou jevy – pomíjivé, vzájemně kauzálně provázané jednotliviny, ale také lidské smysly, které pouze pomáhají ukájet puzení *Vůle k životu*. Adekvátními objektivacemi pak označuje ideje, které nijak nepodléhají kauzalitě, času ani prostoru a leží tak mimo dosah individuálních poznávacích schopností jedince, jsou tedy neměnnými a jednotnými.²⁹

Dosáhnout čistého poznání idejí hodnotí jako velmi podstatné a zmiňuje, že je to umožněno skrze nazírání uměleckých děl. Tyto Schopenhauerovy myšlenky o možnosti objektivního nahlížení skutečné podstaty věcí skrze umělecká díla lze nalézt v kapitole č. 36 knihy *Svět jako vůle a představa*. Jelikož byly tyto myšlenky pro uměnovědu i umění poč. 20. stol. velmi důležité, dovoluji si je zde alespoň ve zkrácené verzi citovat.

Na počátku kapitoly si autor klade řečnickou otázku: Jaký druh poznání sleduje pravý obsah jevů tohoto světa? Vzápětí si sám odpovídá: *„Je to umění, dílo génia. Opakuje čistou kontemplací pojaté věčné ideje, to podstatné a trvalé všech jevů a látkou, v níž to opakuje, je výtvarné umění, poezie či hudba. Jeho jediným původem je poznání idejí, jeho jediným cílem sdělení tohoto poznání [...]. Podstata génia spočívá právě v převažující schopnosti k takové kontemplaci, neboť vyžaduje úplné zapomnění vlastní osoby a jejích vztahů. Genialita tedy není nic jiného než nejdokonalejší objektivita, tj. objektivní směr ducha, protikladný subjektivnímu, který směřuje na vlastní osobu, tj. vůli [...]. Jako bytostná součást geniality se uznává*

člověka je osvobodit se od vnějších jevů a klamů a snažit se poznávat a odhalovat jejich pravou podstatu. Z Kanta pak přebírá představu, že „svět je naše představa“ (První věta v knize Arthura Schopenhauera *Svět jako vůle a představa I*). Schopenhauer však ke Kantově tezi přistupuje poněkud radikálně – převádí všechny kategorie, kterými poznáváme svět na jedinou a to na *princip důvodu* a tvrdí, že to, co poznáváme, nejsou jevy, ale klamy, přičemž si pomáhá terminologií z indické filozofie a tyto klamy nazývá *Mája*. (In.: SCHOPENHAUER I 1997, 23)

²⁷ KANT 2001 – Immanuel KANT: *Kritika čistého rozumu*. Oikoymen Praha 2001. ISBN 8072980351, 360

²⁸ Vůle je druhou stranou jevů; jedna strana jsou naše představy a druhá Vůle, kterou zakoušíme primárně sami na sobě (v sobě). Podle toho: Lidské tělo je vnitřní strana světa (Vůle) a představa je vnější strana. Díky vlastnímu tělu poznáváme, že svět není čistě jen představou. Vlastní tělo je pak Schopenhauerem analogicky použito jako klíč k podstatě každého jevu. Vůle k životu je jakási nesmrtelná, stálá podstata uzavřená sama ve svém vlastním koloběhu věčného puzení, kdy ani smrt není vysvobozením, jelikož Vůle se zhmotňuje stále v nových a nových objektivacích. (In: SCHOPENHAUER 1997, 220–325)

²⁹ RAKUŠANOVÁ 2005, 10

*fantazie, dokonce se občas mají obě za identické. Fantazie tedy rozšiřuje zorné pole génia za objekty nabízející se jeho osobě ve skutečnosti, jak co se týče kvality, tak kvantity.“*³⁰

Schopenhauer zde povyšuje umělecké dílo na jedinou možnost, jak dosáhnout čistého poznání idejí. Tuto myšlenku samozřejmě umělci ani teoretici nenechali jen tak ležet ladem. Významně ji zúročili při obhajobě své tvorby například malíři skupiny Osma (v čele s Bohumilem Kubištou a Emilem Fillou). Vazby na Schopenhauerovu filozofii se ale objevují již v dílech umělců předchozích dvou generací.

Umělci předchozích dvou generací, na rozdíl od skupiny Osma, nenavazovali na Schopenhauerovy myšlenky programově, ale spíše je ilustrovali. Pro představu lze uvést například akvarel Maxmiliána Pirnera – *Homo homini lupus* z roku 1901. Ve kterém je zobrazena alegorie krásy a pravdy v podobě ženského aktu připoutaného ke kříži opicemi.³¹ Tento akvarel je imaginativním komentářem Schopenhauerovy pesimisticko-voluntaristické teorie o věčném a neutuchajícím ukájení *Vůle*.³² Sám Schopenhauer ale alegorické zpodobnění odmítal: „*Alegorie je umělecké dílo, které znamená něco jiného, než co povídá. Ale to názorné, tedy i idea, se vyslovuje bezprostředně a zcela dokonale samo sebou a nepotřebuje zprostředkování ničím jiným, co ji má naznačovat.*“³³

Blíže k pochopení odkazu Schopenhauerova díla se dostal Ladislav Šaloun, který, ač byl sochařem, zacházel s filozofovými myšlenkami podobně jako Emil Filla a skupina Osma. Na přímou souvislost sochařovy plastiky *Maskaron* s filozofií Arthura Schopenhauera poukazuje prof. Petr Wittlich.³⁴

V tomto případě se již nejedná o pouhou inspiraci určitou vizuálně nosnou částí díla, jako tomu bylo u Pirnera, ale o hluboké pochopení tezí autora. *Maskaron* představuje masku muže s portrétními rysy Arthura Schopenhauera, v jehož rozevlátých vlasech klečí ženský akt. Nejde o konkrétní ženu, ale o představu ženy, která dráždivě obsazuje mozek muže. Koleno se hrouží do jeho hlavy a ruce má široce rozpažené položené ve filozofově kšticí tak, jako by chtěla každou chvíli sevřít oštěže a řídit drožku taženou neúnavnou *Vůlí k životu* pod taktovkou podmanivého

³⁰ SCHOPENHAUER I 1997, 155

³¹ RAKUŠANOVÁ 2005, 21

³² Ibidem

³³ SCHOPENHAUER I 1997, 194

³⁴ Petr Wittlich zde plastiku *Maskaron* pokládá paralelně vedle podobně motivovaných grafických listů Munchových, tuto analogii pak ještě doplňuje o pátou studii Beethovenovu od Antoina Bourdella, který v této studii hudebníka zpodobnil dle Schopenhauerovské a wagnerovské teorie hudby. (In: WITTLICH 1982, 433)

pohlavního pudu.³⁵ Vůle k životu se v díle odráží nejen v tématu, ale i ve formě, socha kypí směrem vzhůru, jako by byla pužena k růstu. Celý výjev připomíná košatý strom, jehož kmen tvoří ve stínu ukrytá hlava filozofa. Z ní vyrůstá koruna ozářená světlem v podobě bujných rozevlátých vlasů s ženou-představou uprostřed, jejíž tělo se vznáší ve své lehkosti, jako by odolávalo gravitaci. Tento pohyb je ještě více podpořen tvarováním postavy do postoje *figura serpentina*. Rozevlátost vlasů a jejich vehementní vypínání se směrem vzhůru připomíná plápolající oheň. Motiv hlavy s planoucími vlasy mohl být aluzí na seslání Ducha svatého. Místo planoucího ohně (symbolu Ducha svatého), mohl Šaloun vsadit planoucí *představu*, která v područí *Vůle* ovládá naši mysl.³⁶ Šaloun by tím otevřeně demonstroval otázku po lidské potřebě spirituality, ozývající se v 19. a na počátku 20. století velmi často.

Na metafyzickou potřebu člověka poukazuje i Schopenhauer: „*Teprve poté, co vnitřní podstata přírody [...] konečně dospěla [...] k přemýšlení, potom se podivuje nad svými vlastními díly a ptá se, co vlastně sama je [...]. S tímto přemýšlením a podivem vzniká proto jedině v člověku vlastní potřeba nějaké metafyziky: člověk je tedy jistě animal metaphysicum*³⁷. Dále dělí metafyzickou potřebu člověka na dva druhy – filozofickou a spirituální. „*Filozofie se zavazuje, že to, co říká, bude sensu stricto et proprio pravdivé: neboť se obrací na myšlení a přesvědčování. Naproti tomu náboženství [...] nikdy nepojímá nejhlubší a nejobtížnější pravdy sensu proprio a zavazuje se být pravdivé jen sensu alegorico. Tato alegorická povaha náboženství vymaňuje náboženství z důkazů závazných pro filosofii a vůbec z prověřování, místo toho se dožaduje víry, tj. dobrovolného přijetí, že se věc má tak.*“³⁸ V tomto duchu jemného nadnesení dotazu po potřebě vztahovat se k Bohu, se nese i literární tvorba Fjodora Michajloviče Dostojevského. V uměleckém prostředí tuto otázku řeší i malíři ve skupině Osma. V tvorbě Emila Filly jde například o obrazy *Dítě u lesa* (1907) [1] a *Čtenář Dostojevského* (1907) [2], kde se v kontrastu k psychologicko-filozofickému náboji díla objevuje křesťanská symbolika.

Pokud se bavíme o inspiraci Schopenhauerovým dílem, jistě nelze opomenout Fillova současníka Bohumila Kubištu. Z jehož korespondence můžeme s přesností

³⁵ Toto téma – sexuální pužení, sochař rozvádí i v dalších dílech, například v sousoší *Čert a Káča*.

³⁶ Stejně jako se staví do kontrastu Platónova a Schopenhauerova představa pravé skutečnosti, kde Platónova skutečnost je veskrze dobrá (pokřivená do vlastní individuální podoby je až objektivací do matérie), Schopenhauerova skutečnost je krutá a strašná (*Vůle k životu*), zahalená do hávu klamů, jevíci se nám ve formě představ.

³⁷ SCHOPENHAUER II 1997, 116

³⁸ Idem, 120–122

určit, kdy se četbou filozofických textů zabýval.³⁹ V době, kdy byl Kubišta na roční vojenské službě, si dopisoval se svým strýcem Oldřichem, jehož v jednom z dopisů žádá, aby mu „*koupil u Prašné brány Schopenhauera*“, protože potřebuje „*okořenit jednotvárnost života v cimře*.“⁴⁰ O vlivu Schopenhauerových myšlenek na Kubištvu tvorbu není pochyb, přihlédneme-li už k samotnému faktu, že jej portrétoval. K tomuto portrétu přistupoval umělec velmi zodpovědně. Nejednalo se o pouhé přemalování fotografie.⁴¹ Šlo o podání vlastního vztahu vůči filozofovi zcela v duchu Schopenhauerových myšlenek o adekvátním zhmotňování idejí.

Bohužel neexistuje žádný pramen, který by vypovídal o prvotním stimulu, který členy skupiny Osma pobídl k četbě filozofických textů. Nicméně z korespondence mezi Antonínem Procházkou a Emilem Fillou je zřetelné, že si umělci mezi sebou četbu literatury i filozofických textů vzájemně doporučovali. Je tedy nanejvýš pravděpodobné, že jistá výměna mohla proběhnout i mezi Emilem Fillou a Bohumilem Kubištou. Filla před studiem na AVU, studoval brněnskou (německou) reálku,⁴² a poté i obchodní školu, je možné vyslovit domněnku, že byl obeznámen s německou filozofií už za svých středoškolských studií, a že prvotní impulz k četbě filozofických textů pocházel právě z jeho režie. Avšak Kubišta také studoval reálné gymnázium, jehož studijní plán byl rozšířen o studium jazyků. Také existuje tvrzení, že člen skupiny Osma, Bedřich Feigl, citoval z knihy Arthura Schopenhauera ostatním členům již na akademii. Zmiňuje to Antonín Procházka v roce 1932 v odpovědi Vincenci Kramářovi na dotaz, zda ve skupině existoval nějaký „*myšlenkový vůdce*“.⁴³ Teze o prvotním podmětu skupině Osma, iniciovaném Emilem Fillou, k užívání filozofie jakožto uměleckého programu tedy zůstává spíše v rovině hypotézy.

1.2.2. *Fillovo uchopení Schopenhauerových tezí*

Fillův vztah k filozofii Arthura Schopenhauera asi nejlépe demonstruje odstavec v dopise, který poslal Antonínu Procházkovi v létě 1908 po výstavě Osmy u

³⁹ RAKUŠANOVÁ 2005, 45

⁴⁰ Ibidem

⁴¹ Fotografickou předlohu Kubištvu portrétu konstatovala Marie Rakušanová. In: RAKUŠANOVÁ 2005, 47

⁴² Reálka (reálná škola) byl druh střední školy zaměřený (na rozdíl od gymnázia) spíše na přírodní vědy a živé jazyky

⁴³ RAKUŠANOVÁ 2005, 97

Topiče v Praze a ve kterém se dopouští vlastní interpretace Schopenhauerovy filozofie.⁴⁴

„Držíme-li se Schopenhauera – základy:

Ding an sich ist allein der Wille – ztělesněná vůle či objektivizace vůle = objekt schopný představy (Vorstell!) alle Vorstellung = Erscheinung. Idea = jede bestimmte a feste Stufe der Objektivation des Willens. Tělo, tedy či eine bestimmte Stufe der Objektivation des Willens, či forma nějakého objektu vůbec jest ztělesnění nějaké idey (tedy vůle) a zákon jak ztělesňuje idea, určitý stupeň vůle, je dán kauzalitou tj. materií (čas a prostor).“⁴⁵

Tento dopis je snad nejhodnotnějším z celé zachované sbírky dopisů adresovaných Antonínu Procházkovi, co se týče objasnění ideových předpokladů tvorby skupiny Osma. Správně zde Filla uvádí, že věc o sobě Schopenhauer vykládá jako *Vůli* a objekt, který je schopný představy, jako *objektivizaci Vůle*.⁴⁶ Dále interpretuje ideu jako *objektivizaci Vůle* na určitém stupni.⁴⁷ Poté však nastává jistý interpretační přehmat, kdy Filla identifikuje ideu s *Vůlí* a tělo nebo určitý stupeň objektivizace *Vůle*, či formu konkrétního objektu, považuje za ztělesnění ideje (*Vůle*).⁴⁸ Považoval-li Filla každý stupeň objektivace vůle za ztělesnění ideje, udělal vlastně úrok stranou od Schopenhauerova dělení na objektivace adekvátní a neadekvátní a přiřknul všem objektivacím adekvátnost.

S ohledem na Fillovu vzdělanost a všestrannost je nepravděpodobné, i když jistě ne nemožné, že by se jednalo o nepochopení Schopenhauerových myšlenek. Spíše tato deformace vychází opět z Fillových kombinačních metod – z filozofických systémů si vždy vybíral jen to, co považoval za podstatné pro svou vlastní filozofii.

Není ovšem podstatné, že Filla vykládal Schopenhauerovy teze nepřesně, důležité je především to, čemu tvořily platformu. Tato myšlenka se vlastně Fillovi stala obhajobou činnosti skupiny Osma a jeho vlastní tvorby – podstatou uměleckého díla pro něj bylo objektivovat ideje.

Dosáhnout toho šlo podle Filly pomocí *tvárného principu* anebo *modelováním*. *Tvárný princip* dále v duchu Schopenhauerova učení,⁴⁹ dělí do tří kategorií: první kategorií je světlo, kterému přiřknul status měřítka časového, druhou kategorií je

⁴⁴ 11. dopis; Emil Filla Antonínu Procházkovi 1908, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 248–250

⁴⁵ Idem, 249

⁴⁶ RAKUŠANOVÁ 2005, 77

⁴⁷ Ibidem

⁴⁸ Ibidem

⁴⁹ že ztělesňování ideje se odehrává v čase, prostoru a v souladu s kauzalitou (In: SCHOPENHAUER I 1997, 108)

linie, která je měřítkem kvantitativním, a nakonec barva, která zastává měřítko kvalitativní.⁵⁰ Proti tomu – nebo možná spíš nad tento způsob – staví ještě jednu možnost, která dle něj ztělesňuje ideu nejlépe a to *modelování* (zhmotňování).

Důkladně princip *modelování* rozebírá v dopisu Procházkovi z léta z roku 1908. Prvně prý u obrazu „řeší, zda je to plastické a pak zda je to hmotné tj. Stofflich.⁵¹ Hmota pro něj ovšem neznamená čistě materiální podstatu díla, ale spíše zhmotnění ideje. Píše, že „*hmoty (Stoffe) dle spektrální analýzy mají barvu. tj. jakost hmoty a projevují se dvěma směry: vztahem ke všem hmotám (Stoffe) a vztahem ke světlu.*⁵² Všechny hmoty navzájem se podle Filly k sobě vztahují světlem, tedy *světelným principem*, který kategorizuje jako měřítko časové. „*Vezme-li se tedy za názor či výtvarný element (tj. světlo), jest to braní ne hmoty, ale jejího dramatu (Stoffe), tedy všechny Stoffe v času: drama, vztah, dění. Plus a minus = dění a nedění = světlo a tma. Poměr pak jedné hmoty k tomuto dramatu všech hmot jest vytváření časové, tedy světlem a stínem.*“⁵³

Filla zde vlastně proměnil hmotu (Stoffe) ve zhmotňování – nebo jinými slovy objektivaci. Plasticita jako taková a *modelování* je pro něho tedy přímou objektivací ideje. Z tohoto důvodu malíř chová velký obdiv k Honoré Daumiérovi, kterému ve svém článku, otisknutém v roce 1909 ve Volných směrech, skládá poklonu právě za plastický způsob malby.

„*Daumiérovi nebyl určitý element, ať linie, světlo nebo barva, nikdy konečnou, zákonodárnou potencí, měřítkem určujícím a podmiňujícím veškerý projev výtvarnický, byl mu pouze nositelem výrazových schopností. Jeho vlastní element jest modelace a čistě plastické chápání, schopnost primární, již Rodin jmenuje základem všehomíra: Můžeme-li si představití myšlenku Boha při stvoření světa, tož můžeme říci, že zprvu myslel na modelování, jež jest jediným principem přírody, bytostí a snad i planet.*“⁵⁴

Modelování jakožto zhmotňování idejí se Fillovi stalo klíčem k vlastnímu programu a požadavkem pro moderní tvorbu. Na základě tohoto požadavku programově brojil proti secesi a dekorativnosti malby.⁵⁵

⁵⁰ RAKUŠANOVÁ 2005, 77

⁵¹ 11. dopis; Emil Filla Antonínu Procházkovi 1908, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 249

⁵² Ibidem

⁵³ 11. dopis; Emil Filla Antonínu Procházkovi 1908, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 249

⁵⁴ FILLA 2006, 7–8

⁵⁵ 1. dopis; Emil Filla Antonínu Procházkovi 1905–1906, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 243

Tento svůj základní požadavek – duševní náboj díla – Filla sděluje v dopise Antonínu Procházkovi, když tvrdě bojuje za oprávněnost tvorby skupiny Osma. Píše, že mu záleží na tom, aby Osmáci nebyli bráni jako sekta, nebo *frakce čehosi*,⁵⁶ a také deklaruje názor, že kromě nich (nyní) není umění. Kdyby uznávali cokoliv jiného, stali by se pouhou „*pobloudilou sektou, která zas nic s uměním nemá co dělat*“.⁵⁷ Filla je tak silný ve svém názoru, že Procházkovi píše: „*Věř mi, že kdybych měl jen zbla pochybnosti o naší cestě, že bych již dávno nechal zaschnout na věky barvy na své paletě*“.⁵⁸ Cituje Meiera-Graefeho a uvádí, že základním smyslem umění je „*die Gestaltung der Lebensfülle mit allen Mitteln des Malers*“.⁵⁹ Z těchto prostředků malířských poté vyseparuje linku (tedy linii – princip kvantitativní), která podle něj do této skupiny nepatří a říká, že pak zbývá jen volba mezi Rembrandtem a impresionismem (malba tvořená *světelným principem*) a neoimpresionismem (malba tvořená *barevným principem*). Dále tvrdí, že „*[...] není možné vzkřísit Rembrandtovu malbu a že impressionismus a neoimpressionismus vede jedině k nám, to zas my víme. Neb hlavně z hlediska možnosti vůbec podat co nejvíce živé umění, přiblížit se duši naší [...] není možné jinak, než jak my děláme, oč usilujeme [...]. To vědění a naplňování je mě zárukou, že se nejedná o žádnou sektu, ale o jedinou v této době možnou exaltaci ducha*“.⁶⁰

Pro Fillu byla velmi důležitá ještě jedna Schopenhauerova úvaha, a to v takovém rozsahu, že si část kapitoly věnující se této úvaze dokonce vypsál do deníku. Jednalo se o komparaci hudby a výtvarných umění. Na základě sestavení řady umění podle toho, jak čistě je které schopno objektivovat ideje, umístil Schopenhauer architekturu a hudbu na pomyslné konce této řady.⁶¹ Podle Schopenhauera jsou tyto formy umění dokonce antipody, jelikož architektura se jeví jedině v prostoru a hudba zase jedině v čase. Nicméně mezi nimi i tak nalézá podstatnou analogii: soudržnou silou architektury je *symetrie* a hudby *rytmus*.⁶²

Filla tuto myšlenku tvárně uchopí a na základě paralely *symetrie* a *rytmu* uvádí do analogie hudbu a malbu. Píše, že „*[...] rytmus = u barvy je velikost plochy jedné barvy proti druhé [menší vibrace barva vyváží větší plochou barevnou, větší vibrace*

⁵⁶ Idem, 249

⁵⁷ Ibidem

⁵⁸ Ibidem

⁵⁹ 11. dopis; Emil Filla Antonínu Procházkovi 1908, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 249

⁶⁰ Stejně jako tomu bylo u Šalounova *Maskarónu*, sledujeme zde snahu naplnit obraz ideou. Tato potřeba duchovního náboje díla může opět sledovat myšlenky Schopenhauerovy filozofie, který v podobném smyslu hovoří o metafyzické potřebě člověka. (In: SCHOPENHAUER I, 1997, 116)

⁶¹ SCHOPENHAUER II 1997, 328

⁶² Idem, 333

o menším rozměru].⁶³ Konkrétně dokonce uvádí příklady: „*Neoimpress. užívají rytmus: stejné intervaly: puntíkováním jako v hudbě stejný takt (fádní, vyrovnaný všude stejně bez dramatickosti). Seurat pouze svibroval celou větší plochu barvy jedné tónové: na struktuře tečkované červené barvy zachytí se odlesk bílého denního světla a vibrace takové plochy = vibrace červené + bílé = to úspora aby nemusel nanášet bílou: dociluje tak co největší svítivosti (podobá se to úderu na cimbál). Melodii v hudbě vede vždy nejvyšší hlas: i moll; v malbě dle barevného principu měl by střed (srdce) býti vždy nejživotnější: tedy nejvyšších vibrací.*“⁶⁴ Avšak například „*Rembrandt harmonii nebere v úvahu [...] i střed nechává nejčernější, buď aby v nás vzbudil nejdivější pocit soustrasti lásky k utlačovanému, [...] nebo když Ježíš po smrti zjevil se apošt. = celý tmavý dokola vše září.*“⁶⁵

Dalších zápisků týkajících se komparace malby a hudby je v deníku ještě několik. Většina z nich je potom ještě zkombinovaná s teorií optiky.⁶⁶

Schopenhauerovy myšlenky v období své rané tvorby (přibližně v rozmezí let 1905–1910/1911) rozvíjel a po roce 1912 se od nich začal postupně odvracet, někdy je dokonce i negovat, nedá se ovšem tvrdit, že by z jeho filozofických úvah vymizely úplně.

1.2.3. Otisk v tvorbě

Pokud bych měla prezentovat, jak moc se Schopenhauerovo učení otisklo na tvorbě Emila Filly, byla bych nucena konstatovat, že ze všech možných filozofických systémů asi nejvíce. Voluntaristicko-pesimistická filozofie Arthura Schopenhauera byla Fillovi jednoznačně hlavním a výchozím filozofickým systémem.

Fillova raná tvorba je poměrně neustálená. Každým rokem je patrný významný posun v přístupu k malbě. Vývojovou linku těchto změn lze částečně odpozorovat podle pořadí, v jakém jednotlivé úvahy, inspirované Schopenhauerem, popisuje v deníku a korespondenci s Antonínem Procházkou.

Tyto změny ve formálním projevu nejsou kočírované čistě jen hlubším pochopením filozofických idejí. V případě, kdy už se jednalo nejen o životní a ideový postoj umělce, ale i jeho vlastní tvorbu, byl samozřejmě inspirován i vizuálně. Téměř

⁶³ FILLA 1907, inv.č.313/13 B

⁶⁴ Ibidem

⁶⁵ FILLA 1907, 313/13 B

⁶⁶ O tomto tématu více přímo v kapitole *Fillův zájem o vědu*

nikdy ho však forma neoslovila samoučelně – umělecká díla a umělce si volil tak, aby zapadali do jeho filozofického systému a za jejich schopnost tomuto systému dostat je poté obdivoval. Zkoumal a hodnotil nejen umělecké projevy současníků, ale i starých mistrů a na základě jejich příkladu pak formoval své obrazy.

Propojení výrazové stránky díla, inspirované vybranými umělci, a tezí, které Filla přejal ze Schopenhauerova filozofického systému, se dá nejlépe prezentovat na Fillových portrétech a autoportrétech. Pokud Filla v deníku udává příklady pro vysvětlení svých filozofických tezí, většinou se jedná o Rembrandta van Rijna, Paula Gauguina, Paula Cézanna či Vincenta van Gogha.

Jméno Rembrandta van Rijna se v deníku vyskytuje nejčastěji v kontextu teorie *světelného principu*.⁶⁷ Právě na jeho díle vysvětluje, že hmoty znázorněné na obraze mezi sebou mají vztah světelný (tedy že se mezi nimi odrážejí paprsky světla, aby jedna hmota, např. člověk byla schopna postřehnout druhou). Světelnému principu přiřkl Filla měřítko časové – hmota (Stoffe) se tedy na obraze čistě jen nejeví, ale pod nadvládou měřítka časového se odehrává v jistém dramatu. Způsobem škálování světelnosti v obraze se dá podle něj dosáhnout nejen dramatického působení malby, ale také akcentovat hmota a zmrazit, až dematerializovat prostor okolo ní.⁶⁸

Na základně popisu Rembrandtových autoportrétů lze vysledovat jisté afinity ve Fillově přístupu k malbě autoportrétů a portrétů vůbec:

„U Rembrandta docíleno je vše (a na tomto asi zakládá se psychické vůbec) systém: co nechá působit plasticky, tedy plnou formou hmoty a co odhmotňuje. Všimneš-li si jeho portrétů, (kvůli lehkosti) nechá, jak správně píšeš, celou dramaturgii vybějet se na hlavě, tj. dle principu světlového reakcí světla a tmy dociluje největší plastiku na hlavě (sídlo duše) a ostatní odpláštikuje, odhmotní, dematerializace těla vůbec...Nechává vždy víc tušit, tím stává se každý portrétovaný od něho čímsi tajemným, spirituální bytostí bez hmotného plastického těla.“⁶⁹

Tento přístup, zhmotňování oduševnělého, je patrný především ve Fillově

⁶⁷ FILLA 1907, inv.č.313/15 B–16 B

⁶⁸ „Rembrandt: světlo v určité vibraci buď plně uznávání nebo úplné popírání. Světlo největší a nejživější element (rychlost proti zvuku) složka výtvarná tedy: život – smrt. Jako linie jen k vyjádření idejí nejspodnějších v životě sice vůbec nejzákladnějších: tíha, rovnováha, anorganické činitele a vlastnosti vůbec tak = světlo jeho nejživější: všeho života vůbec kořen a nejvyšší stupeň: tedy jeho tvárný element daleko účinnější a schopnější působit na naše srdce než linie. Barevný element tvárný: nemůže nikdy dostoupit k úplnému popření nejvyššího (nebo zeslabeného nejvyššího na obraze) světla [...] vezmeme – li jen jednu oktávu barevnou [...] harmonie a klid.“ (In: FILLA 1907, inv.č.313/ 15B)

⁶⁹ 11. dopis; Emil Filla Antonínu Procházkovi 1908, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 250

Vlastní podobizně (1906) [3] a *Autoportrétu* (1906–1908) [4]

U prvního z nich, je možné vyslovit domněnku o jisté konotaci s Rembrandtovým obrazem *Ježíš se zjevuje apoštolům/ Nevěřící Tomáš* z roku 1634. [5] Sám Filla o tomto obraze v deníku hovoří: „*Ježíš po smrti zjevil se apošt. = celý tmavý dokola vše září jako duch v Don Juanovi bas = melodie [...].*“⁷⁰ Stejně jako Kristus září, když se zjevuje apoštolům jako objektivovaná idea (Logos), Filla ozářil svůj autoportrét světelnou mandorlou. Není nemožné, že tím autor chtěl vyjádřit poslání malíře vyjevujícího svou ideu divákovi. Vyjádření duševní a duchovní podstaty portrétovaného se dá vysledovat ještě na portrétu *Josefa Uhra* (1908), kde je spisovatelovo tělo i hlava ovinuto pruhem nepřirozeného světla a v obraze *Čtenář Dostojevského* (1907), kde za zemdlévajícím tělem září téměř celá stěna.

V druhém příkladu Fillovy inspirace Rembrandtem, v *Autoportrétu* z let 1906–1908, je již patrná jistá kombinace světelného principu s amorfizací hmoty, kterou Filla vysledoval u Honoré Daumiéra či Edvarda Muncha.

Šedavé a hnědavé tóny ovládají jak pozadí malby, tak i Fillovo tělo, podobně, jako je tomu u Rembrandtových autoportrétů. Hmota trupu i končetin je úplně zanedbána a plasticky je vymodelována pouze hlava, jakožto sídlo duše. Fillův přístup světelného stupňování hmoty vychází stále z Rembrandta, nicméně dematerializace a zploštění těla již vypovídá o orientaci na výrazové prostředky Daumiérové a Munchovy. K podobné amorfizaci, upozadění těla a plastickému zvýraznění hlavy dochází ve Fillově obraze *Čtenář Dostojevského*. Ještě výmluvněji nápadnou podobnost obrazů dosvědčuje motiv zavřených očí, který je přítomný v obou případech. Tento motiv vypovídá o *zvnitřnělém zraku* portrétovaného, jenž se odpoutává od vnějšího světa a plně se soustředí na duševno.⁷¹ Zavřené oči akcentují psychické *já* portrétovaného, což plně odpovídá Schopenhauerově tezi – člověk jako *animal metaphysicum*.⁷²

Autoportrét se štětcí (1908) [6] se dá na základě kompozice spojit s Rembrandtovým autoportrétem (1660) nebo s *Autoportrétem s dvěma kruhy* (1665–1669). [7] ⁷³ Na rozdíl od předešlého Fillova autoportrétu, zde není tak znatelný kontrast mezi plasticitou obličeje a plasticitou těla. Důležitějším momentem obrazu je pohled, kterým se Filla přímo zabodává do diváka. Útočí na divákovu

⁷⁰ FILLA 1907, inv.č.313/13B

⁷¹ Tuto tezi o *vnitřním zraku* pojmenoval již Vincenc Kramář ve své stati o kubismu. In: KRAMÁŘ 1921, 37

⁷² SCHOPENHAUER II. 1997,116

⁷³ LAHODA 2007, 45

subjektivitu, nenechá ho klidným a zapojuje ho do obrazu. Dochází zde k výraznému posunu ideového náboje díla – zahloubaný, do sebe pohroužený umělec z předchozího autoportrétu se přeměnil v sebevědomého malíře, který zjevuje divákovi své ideje přímým a hypnotizujícím pohledem, který má v sobě až cosi útočného. Podle Vojtěcha Lahody se v mnohých Fillových portrétech odráží jeho anarchistická a bojovná povaha⁷⁴ – Fillův puč, hledající obhajobu svého jednání v německé filozofii, konkrétněji v důrazu na jedinečnost a subjektivitu. Jedinečnost je akcentována v díle obou filozofů. (Schopenhauera i Nietzscheho). V Schopenhauerově filozofii jde o jedinečnou osobnost – umělce génia, který je jediný schopný vyjevovat ideje v co nejčistší podobě. Jeho dílo se tedy stává jakousi chvilkovou útěchou z utrpení – neustálého koloběhu ukájení *Vůle k životu*. U Nietzscheho je umělec také postaven do role „objektivátora“ idejí,⁷⁵ nicméně v jeho filozofii je ještě o něco povýšen. Není nadčlověkem, avšak je obdařen jistými schopnostmi, které jsou Nietzschem opěvovány téměř jako nadpřirozené. Hypnotizující pohled vyzývající k aktivní účasti diváka a sebevědomé postavení umělce, držícího štětce připravené k boji o moderní obraz, vypovídá spíše o inspiraci Nietzscheho myšlenkami.

Poněkud odlišněji Filla přistupoval ke *světelnému principu* v době, kdy na něj působilo dílo Pierra Bonnarda, jehož výstavu s velkou pravděpodobností viděl v Paříži, kde se zastavil v rámci velké cesty za evropským uměním v roce 1906.⁷⁶ Lahoda v monografii zmiňuje, že Filla v deníku z cest uvádí Bonnardovo jméno poměrně často.⁷⁷ Právě Bonnard přivedl Fillu na střídání transparentosti a informelnosti pasty barvy, která ještě více rozehrávala Fillovu teorii *světelného principu*. V tuto chvíli již nešlo jen o ozáření oduševnělého člověka (či spíše jeho hlavy-duševna), ale také o ozáření oduševnělého okamžiku.

V obraze *Na verandě* (1907) [8] můžeme zažívat rodinnou atmosféru

⁷⁴ Umělecký anarchismus projevující se v programu skupiny Osma užívám ve smyslu, jak jej popisuje Vojtěch Lahoda, tedy jako bojovný postoj umělců. Lahoda dokonce popisuje Fillu jako malíře-bojovníka, který žil svou tvorbou natolik bytostně, že mu byla osobním postojem, až způsobem zpovědi. Podle Lahody se tato bojovnost projevuje nejen ve Fillově utváření uměleckého programu, ale v názoru celé Osmy, že svým uměním se musí postavit tehdejší společnosti. (In: LAHODA 1987 14–16) Tento Lahodův postulat se dá doložit i vlastní Fillovou poznámkou v deníku, která konstatuje ztrátu vedoucí inspirativní osobnosti společnosti a společenskou vůli svrhnout každého jedince, který nemá dostatečné kvality pro velitelský post: „Ztratily jsme pána, máme teď ještě svaly, ale nemáme kam jít, co dělati, a pána ze sebe a zároveň dělníka udělat schopni nejsme. Schází nám despota, jenž hnal by nás třeba smrti v tlamu, rozhodně šťastnější bychom byli než teď. Kdo odváží se vylézt na stolec královský, vidíme v něm starého tyрана a ihned svaly pracují k jeho svržení. Toť celá a jediná pozitivní práce. Pak se zas čeká na příští svrhování krále.“ (In: FILLA 1906, inv. č. 331/18 B)

⁷⁵ NIETZSCHE 2008, 34

⁷⁶ LAHODA 2007, 49

⁷⁷ Idem, 50

protknutou lehkou idyličností a nostalgií. Uprostřed sedí žena-umělcova matka,⁷⁸ která z obrazu díky pastózně-informelní vrstvě běloby zlehka vystupuje. Vzhledem k umělcovu kladnému vztahu s matkou, o kterém se zmiňuje v malířově životopise Čestmír Berka,⁷⁹ se lze domnívat, že tento obraz je vlastně jakousi poklonou mateřství, nebo konkrétně Fillově matce. Okolí matčina portrétu, které tvoří zbytek rodiny, je slito v jednu monochromní zploštělou plochu. Matka spojuje rodinu a zároveň má elitní postavení. Pokud bychom interpretovali symbolickou rovinu obrazu, konstatovali bychom, že matka je usazená přesně v takovém místě, aby fontána, která je umístěna za ní, tvořila nad její hlavou útvar podobný svatozáři. Tato kompozice napovídá, že Filla vnímal matku s jistou posvátností. *Světelný princip* vychází z Schopenhauerova učení, nicméně v námětu se Filla opět blíží spíše vitalistním tendencím Friedricha Nietzscheho. Znovu tedy Schopenhauer působí pro malíře jako ideový rámeček, do kterého jsou dosazovány Nietzscheho myšlenky. V tomto případě se jedná o tezi, že plození je spojené s kreativní činností.⁸⁰ Na Nietzscheho účinek také ukazuje organičnost až vitálnost malby, která je způsobena střídáním řídkých, náhodně stékajících a hustých vrstev pasty.⁸¹

Paralelu Fillova *světelného principu* lze nalézt v *penetrismu* Bohumila Kubišty. Pojem jako takový sice Kubišta poprvé ustanovil až roku 1913 ve stati *Nutnost kritiky*,⁸² nicméně tento přístup je na jeho díle patrný již dříve a táhne se celou jeho tvorbou až do jeho smrti, jelikož Kubišta na rozdíl od Filly nikdy neměl potřebu oprostít se od Schopenhauerových myšlenek.⁸³

Pokud mluví Filla o *principu barevném*, nejčastěji zmiňuje Paula Gauguina a Vincenta van Gogha. V deníku píše o jisté afinitě mezi harmonickým akordem v hudbě a barevnou skladbou Gauguinovou. Tvrdí, že eufoničnosti Gauguin dosahuje užíváním co nejmenšího rytmu barevného (střídání různě velkých barevných ploch). „*Jeho barva je dva tři tony stejného rytmu (velikosti) položené proti sobě (jako akord harmonický) vlastně chudoba barevná /≡ to víc 3 masy barevné...“⁸⁴*

Střídání různě velkých barevných ploch se vyskytuje například u malířových obrazů *Autoportrét* (1907), *Podobizna matky* (1908) a v obraze

⁷⁸ Idem 52

⁷⁹ BERKA 1989, 23–24

⁸⁰ NIETZSCHE 2008, 143–145

⁸¹ LAHODA 2007, 52

⁸² KUBIŠTA 1913 — Bohumil KUBIŠTA: *Nutnost kritiky*. In: *Volné směry: Měsíčník umělecký. Spolek výtvarných umělců Mánes Praha*, 82–83

⁸³ RAKUŠANOVÁ 2005, 73

⁸⁴ FILLA 1907, INV.Č. 313/13B

Za městem (1907) [9].

Barevný princip jakožto tvárný malířský prostředek je však nejlépe zhodnocený v malířových krajinách, kde si autor, na základě své vlastní teze (analogie malby a hudby odvozené z Schopenhauera),⁸⁵ téměř vášnivě synesteticky užívá vyznění různých barevných akordů.⁸⁶ Tato hra barev vychází nejen z Schopenhauerových tezí a jeho *Ueber das Sehen und die Farben: Eine Abhandlung* (1870), ale i z malířových znalostí z oblasti optiky a také ze sféry symbolické, která malířově případě čerpá z četby Goetheho knihy *Zur Farbenlehre* (1810).

Snaha rozeznít obraz barevnými kombinacemi není na počátku 20. století nijak ojedinělá. Asi nejvýraznější osobností, která se v českém prostředí orientovala na orfismus, je František Kupka. Kupka se na základě tohoto smyslového kompilátu dostal až k abstraktní malbě. Karel Srp dokonce spojil Fillova *Čtenáře Dostojevského* (1907) s Kupkovou *Žlutou škálou* (1907) [10].⁸⁷ Fillovy barevné pruhy na polích zaznamenané v obrazech *Krajina* (1907) a *Pole u lesa* (1907) [11], nám mohou nápadně připomínat Kupkovy klávesy z obrazu *Klávesy piana* (1909) [12]. Stejně jako u Kupky i ve Fillově případě dochází v obraze k silně vertikalizovanému střídání barevných ploch, který v nás může vzbudit pocit měnících se taktů libovolné melodie.

K vrcholu schopenhauerovské teorie – zhmotňování idejí a analogie hudby a malby – Filla dospěl kolem roku 1908, tedy v době, kdy zkoumal dílo Honoré Daumiéra,⁸⁸ který, stejně jako Edvard Munch, výrazně amorfizoval a dematerializoval hmotu. Sám Filla v dopise Antonínu Procházce vzkazuje, že „by bylo zajímavé uvědomit si to v našem malování: je to ten starý problém – barvou tvořit plasticky.“⁸⁹

Daumiér a Munch pro Fillu znamenali vrchol plastické malby. S barvou pracovali modelačně, podobně jako sochař s hlínou. Tomuto způsobu malby je vlastní dematerializace motivů obrazu – téměř všechno je amorfizováno.⁹⁰ Tento způsob zacházení s hmotou již vypovídá o ozvucích nietzscheovské melodie, která však s Schopenhauerovými tezemi vychází velmi harmonicky až symbioticky. V letech 1907–1910 vznikají v tomto duchu nejsyntetičtější díla, kombinující myšlenky Schopenhauerovy a Nietzscheovy s velkým porozuměním.

Z této filozofické symbiózy pak vyrůstají díla *Čtenář Dostojevského* (1907),

⁸⁵ FILLA 1907, inv.č. 313/13 B

⁸⁶ Synestezie je sdružením dvou nebo více vjemů.

⁸⁷ SRP 1994 — Karel SRP: Výraz a stylizace: k expresionistickému autoportrétu. In: Pomajzlová 1994 64–65

⁸⁸ 11. dopis; Emil Filla Antonínu Procházce 1908, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 249

⁸⁹ Ibidem

⁹⁰ LAHODA 2006, 352

Červené eso (1908), *Hráči šachů* (1908), *Hráči* (1909), *Spáči* (1910), *Milosrdný Samaritán* (1910), *Děti* (1910) aj. Právě na těchto obrazech můžeme sledovat Fillovu snahu o modelační práci s barvou. V tomto případě lze díla v českém prostředí srovnávat spíše se sochařskou tvorbou, než s malířskou.⁹¹ Viskózní plasticitu, velmi podobnou Fillově dematerializačnímu amorfnímu způsobu malby, můžeme sledovat například v díle Ladislava Šalouna.⁹²

1.3. Friedrich Nietzsche

1.3.1. Nietzscheho vitalistická instrumentalizace umění a význam Nietzscheho díla pro české umělecké prostředí počátku století

V rané filozofii Friedricha Nietzscheho hraje umění významnou roli. Zpočátku má u něho dokonce smysl filozofické metody. Tento přístup k umění byl pro umělce i teoretiky počátku 20. století velmi přitažlivý. Například i proto, že sami tendovali k podobnému spojení filosofie a umění akorát z opačného úhlu pohledu. V této době byla velmi ceněnou vlastností interdisciplinarita a flexibilita. Dokazují to například i olbřímí projekty typu výstav darmstadtské kolonie – čtyři výstavy, odehrávající se mezi léty 1901–1914, v rámci kterých se konaly přednášky zaměřené na reformu života a umění.⁹³

Ideál moderního člověka by se dal téměř přirovnat k ideálu renesančního člověka. Je tedy příznačné, že se Nietzsche odvrací od tradiční filozofie a jejích klasických metod směrem k syntetickému výkladu a filozofické teze kombinuje s estetikou, psychologíí a sociologií.⁹⁴ Ve své prvotině *Zrození tragédie z ducha hudby* (1872) Nietzsche velmi nekriticky pracuje s přejatým pojmoslovím z filozofie Arthura Schopenhauera.⁹⁵ Což bylo v postschopenhauerovském českém uměleckém

⁹¹ Výběrově: WITTLICH 1982, 310; LAMAČ 1988, 73

⁹² *Ibidem*

⁹³ Výstavy v Darmstadtu nebyly zaměřeny pouze na umění. Jednalo se spíše o prezentaci moderního reformního pojetí všech oblastí lidského vědění a umu brojícího proti „wilhelminismu“ (*die Wilhelminische Epoche* – mezi léty 1890–1918 – zahrnuje období od rezignace Otto von Bismarcka až po abdikaci Willhelma II. v první světové válce). Nechyběly zde nové vědecké objevy, reformní filozofické myšlenky – zejména Friedricha Nietzscheho a ohlasy filozofie ducha, ale i reformace vzdělání, zdravotnictví, životního stylu (například vegetariánství, nudismus, přehodnocení konzervativního pohledu na lidskou sexualitu), nebo pozemková reforma. Typické také bylo odmítnutí judeo-křesťanského náboženství a propagace návratu k přírodní spiritualitě. (In: BUCHHOLZ/ LATOCHA/ PECKMANN/ WOLBERT I 2001, 13–35)

⁹⁴ FINK 2011, 20

⁹⁵ *Idem*, 12

prostředí (zejména u umělců generace 90. let a mladých malířů generace skupiny Osma) velmi pozitivně přijímáno.

Schopenhauera Nietzsche uznával hlavně proto, že ho považoval za spřízněnce antické tragičnosti. Také mu byla sympatická jeho myšlenka, že jeden z mála způsobů, jak se vymanit z područí vůle, je cesta estetická – tedy skrze zhmotňování idejí uměním. Na rozdíl od Schopenhauera, však nevnímal umění pouze jako prostředek dočasné útěchy v utrpení. Uměleckou tvorbu pojímá jako zrcadlení prazákladu světa a znamená pro něj spojení dvou antagonistických principů. *Apollinského*, který představuje krásné zdání a *dionýského*, který je živlem temným a jednotícím v opojení.⁹⁶

Fyziologický projev *dionýského principu* se blíží extatickému stavu opojení.⁹⁷ V opojení se vše slučuje v jednotu, díky tomu se ruší veškerá individualita a všechna jsoucna. Nikoli náhodou je toto opojení spojováno s oslavami na počest boha Dionýsa, kde se konzumovalo víno téměř bez jakýchkoli hranic.⁹⁸ Těmto oslavám se říkalo bakchanálie a člověk při nich dosahoval intenzivního pocitu spojení s přírodou. Opojný prožitek smíří člověka s přírodou, člověka s člověkem a vytrácí se veškerá subjektivita. Nietzsche tvrdí, že důvodem, proč se helénské Řecko neutopilo v davové hanebnosti a barbarském překračování lidství v opojení, byl vliv *apollinského umění*, které se podle něj projevovalo už v dórském slohu.⁹⁹

Nietzsche *apollinský princip* popisuje jako něco mírného a příjemného a přirovnává jej ke krásnému snu.¹⁰⁰ Ve snu je každý svým způsobem tvůrce individuálního světa. Nietzsche v tomto případě dokonce hovoří o zbožštění individua: „[...] Apollón však znovu před nás předstupuje jakožto zbožštění principu *individuationis*, v němž jediném se uskutečňuje věčně dosažený cíl prajednoty, její vykoupení zdáním: ukazuje nám vznešenými posuny, že bylo třeba celého světa muk, aby byl jednotlivec nucen k vytvoření vykupujícího vidění a aby pak, ponořen v pohledu na tuto vizi, mohl na širém moři klidně sedět ve své zmlitané loďce.“¹⁰¹ Apollinskou kulturu jako celek Nietzsche považuje za bezpečný útěk individua do nevědomí před strašlivou sjednocující prapodstatou.

Tento vztah krásného apollinského zdání versus temného dionýského

⁹⁶ NIETZSCHE 2008, 27–34

⁹⁷ Idem, 36–40

⁹⁸ Ibidem

⁹⁹ Ibidem

¹⁰⁰ Idem, 45

¹⁰¹ Idem, 47

jednotlicího opojení považuje za nekonečný boj, který pokládá za nezbytnost pro vývoj umění.¹⁰² Cílem tohoto boje byla koexistence obou principů v attické tragédii, která byla synestetickou kombinací tance, hudby, poezie i výtvarného umění.¹⁰³ Proto Nietzsche často přirovnává *dionýský princip* k hudbě a *apollinský princip* k amúzickému umění.¹⁰⁴

Vnímání skutečnosti tedy Nietzsche rozdělil v dualitní systém, který však záhy zase popřel tím, že poukázal na nutnost spojení obou potencialit percepce reality. V pozdějším díle tuto myšlenku ještě posunul a umístil „pravdu“ někam na hranici dvou antagonismů – *mimo dobro a zlo*.¹⁰⁵ Úvaha nad podvojností objevující se v Nietzscheho díle, jako jedna z hlavních myšlenek, je stále hluboce založená na Schopenhauerově díle, kde se objevuje také – představa nezávislá na větě o důvodu¹⁰⁶ (jako *apollinský princip* krásného zdání) stojí proti *Vůli*, jakožto vnitřnímu obsahu a podstatě života¹⁰⁷ (v Nietzscheho pojetí jako zjevování prapodstaty v duchu *dionýském*). Dalo by se tvrdit, že Nietzsche pro svou knihu *Zrození tragédie z ducha hudby* Schopenhauerovu myšlenku převzal a dále ji rozvinul tak, že ji zpoetizoval a „odpesimismoval“. Tuto tendenci můžeme sledovat například i v úvahách Emila Filly a Antonína Procházky, kteří, ač silně okouzleni dílem Schopenhauerovým, už v období rané tvorby tíhli k vitalistickým myšlenkám. Detekovat teze, které se staly jádrem jejich vlastní filozofie a správně určit jejich původ je velmi složitou, až sisyfovskou prací, a to zejména z několika důvodů.

První problém na cestě k dešifrování původu ideové-filozofické báze umělců počátku 20. stol., můžeme spatřovat v tom, že Nietzscheho raná díla jsou opravdu významně založena na Schopenhauerových tezích. Jelikož pro české umělce bylo inspirativní především Nietzscheho rané dílo *Zrození tragédie z ducha hudby*, nebudeme si asi nikdy jisti, od kterého z obou filozofů jednotlivé myšlenky sublimující v dílech i programu skupiny Osma pocházejí.

¹⁰² FINK 2011, 33

¹⁰³ Attické období je poměrně krátké. Začíná v 5. století př.n.l. a končí 323 př.n.l. Centrem a nejvýznamnějším kulturním střediskem byly v této době Athény, kde se začalo rozvíjet drama, jež bylo nejen spojením lyriky a epiky, ale i tance, hudby a zpěvu s důrazem na mimiku. Drama se nejčastěji hrálo na dionýských slavnostech. Hlavním žánrem řeckého dramatu této doby byla tragédie, která se postupně vyvinula z dithyrambu (starořecká lyrická oslavná poezie k počtě bohů). Významným představitelem tohoto žánru byl Euripídés, kterého Nietzsche ve svém raném textu *Zrození tragédie* několikrát vzpomíná. (In: NIETZSCHE 2008, 52) Právě do této doby se dá zasadit vznik orfické poezie, jejímž principem bylo propojení melodie a poezie. (In: CANFORA 2001 — Luciano CANFORA: Dějiny řecké literatury. Praha 2001, ISBN: 80-85917-69-6)

¹⁰⁴ NIETZSCHE 2008, 50–58

¹⁰⁵ NIETZSCHE 2003 — Friedrich NIETZSCHE: *Mimo dobro a zlo*. Praha 2003

¹⁰⁶ SCHOPENHAUER 1997, 144

¹⁰⁷ Idem, 223

Dalším kamenem úrazu při pátrání po původu některých anarchistických a vitalistických tezí a myšlenek odrážejících se v teoretických statích i tvorbě umělců 20. století, je nárůst sympatií k Nietzscheho filozofii po jeho smrti (25.8.1900). Zejména v Německu Nietzscheho převratné myšlenky téměř explodovaly a zasáhly bezmála všechny obory a sféry lidského poznání a umu. Zřetelně se tento příklon k Nietzscheho tezí odráží v německém programu *Lebensreform*, který byl silně Nietzscheho myšlenkami ovlivněn.¹⁰⁸ V duchu tohoto programu probíhaly všechny čtyři výstavy darmstadtské kolonie. Právě tyto interdisciplinárně otevřené výstavy mohou být příkladem dobového postupu zacházení s novými myšlenkami – nová teze či nový objev byly nejdříve prezentovány formou přednášky/knihy, poté tuto „žhavou novinku“ převzal a zrevidoval jiný obor, a tak to pokračovalo dále, až se stala všeobecně uznávanou. V uměleckých kruzích můžeme tuto tendenci vysledovat například v námětu „Koupaní (mužů/žen)“, který byl pro umělce v prvním desetiletí 20. století velmi přitažlivý. Nebylo tomu jen tak náhodou, v programu *Lebensreform* totiž zazněla i myšlenka přirozeného chování jedince ve vztahu k přírodě, která vyústila sklonem k nudismu. V celém Německu, ale potažmo i celé západní Evropě, tak vznikaly nudistické aktivistické spolky.

Umění bylo a vždy bude senzitivní k reformám lidského vnímání světa, a proto není divu, že reagovalo na převratné myšlenky zaznívající v německém programu *Lebensreform* mezi prvními. Je důležité si tuto kompatibilitu uvědomit, a to nejen v rámci filozofie, ale všech oborů, jelikož právě z ní, a právě kvůli ní, tíhli umělci k syntetizujícímu přístupu. Pokud tedy chceme v tvorbě českých umělců zaznamenat ideovou inspiraci, odvozenou přímo z Nietzscheho filozofie, je potřeba se zaměřit na pramenné zdroje.

Jako příklad lze uvést sochaře Ladislava Šalouna, v jehož teoretických poznámkách, později otištěných v časopise *Dílo*, se nachází mnoho myšlenek přímo vycházejících z filozofie Friedricha Nietzscheho.¹⁰⁹ Šaloun se ve svých zápiscích vyjadřuje tak, že umělec musí chápat své umění pudově a musí se do něj vcítit, a tak přehlušit suchý rozum. Téma zhmotnění sexuálního chtíče uměním, a tím jeho přeměnu ve smyslnou krásu, můžeme sledovat již v myšlenkách Schopenhauerových.¹¹⁰ Nicméně se domnívám, že je přeci jen Šalounovým sochám *Salambo a Matho* (1909) [13] a *Čert a Káča* (kolem 1915), bližší Nietzscheho postup

¹⁰⁸ BUCHHOLZ/ LATOCHA/ PECKMANN/ WOLBERT II. 2001, 31–60

¹⁰⁹ RAKUŠANOVÁ 2006, 41

¹¹⁰ Ibidem

spojení dionýského a apollinského principu za účelem vyjevení útrpné skutečnosti zahalené do krásného a snového hávu umění, než Schopenhauerova teze o chvilkovém vytržení z utrpení skrze krásu a umění. Hovoří o tom samotná Nietzscheho myšlenka opěvující krásu lidského těla a jeho dionýského puzení završeného plozením, kdy člověk a krása jeho těla je vyzdvihována jako umění:

„Pod kouzlem dionýského živlu nejen že se uzavírá kruh a svazek mezi člověkem a člověkem: i odcizená, nepřátelská či zotročená příroda slaví opět slavnost smíření se ztraceným synem, s člověkem. [...] Zpívá a křepče projevuje se člověk článkem vyšší jakési pospolitosti: odnaučil se chodit a mluvit a je na nejlepší cestě, aby v tanci se do vzduchu vynesl. Z jeho posunů promlouvá okouzlení. Člověk již není umělcem, stal se uměleckým dílem: tvůrčí síla vší přírody projevuje se zde k nejslastnějšímu ukojení prajednoty, pod chvějivými vlnami opojení. Nejušlechtilejší hlína se tu hněte, nejdražší mramor se otesává: člověk.“

Stejně jako v Nietzscheho textu i v Šalounových sochách je akcentována smyslnost spojení dvou lidských těl vrcholící novým stvořením. V sousoší Salambo a Matho se navíc objevuje nietzscheánský prvek prajednoty, sublimující ve vlně lidského opojení ze spojení. Hmota sochy je hnětena takovým způsobem, jakoby lidská těla vyrůstala přímo z půdy, což působí jako umělecký přepis Nietzscheho jednotící funkce *dionýského principu*.¹¹¹

O něco jednodušší je pak sledovat inspiraci Nietzscheho filozofií v námětu výtvarných děl. Příkladným projevem této námětové náklonosti k Nietzschemu je tvorba Antonína Procházky, a to zejména obrazy *Milenci* (1906) [14] a *Bakchanálie* (1909) a snad i *Zápas lva s orlem* [15] (1. pol. 20. stol.) Zatímco v dílech *Milenci* a *Bakchanálie* je Nietzscheho inspirace zjevná a opět vychází z dionýského opojení – v prvním případě sublimujícího sexuálního pudu v druhém případě dílo přímo cituje dionýské slavnosti, v díle *Zápas lva s orlem* si přímou inspirací nemůžeme být jisti. Nicméně jedná se o dvě symbolická zvířata z Nietzscheho knihy *Also sprach Zarathustra*, kdy lev je v knize zmíněn dvakrát, jednou v kapitole zabývající se proměnami lidského ducha¹¹² skrze velblouda, lva a dítě a podruhé, když leží Zarathustrovi v klíně a poklidně jako oddaný pes-služebník líže Zarathustrovy slzy, když Zarathustra prohlašuje, že „jeho děti přicházejí“.¹¹³ Orla pak v knize *Zarathustra* několikrát označuje jako své zvíře a spolu s hadem jako jediné druhy, kteří mu

¹¹¹ NIETZSCHE 2014, 35–37

¹¹² NIETZSCHE 2008, 19-20

¹¹³ NIETZSCHE 2008, 310

rozumí.¹¹⁴ Symbolická je především velikost zvířat, kde lev, jako služebník Zarathustry, či jako pouhá metamorfóza lidského ducha, je téměř stejné velikosti jako orel, věrný přítel Zarathustrův. Lev je v Procházkově obraze situovaný na okraj propasti, brání se útoku orla, jako by orel skrze Zarathustrovu – potažmo Nietzscheho – myšlenky útočil na člověka, který je ve svém duchu stále ještě nedovyvinutý a uzavřený v metamorfóze lva, silně bojujícího proti převratným filozofickým tezím. Vzhledem k nejisté dataci a s připuštěním jiného možného symbolického významu (například boj českého lva a německé orlice), nemůžeme však toto dílo s naprostou jistotou do řady děl inspirovaných Friedrichem Nietzschem zařadit. Umělci v této době sice na Nietzscheho teze z jiných knih reagovali, nicméně spíše v osobním a životním anarchistickém a bojovném postoji než v tvorbě samotné. Jedním z mála dalších případů, kdy došlo v české umělecké tvorbě k zrcadlení myšlenek z jiné knihy než *Zrození tragédie z ducha hudby*, je dílo *Antikrist* (1908) Jana Zrzavého, které silně konvenuje s Nietzscheho stejnojmennou knihou.

Zaměříme-li se na dataci děl inspirujících se dílem Friedricha Nietzscheho, dojdeme k závěru, že Nietzsche umělcům učaroval ve stejnou dobu, kdy byli inspirováni dílem Arthura Schopenhauera. Musíme ale zdůraznit, že šlo skutečně především o knihu *Zrození tragédie z ducha hudby*, značně ze Schopenhauera vycházející, a také je nutné připomenout fakt, že Nietzscheho myšlenky téměř „zlidověli“ v německém programu *Lebensreform*, a proto je těžké odhadovat, jak se k nim čeští umělci dostali.

1.3.2. *Různé interpretace Nietzscheho tezí v českém uměnovědném prostředí*

Nietzscheho myšlenky reflektovali i významní čeští literáti a filozofové, mezi nimi například Otokar Březina a Ladislav Klíma.¹¹⁵ Nicméně Březina nikdy nechoval k Nietzschemu bezmezný obdiv, dokonce se vyjádřil tak, že filozofův vliv na jeho osobu byl spíše negativní.¹¹⁶ Pozitivní přístup k Nietzscheho myšlenkám a vlivu můžeme spatřovat v okruhu dekadentních umělců kolem časopisu *Moderní revue*.

¹¹⁴ NIETZSCHE 2008, 17

¹¹⁵ HEFTRICH, 26–37 a 52–85

¹¹⁶ Idem, 26–37

Oba redaktoři, jak Miloš Marten, tak Jiří Karásek ze Lvovic, se výrazně klonili k Nietzscheho vitalistickým myšlenkám. Bohužel však soustředili svou pozornost pouze na jednu vybranou část Nietzscheho filozofie, což vedlo k interpretaci jeho myšlenek jako jednoznačně amorálních a antikřesťanských.¹¹⁷ Podobně nahlížel na Nietzscheho myšlenky i Arnošt Procházka, taktéž redaktor časopisu *Moderní revue*. Závěry těchto literátů a uměleckých kritiků tak můžeme brát *cum grano salis* jako typický obraz Nietzscheho v Čechách na počátku 20. století.

Poněkud osobitější přístup k filozofově odkazu zaujal František Xaver Šalda, redaktor časopisu *Volné směry*. Šalda byl jedním z mála kritiků, který se zastával mladé generace, a již v roce 1892 mu vyšla stať, která byla generálním útokem na naturalismus, *Syntheticism v novém umění*.¹¹⁸ Jen díky tomu, že se Šalda poměrně brzy nechal zlákat Nietzscheho filozofií a již v roce 1893 cituje v dopise z filozofovy statě *Radostná věda*, dokázal se obrnit proti předsudkům vyvstalým v českém prostředí ze špatných interpretací tvůrce *Zarathustry*.¹¹⁹ Filozof Šaldovi imponuje zejména pro svůj sen „o umění života, které učilo brát každý život jako materiál široké hry, odehrát jej s heroismem experimentu.“¹²⁰ Právem Šalda označil Nietzscheho jako svého učitele. Projevilo se to zejména v jeho programu *nového umění*. Šalda si již o deset let dříve než odborná filozofie uvědomil, že protimlvy v Nietzscheho filozofii nejsou chybnou argumentací, ale naopak její podstatou.¹²¹ I když i Šaldův výklad je samozřejmě subjektivně zbarven, je v té době asi nejvěrnější interpretací filozofových myšlenek. Mladý kritik a redaktor měl poměrně zásadní postavení v rámci mladé generace skupiny Osma. Umělci nejen četli a přijímali jeho kritiku, ale jak o tom vypovídá dopis Emila Filly Antonínu Procházkovi, také si ho zvali na soukromé přednášky.¹²² Je tedy možné že Nietzscheho přiblížil Osmákům právě Šalda.

V souvislosti s recipováním Nietzscheho myšlenek ve sféře české filozofie je třeba vzpomenout jméno Františka Václava Krejčího, který byl autorem redukováného překladu *Also sprach Zarathustra*, jenž vyšel pod názvem *Tak mluvil*

¹¹⁷ Idem, 47

¹¹⁸ ŠALDA 1949 — František Xaver ŠALDA: *Syntheticism v novém umění*. (1892) In: *Kritické projevy 1*, Soubor díla 10, Praha 1949, 11–54

¹¹⁹ HEFTRICH 1999, 38

¹²⁰ ŠALDA 1949 — František Xaver ŠALDA: *Renesance – čeho?* (1897) In: *Kritické projevy 1*, Soubor díla 10, Praha 1949, 11–54

¹²¹ Ibidem

¹²² 6. dopis; Emil Filla Antonínu Procházkovi 1906–1908, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 246

Zarathustra v roce 1896 v *Rozhledech*.¹²³ Výběr byl značně subjektivní, jelikož obsahoval pouhých 24 kapitol z původních 81.¹²⁴ Zdůrazňoval především Nietzscheho názory hlásající odpor ke křesťanství, averzi k dnešnímu státu a odpor k ustanovené morálce. Naprosto mu však unikají zásadní Nietzscheho myšlenky o *vůli k moci*, o *věčném návratu téhož*, o požadavku sebepřekonávání i o *smrti Boha*.¹²⁵ Podobně zjednodušený pohled na Nietzscheho filozofii nabídl Krejčí také v přednášce pro Spolek výtvarných umělců Mánes dne 12.5.1903. Tato přednáška vyšla později i knižně pod názvem *Věčné jitro v umění*. Krejčí v ní na základě značně zdeformovaných Nietzscheho myšlenek dospěl k závěru, že v umění neexistuje pokrok a stav, který v umění panuje, nazval „*věčným jitem*“. Sám Filla Krejčího překlady a texty s největší pravděpodobností četl, jelikož se o nich zmiňuje v deníku.¹²⁶

1.3.3. *Fillův nietzscheánismus*

V předchozích kapitolách jsem se pokusila shrnout, které Nietzscheho myšlenky byly pro tvorbu českých umělců inspirativní, a které se odrážely spíše v teorii nebo osobním anarchistickém postoji k tehdejší společnosti.¹²⁷ Doufám, že se mi také podařilo naznačit, jak obtížné je vysledovat, které myšlenky umělci načerpali vyloženě z Nietzscheho textů, a ke kterým se dostali skrze jiný obor lidského poznání, jenž byl Nietzscheho tezemi ovlivněný, nebo prostřednictvím uměnovědné teorie.

V osobnosti Emila Filly tomu nebude jinak, i když si u něho můžeme být četbou Nietzscheho textů absolutně jisti, díky jeho dochovaným deníkům. Bohužel však z těchto často velmi skoupých zápisků nelze spolehlivě vysledovat, kdy přesně malíř kouzlu Nietzscheho anarchistické nihilisticko-vitalistické filozofie podlehl.

Pro svůj malířský program volí spíše vitalisticky orientované myšlenky, zaznívající v Nietzscheho prvotině. Tato náchylnost k vitalistním tendencím je patrná i u jeho přítele Antonína Procházky, s nímž Filla často problémy týkající se programové báze díla řešil a u kterého dokonce k jednoznačnému příklonu k vitalismu došlo o něco dříve než u Emila Filly. Avšak v myšlenkách Antonína

¹²³ HEFRTRICH 1999, 23

¹²⁴ Ibidem

¹²⁵ Idem24

¹²⁶ Nalezneme zde například poznámku o Krejčího textu *O užítku a škodlivosti historie pro život*. In: FILLA 1907, inv.č. 313/ 77B

¹²⁷

Procházky se jedná spíše o inspiraci Henri Bergsonem než Friedrichem Nietzschem.¹²⁸ Odklon od schopenhauerovského pesimismu k vitalistickým myšlenkám můžeme také vysledovat v dopise, který Antonín Procházka poslal o vánocích roku 1910 Emilu Fillovi, ve kterém přetváří Schopenhauerovu *Vůli k životu* v jakousi osvobozenou „*Vůli v činné*“: „*Totíž, položíme-li, že touha po věčném rozhoduje v naší vůli, pak je třeba, aby výsledek práce byl pokud možno mimo čas a mimo místo, co nejméně subjektivní, co nejvíce všeobecně platný.*“¹²⁹

Fillova velká otevřenost všemu poznání způsobila, že četl nejen Nietzscheho texty, ale s největší pravděpodobností i texty výkladové. Také sympatizoval s tezemi F.X.Šaldy, jehož stať o Munchovi dokonce v deníkových poznámkách cituje¹³⁰ a v nemalém počtu příkladů se v jeho zápiscích objevují záznamy o četbě časopisu *Moderní Revue*,¹³¹ jehož redaktoři k filozofovým tezím značně tíhli (i když většinou jeho názory a myšlenky notně deformovali).

Na základě některých deníkových výpisků je také možné vyslovit domněnku, že se setkal i s texty Františka Krejčího a to nejspíš o mnoho dříve, než navázal vztah s jeho dcerou Hanou Krejčí (kolem roku 1913).

Zajímavostí také je, že se Filla ve svých zápiscích pokouší Nietzscheho teze sám vyložit. Často přistupuje ke komparaci, porovnává například Goetheho a Nietzscheho přístup: „*Goethe: 'V podstatě nenávidím všeho, co se pouze poučuje, aniž by svou činnost vzpružovalo nebo bezprostředně oživovalo.'* Nietzsche: '*jsem toho dalek domnívatí se, že jsem Schopenhauerovi správně porozuměl, nýbrž naučil jsem se pomocí Sch. jenom sobě samému lépe rozumětí.'* Nietzsche chce pomocí věcí sebe sám pochopit toť jeho čin, jeho ideál veškerého jednání a snažení: *co nejvíc sebe poznat.*“¹³² Snaha o vnitřní sebepoznání byla pro Fillu velmi podstatná a odráží se i v jeho vlastní tvorbě – v časté malbě autoportrétů. Tato silná tendence k sebeabsolutizaci prostřednictvím tvorby zasáhla nejen Fillu, ale celou skupinu Osma. Své kořeny má jistě již v Schopenhauerově filozofii, nicméně ve Fillově rozdrásaných expresivních autoportrétech jde pravděpodobně o vyjevení tragédie a bolesti, která na člověka spíše než negativně, působí vitálně. Jen skrze vlastní

¹²⁸ Existuje dokonce tvrzení, že Procházka již na vojně četl Bergsonovu knihu *Smích* (1900). O jeho raném příklonu k Bergsonovu dílu nás může přesvědčit i jeho vlastní teoretická činnost, například stati *O kompasu tvůrčí činnosti*, *Před obrazem* či *Magické působení umění*. (In: RAKUŠANOVÁ 2005, 98)

¹²⁹ RAKUŠANOVÁ 2005, 97

¹³⁰ FILLA 1907, inv.č. 313/ 11 B

¹³¹ Na stránkách deníku, kde Filla vypisuje seznam literatury se objevují záznamy – „*Mod. Revue III. Stan. Przybyszewski Zür Psychol d. Ind., [...] Mod. Revue I. K přírodopisu morálky, [...] Mod. Revue všechny věstníky.*“ (In: FILLA 1907, inv.č. 313/ 62 B)

¹³² FILLA 1907, inv.č. 313/20 B

utrpení je člověk-umělec schopen uvědomění si vlastního jáství. Důraz na žitou zkušenost se poté projevuje nejen ve Fillových autoportrétech, ale i portrétech, ve kterých se snaží expresivně vyjádřit tragické osudy ostatních lidí. Touto „odpesimizovanou“ tragičností Filla urputně vyjevuje bolestný život člověka a jeho sílu touto útrpnou cestou se svým vlastním já jít. Tuto snahu pak můžeme spatřovat například v portrétu *Josefa Uhra* (1908) [16], v obraze *Žebrák* (1909), či v obraze *Čtenář Dostojevského* (1907). Svým způsobem se však Filla snažil vyjádřit tragiku i ve skupinových portrétech, kde se ovšem více než na sebepoznání, zaměřuje na samotnou tragičnost osudu lidí a zejména pak těch sociálně slabších. Námět těchto obrazů je často odvozený z knih Fjodora Michajloviče Dostojevského, a stejně jako z jeho knih k nám z Fillových obrazů promlouvá silná existenciální zkušenost sociálně slabých. Tato námětová kombinace proudící z Nietzscheho tragiky a Dostojevského existencialismu se objevuje v dílech *Hráči šachů* (1908), *Hráči* (1909) nebo *Spáči* (1910).

Tragika jako pojem se ve Fillových zápiscích objevuje poměrně často. Nejednou ji zaznamenáme ve spojitosti s Rembrandtem, jehož tragičnost Filla dokonce spojuje s Beethovenovou pátou symfonií zvanou *Osudová*.¹³³ Toto spojení hudby a obrazu v jejich schopnosti vyjevit tragiku jednoznačně vychází z Nietzscheho *dionýského principu*, který není jen snahou vyjevit lidskou bolest, ale naopak poukázat na smyslnost bytí v jeho šílenství, vznikání a zanikání proudícího z Nietzscheho teorie „o věčném návratu“.¹³⁴ Pokud vůbec Filla v tvorbě navazuje na jiné myšlenky než ty, které se objevují v knize *Zrození tragédie z ducha hudby*, je to právě Nietzscheho garance věčného koloběhu, která je snad nejvitálnější myšlenkou jeho filozofie vůbec. Kdyby tento postulát nebyl Nietzschem pronesen, jeho filozofie by vyznívala vcelku podobně pesimisticky jako Schopenhauerova. Poukázat na to, že věčné utrpení lidského života člověka vybičuje k vitalitě a sebepřekonávání, a že smrt není ani vykoupením ani stoickým *nic*, ale pouze součástí neustálého koloběhu, byla v té době téměř epochální a Filla na ni v mnohých svých tezích navázal.

Symptomatickým dílem vyjevujícím jak tragiku, tak tezi o věčném návratu je jistě obraz *Milostná noc* (1907) [17], který Petr Wittlich kategorizoval jako jeden „[...] z nejdivočejších obrazů tohoto období nejen v českém, ale i evropském malířství.“¹³⁵ Krajina je značně antropomorfizovaná a působí téměř stejně eroticky, jako sexuálně

¹³³ 1. dopis; Emil Filla Antonínu Procházce 1905–1906, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 244

¹³⁴ NIETZSCHE 2014, 204–209

¹³⁵ LAHODA 2007, 80

atraktivní tělo, což je značně podpořeno v „křivkovitosti“, které se krajinně dostává díky stínům, jimiž je ohraničena.¹³⁶ Živočišná síla pohlavního pudu působící na diváka z Fillova díla, je jednou z Nietzscheho hlavních složek tragiky, kam zařadil ještě krutost a opojení. Tyto tři komponenty tragična se neustále prolínají a síla umělce se podle něj odráží v jeho schopnosti vyjavit tuto tragiku. Fillův obraz na nás skutečně může působit velmi drásavě a tragicky, což je ještě podpořeno rychlými tahy štětcem a hýřivou barevností – krvavě červená barva může být jednak symbolickým zdůrazněním erotického napětí, ale také může symbolizovat barvu krve – tedy nového zrození, nového života. Toto exaltování života se poté projevuje ještě ve Fillových dílech zobrazujících malé děti – *Dítě u lesa* (1907) [1] nebo *Děti v zahradě* (1910) [18]. Lahoda ve Fillově monografii poukazuje na symboliku dítěte jakožto člověka čistého a nezkaženého, trpícího bez vlastní viny a dodává, že tento motiv mohl Filla odvodit z četby Dostojevského,¹³⁷ například i z jeho knihy *Bratři Karamazovi*, kde děti bez vlastního přičinění trpí za své rodiče.¹³⁸ Znovu se tedy ve Fillově námětu pojí Nietzscheho vitalismus skrze tragický prožitek a Dostojevského existencialismus a sociální soucit. Sám Filla ve své stati *Cesta tvořivosti* dítě charakterizuje jako bytost zachovávající si čistou stránku tvořivosti. Umělec podle něho musí být dospělým dítětem, aby i nejabstraktnější stránky svou tvůrčí silou změnil v plný život.¹³⁹ V podobném duchu hodnotí dítě i Nietzsche, když vyzvedává filozofii Hérakleita z Efezu: „*Hérakleitos srovnává tvůrčí pud, z něhož vzniká svět, s děckem, které si hraje s kameny a staví a opět bourá hromady písku.*“¹⁴⁰

Snový svět, který si dítě absolutně přirozeně vytváří, a mění jej v žitou realitu, se vždy odvíjí ve hře. Hra je Nietzscheho klíčovým pojmem a jednotou vládnoucích protikladů – *apollinského a dionýského principu*.¹⁴¹ Nietzsche svět samotný považuje za tragickou hru, a proto je pro něho tragédie cesta k pravému porozumění života jako celku.¹⁴² Tvůrčí činnost člověka je pro Nietzscheho hrou a samotný tvůrce-umělec se stává jejím hercem. Je možné, že motiv hry objevující se v Nietzscheho *Zrození tragédie z ducha hudby* reflektovali umělci skupiny Osma právě ve svých námětech hráčů.

¹³⁶ Ibidem

¹³⁷ LAHODA 2007, 73

¹³⁸ DOSTOJEVSKIJ 2004, 647 a 849

¹³⁹ FILLA 1948, 362

¹⁴⁰ NIETZSCHE 2008, 206

¹⁴¹ FINK 2011, 33–34

¹⁴² Ibidem

Kromě *apollinského a dionýského principu* byla pro Filla podstatná ještě jedna myšlenka objevující se v Nietzscheho knize *Zrození tragédie z ducha hudby*, a to náklonnost k lidové tvorbě, v Nietzscheho podání zejména k lidové písni, která je dle něj: „[...] *perpetuum vestigium sdružování mezi živlem apollinským a dionýským! Její ohromná rozšířenost, obepínající všechny národy a stupňující se vždy v nových výtvorech, je nám dokladem, jakou sílu má onen dvojmý pud umělecké přírody, jenž zanechává stopy v lidové písni podobně, jako se v jeho hudbě zvětňují orgiastická hnutí národa.*“¹⁴³ U této Nietzscheho teze se nedá tvrdit, že by se jí Filla přímo inspiroval, spíše ji pouze kvitoval, jelikož pro něho samotného měla lidová tvorba vždy silný význam. Projevilo se to i v jeho raném díle, když si pro komponenty z obrazu *Dítě u lesa* (1907) – malou holčičku a detvanský kříž – zvolil jako inspiraci Jurkovičovu sbírku reprodukcí *Práce lidu našeho* (Viedeň, 1906).¹⁴⁴ Plně v Nietzscheho duchu pak za největší výkon lidové tvorby pokládá lidovou píseň. Dokládá to i jeho zápisek z deníku, kde zmiňuje knihu Františka Bartoše *Národní písně moravské, nově nasbírané* (Brno 1889).¹⁴⁵ Fillův vztah k lidové tvorbě významně zesílil po druhé světové válce, kdy lidové písně a básně velmi poetickým a lyrickým způsobem ilustruje.

Na rozdíl od Schopenhauera, ze kterého Filla vystavil způsob formování díla (*světelný a barevný princip* a zhmotňování modelací), se náklonnost k Nietzscheho tezím objevila spíše v námětu a programu Fillovy tvorby. Při utváření programu a vlastních osobních postojů již Filla nečerpal pouze z Nietzscheho prvotiny, ale silně navazoval na jeho revoltu proti nepřirozenému řádu morálních a etických hodnot ve společnosti a akceptoval jeho myšlenku o osvobozeném, vitálním a pudovém zdůrazňování instinktu. Stejně jako Nietzsche i Filla zavrhl dosavadní řád znaků (pojmu) a projevoval snahu o reinterpretaci starého symbolu.¹⁴⁶ Snaha naplnit starý symbol novým významem pocházela z Fillova přesvědčení, že obrazy musí mít reformativní účinek pro lidský život. V deníku touto tezí začíná úvahu o významu

¹⁴³ NIETZSCHE 2008, 59

¹⁴⁴ LAHODA 2007, 43

¹⁴⁵ Ibidem

¹⁴⁶ Nietzsche se dokonce v pozdějších myšlenkách vyhýbá jakémukoli stanovenému pojmosloví, protože mu jednoduše nedůvěřuje, pojmy jsou podle něho na umění do značné míry závislé a přicházejí až po něm. Jeho díla se tak stávají jakýmsi performativem jeho filozofie. Tímto sebereferečním dojmem pak působí například kniha *Tak pravil Zarathustra*, kde se Nietzsche vžívá do role tvůrce, který v duchu krásného apollinského zdání – poetického a velmi expresivního jazyka – vyjevuje bolestnou a tragickou skutečnost znějící na strunách dionýské zvůle.

současného díla: „*Hlavní naše snaha musí vésti k tomu, abychom obrazy vzkřísili ne umění ale život.*“¹⁴⁷

Fillova náklonost k Nietzscheho pozdním myšlenkám se mimo jiné v deníku projevuje častými spekulacemi o zdraví a nemoci a o silném životě. Filla věří, že hlavním problémem jejich doby je fakt, že nemají silný život. Na základě interpretace Nietzscheho Filla tvrdí, že kdyby měli silný život, nemuseli by pro své umění hledat zákony: „*Je vidět že nemáme umění. Hledáme pouze zákony umění a tomuto hledání věnujeme celý život. [...] Nacházíme pouze zákony starých umění protože našeho nemáme. Najdeme-li určité zákony určitých děl hledíme se tyto zákony vtěsnat do našich výtvorů a myslíme, že tvoříme něco velkého. Kdybychom však měli silný život, kdybychom měli zákony v naší krvi, pak nepotřebujeme se starat o nějaké pravidla, formuly, ale naše dílo ponese pocit našeho já, našeho života. Je to on charakter naší doby neb naši největší objektovali tomuto hledání celý život (Nietzsche).*“¹⁴⁸

Anarchistické skolny projevující se ve Fillově snaze vžít se do role bojovníka za české moderní umění, najít jeho program a „mít umění“ vydržela umělci v určitém slova smyslu až do naplnění jeho tragického osudu – do doby, než byl odsouzen k internaci v Buchenwaldu. Ještě několikrát se silněji projevila při utváření programu kubistického umění a odrážela se zejména v malířově přesvědčení, že umění je jazyk, kterým umělec mluví a reformuje – naplňuje starý symbol novým. Návrat k primitivismu byl podle Filly obrodou a revitalizací umění, jedině tímto způsobem bylo možné zavrhnout staré významy a nahradit je novými. Po vzoru Nietzscheho *věčného návratu téhož* se i Filla navracel a v umění primitivů hledal nový obsah. Tento Fillův pud byl hluboce založený nejen na Nietzscheho tezí, ale i na existencialismu, který v umělci bujel už v období rané tvorby zásluhou Dostojevského.

¹⁴⁷ FILLA 1907, inv.č. 313/22 B

¹⁴⁸ FILLA 1907, inv.č. 313/24 B

1.4. Zrod sociologie z pozitivistické filozofie a Fillova náklonost k přínosu TGM

Samozřejmě není možné zkomprimovat dobové filozofické klima pouze na Schopenhauerovu a Nietzscheho filozofii. Pro tuto práci ovšem není podstatné učinit důkladný rozbor širokého spektra tehdejších filozofických proudů. Zmíním se zde tedy už jen o jednom dalším filozofickém systému, který byl pro rozvoj uměnověd a moderního umění podstatný a to moderní pozitivismus. Právě ten si totiž může klást nárok na to, nazývat se interdisciplinárním přístupem a právě z něj sublimovala ve společnosti žádostivost po poznání.

Zakladatelem tohoto kritického přístupu k poznávacím eventualitám člověka byl John Locke, který se soustředil přímo na samotnou noetiku. Závěrem jeho nesčetných úvah bylo, že nic co nebylo ve smyslech, nemůže být uloženo v rozumu.¹⁴⁹ Tato teze značně konvenovala s dobovou filozofií tíhnoucí k přehodnocení počitkové zkušenosti jakožto relevantního vnímání skutečnosti. Za jeho názorového následovníka by mohl být považován David Hume, jenž bývá dokonce vyzdvihován jakožto zakladatel moderního pozitivismu.¹⁵⁰

Pozitivismus jako pojem byl ovšem zaveden až v souvislosti s filozofií Auguste Comta, který konstatoval, že proces noetiky lze shrnout do tří bodů, a to prezentovat fakta daná formou jevu, poté je uspořádat podle určitých zákonů, a nakonec teprve uvažovat nad možnými závěry, odvoditelnými ze vztahů mezi jednotlivými jevy.¹⁵¹ Jelikož Comte žil v době nepřehledné, plné sociálních bouří a šarvátek, jeho největší snahou bylo stabilizovat societu a reformovat morální hodnoty.¹⁵² Svou tezi o klasifikaci věd podle míry abstrakce dovršil zavedením zákona tří stádií, kde první stádium bylo teologické poznání, které zkoumá vnitřní povahu věcí, druhé stádium, zvané metafyzické, zkoumalo absolutní poznání skrze abstraktní pojmy a za nejvyšší entitu považovalo přírodu a posledním, Comtem vyzdvihovaným stádiem, bylo poznání vědecké/pozitivní.¹⁵³

¹⁴⁹ <https://plato.stanford.edu/entries/locke/> Vyhledáno dne 12.7.2017

¹⁵⁰ BLECHA 1998, 102–104

¹⁵¹ VLAŠÍN 1984, 289

¹⁵² Ibidem

¹⁵³ Ibidem

Výdobytky moderního pozitivismu praktikoval při své práci i František Krejčí a jistá paralela tohoto přístupu se ozývá i v deníku Emila Filly.¹⁵⁴ I na základě této podobnosti práce lze vyslovit hypotézu o Fillově brzké náklonosti k filozofii a úvahám Františka Krejčího, s nimiž se mohl setkat, například v časopise *Česká mysl*,¹⁵⁵ jehož byl Krejčí redaktorem.

Kromě reformy pozitivistické filozofie se Comte zasloužil o zrod zcela nového oboru a to sociologie. V této vědě vidí Comte správný přístup k poznávání skutečnosti, jelikož v sobě zahrnuje veškeré možnosti lidského vnímání a hodnocení, od státně-právního a společenského vývoje, přes náboženství, vědy, umění a filozofii. Ačkoliv byl jeho zakladatelský akt velmi významný, do pozdějších dob si sociologie ponechala pouze svůj název. Většina následujících myslitelů totiž značné množství Comteových postupů vyvrátila.

V českém prostředí na Comteovy myšlenky výslovně navazoval Tomáš Garrigue Masaryk, který byl velkým hybatelem českého společenského názoru a pomyslným sochařem, jenž vytvořil model vnímání vlastního já v rámci celku.¹⁵⁶ Jeho stěžejní dílo 80. let je zaměřené na sociologické otázky týkající se české společnosti. Masaryk ve svých studiích vychází z Comteovy stupnice věd abstraktních, nicméně ji ještě rozšiřuje, jelikož se domnívá, že Comte nedostatečně přihlížel k rozdílnosti mezi podstatami přírodních věd a věd „duchovních“ a na některé obory dokonce zapomněl.¹⁵⁷ Na základě svého zkoumání a také po zhodnocení přínosu experimentálního psychologa Wilhelma Wundta, jehož přednášky navštěvoval za svého studijního pobytu na Lipské univerzitě, ustanovil obor psychologie, která do té doby spadala pod fyziologii, jakožto samostatnou vědní disciplínu.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Filla s fakty pracuje kriticky, nikdy je suše nepřebírá. K poznatkům, které se týkají lidských vjemů, přistupuje z několika rovin, ale vždy se snaží dodržovat jasnou argumentační linii. Dokonce kromě pár případů z jeho poznámek téměř nikdy nezaznívá dobová náklonost k metafyzickým úvahám, spíše se naopak snaží metafyzické úvahy jiných myslitelů dokládat za pomoci tehdejších vědeckých faktů, objevů a postulátů. Například když Schopenhauerovy závěry o barvách a o analogii hudby a výtvarného umění, proložil Helmholtzovými, Goetheovými a Chevréulovými poznatky. (In: FILLA 190, inv.č.: 313/13B–17B a 49B–52B)

¹⁵⁵ František Krejčí v časopise *Česká mysl* publikoval například články:

Volné listy o nynější filozofii (1900) (In: KREJČÍ 1900 <http://nb.vse.cz/kfil/elogos/archives/mysl-1/KREJCI-1.htm> [Vyhledáno dne 1.8.2017](#). In: ČADA/ DRTINA/ KREJČÍ 1901: *Česká mysl*. Orgán filozofické jednoty v Praze 1900.)

Kantův apriorism (1901) (In: KREJČÍ 1901 <http://nb.vse.cz/kfil/elogos/archives/mysl-2/KREJCI-3.htm>. In: ČADA/ DRTINA/ KREJČÍ 1901: *Česká mysl*. Orgán filozofické jednoty v Praze 1901)

K otázce psychofyzického paralelismu (1902) (In: – In: KREJČÍ 1902 <http://nb.vse.cz/kfil/elogos/archives/mysl-3/KREJCI-5.htm> . In: ČADA/ DRTINA/ KREJČÍ 1902: *Česká mysl*. Orgán filozofické jednoty v Praze 1902)

Nebo článek

¹⁵⁶ Tomáš Garrigue Masaryk dokonce svou návazanost na Comtea proklamuje ve stati *Rukověť sociologie* (1900)

¹⁵⁷ MASARYK 2001, 35–49

¹⁵⁸ MASARYK 2001, 49–61

Fillův zájem o Masarykovu sociologii je prokazatelný na základě jeho podtržené a expresivně, několikrát obtaženou linou, vyznačené poznámky v deníku – „*Masaryk sociologie*“.¹⁵⁹ Pokud bychom pátrali po prostoru, kde mohl Filla na Masarykovy studie narazit, nejspíš by to znovu byl časopis *Česká mysl*, kam Masaryk také přispíval.¹⁶⁰ Dalším možným místem, kde se Filla mohl setkat s myšlenkami TGM byl časopis *Naše doba*, jehož byl dokonce Masaryk redaktorem a kde byla mezi léty 1900–1901 otištěna jeho stať *Rokověť sociologie*.¹⁶¹ S ohledem na to, jak často Filla poznámky zkracoval by jeho zápisek – *Masaryk sociologie* mohl být odkazem právě na tuto Masarykovu práci. Masaryk v tomto článku hodnotí a dělí oblasti lidského poznání a ustanovuje estetiku jako samostatný obor: „*Aestetika opět má své zvláštní postavení v soustavě věd, proto že umělecké dílo a krása přírodní zase je svůj svět zvláštní.*“¹⁶² Zaměříme-li se na spektrum Fillových námětů pohybující se od motivů dětí na vesnici (*Dítě u lesa, Děti v zahradě*), chudiny (*Žebrák, Cestující třetí třídy*) až po náměty žen (*Na verandě, Za městem, Podobizna matky*, atd.) je možné vyslovit hypotézu o námětové konvenci právě s úvahami TGM, který ve svých studiích často řeší otázku výchovy dítěte,¹⁶³ problematiku vztahu k dělnictvu a socialismu,¹⁶⁴ postavení ženy ve společnosti atp.¹⁶⁵ Jistou paralelu k těmto sociálním tendencím ve Fillově tvorbě lze však hledat i v díle Fjodora Michajloviče Dostojevského, který působil jak na Masaryka, tak na umělce samotného.¹⁶⁶

Masaryk i Filla byli oba horlivými čtenáři Dostojevského a oba na něho ve svých úvahách navazovali.¹⁶⁷ Masaryk se ve svých úvahách věnuje tématům vraždy, sebevraždy, svobodnou vůlí člověka a jeho vztahem k Bohu. Ve své studii o F.M.

¹⁵⁹ FILLA 1907, inv. č. 313/ 62B

¹⁶⁰ Možným vodítkem k tomu, že Filla skutečně *Českou mysl* četl, by mohlo být tématické zaměření jeho deníku z roku 1907, které ve značné míře odpovídá problematice, kterou tehdy *Česká mysl* řešila. Vypovídá o tom například jeho zájem o lidské zdraví a nemoc, kterému věnuje řadu poznámek (In: FILLA 1907, inv.č. 313/ 6B, 20B–21B), kterým paralelně odpovídají vybrané články z časopisu *Česká mysl* (In: JENIŠTA 1901 — Ladislav JENIŠTA: Umírání. In: ČADA/DRTINA/KREJČI: Česká mysl. Orgán Filozofické jednoty v Praze, 1901, JENIŠTA 1905 — Ladislav JENIŠTA: Nemoc a její psychické důsledky. In: ČADA/DRTINA/KREJČI: Česká mysl. Orgán Filozofické jednoty v Praze, 1905).

¹⁶¹ MASARYK 1901, 1–12. In: LAICHTER/ MASARYK 1901 — Josef LAICHTER/ Tomáš Garrigue MASARYK: Naše doba. č.8. Revue pro vědu, umění a život sociální. Praha 1901

¹⁶² Idem, 7

¹⁶³ ČAPEK 1947, 24

¹⁶⁴ MASARYK 1990, 22–23

¹⁶⁵ DRESLER, J. *Masarykova abeceda. (výbor z myšlenek T.G.M.)*. 1.vyd. Praha: Melantrich, 1990. 232 s

¹⁶⁶ LAHODA 2007, 61

¹⁶⁷ Masaryk dokonce později, roku 1932, odkazu tohoto spisovatele věnoval celou studii (In: MASARYK 1932 — Tomáš Garrigue MASARYK: Studie o F. M. Dostojevském (s rukopisnými poznámkami) Orbis. Praha 1932) Filla se v deníku z roku 1907 k Dostojevskému také vztahuje několika poznámkami a v korespondenci s Antonínem Procházkou na tohoto autora také narážejí. (In: Výběrově: FILLA 1907, inv.č. 313/62B a 11. dopis; Emil Filla Antonínu Procházkovi 1908, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 251)

Dostojevském píše, že: „Kdo svrhl Boha, sedá na jeho soudnou stolicí, člověk učiní se bohem. Člověk-bůh pak dekretuje, že je mu všechno dovoleno, i prolítí krev. Raskolnikov ve Vině a trestu— prolévá krev, Ivan v „Bratřích Karamazových— hlásá totéž.“¹⁶⁸ Fillův zájem o Dostojevského byl popsán již v několika významných publikacích a velmi důkladně ho rozebírá Vojtěch Lahoda při interpretaci Fillových raných děl v malířově monografii.¹⁶⁹ Sám Filla později uvedl Dostojevského jakožto svého duševního otce: „Dostojevský s Rousseauem a Tolstým nás vychovali.“¹⁷⁰

Stejně jako Masaryk, nebo Dostojevskij i Filla se v deníku zabývá otázkou víry, nezaměřuje však tuto problematiku ontologicky, spíše hodnotí současný stav katolické církve. Tyto výpisky jsou ve značné míře ovlivněné názory Friedricha Nietzscheho a v jednom případě jej dokonce citují: „Křesťanství = největší nihilismus. Úpadek = kde chybí vůle k moci. Kristus udělal ctnost z našeho úpadku a z pocitu zbabělosti udělal blaženost [...] (Nietzsche).“¹⁷¹ Na základě těchto citací z Nietzscheho by se dalo tvrdit, že Filla měl k náboženství spíše negativní vztah, nicméně v mnohých jiných poznámkách v deníku velmi silně obhajuje potřebu duševní a duchovní podstaty uměleckého díla. Nedá se tedy tvrdit, že by Filla vyloženě na víru zanevřel, spíše se v duchu Nietzscheho postavil dosavadnímu stavu v křesťansko-katolické obci.

Zohledníme-li studii Urse Heftricha *Nietzsche v Čechách*, kde se v kapitole *Jak se interpretuje kladivem: T. G. Masaryk*,¹⁷² zabývá vztahem českého myslitele k tomuto filozofovi a zaměříme-li i vlastní Masarykovy studie, dojdeme k závěru, že jeho vztah k Nietzschemu byl spíše záporný a považoval ho za amoralistu, egoistu a anarchistu.¹⁷³ Navzdory tomu, že Filla některé Nietzscheho teze také hodnotil kriticky, však spíše na jeho filozofii navazoval.¹⁷⁴ Vztah TGM a Filly k Nietzschemu je tedy na rozdíl od jejich vztahu k Dostojevskému značně rozporuplný.

Všechny tři však spojuje jedno téma, a to otázka víry a jejího vlivu na moderního člověka. Tato otázka zaznívala v tehdejší společnosti velmi často, a tak není divu, že byl Filla schopný čerpat ze dvou tak antipodických zdrojů jako byl Friedrich Nietzsche a Tomáš Garrigue Masaryk. Díky tomuto širšímu záběru byl totiž

¹⁶⁸ MASARYK 1932, 18

¹⁶⁹ LAHODA 2007, 67–94

¹⁷⁰ FILLA 1948, 407

¹⁷¹ FILLA 1907, inv.č.313/24B

¹⁷² HEFTRICH 1999, 8–16

¹⁷³ Idem, 9

¹⁷⁴ Spíše kriticky vyznívá Fillova poznámka: „Nietzsche: ploditi, žít, vražditi = jedno. Hodnota jeho života pozná se podle počtu pobitých. On vůbec může říct vraždím, tedy jsem. [...] (In: FILLA 1907, inv.č.313/19B) Ostatní poznámky vyznívají spíše kladně.

schopný hodnotit tuto problematiku z více úhlů pohledu. Tato praxe porovnávání několika odlišných názorů a v mnohých případech – i navzdory jejich protichůdnosti – jejich kombinování se v malířově deníku projevuje velmi často.

Pokud bychom měli jmenovat Fillova díla, ve kterých se tyto úvahy mohou projevat, jednalo by se o *Čtenáře Dostojevského* (1907) [2] a *Dítě u lesa* (1907) [1], ve kterých se objevuje motiv kříže. Na tuto symboliku poukázal již Vojtěch Lahoda ve své stati *Kniha a samovar. Čtenář Dostojevského* (2006),¹⁷⁵ kde popisuje paralelu mezi Dostojevského knihou *Bratři Karamazovi* a melancholicko-hysterickým záchvatem v němž se nachází postava čtenáře, když odkazuje na Dostojevského stať, kde: „Dimitrij Karamazov svěřuje bratrovi Alšovi, že mu je Boha, líto: A prokazuje to na vědeckém popisu vnímání a myšlení, založeném na neurologii.“¹⁷⁶

Jak je z tohoto rozboru patrné, můžeme se jen domnívat v jaké míře Tomáš Garrigue Masaryk na Emila Fillu působil. Nicméně nám tento rozbor pomohl hlouběji zabřednout do Fillovy praxe – porovnávání několika různých názorů a tezí za účelem lepšího pochopení dané problematiky a nalezení hodnotných argumentů pro tvorbu vlastního názoru i malířského programu.

2. Literatura

2.2. Souhrn literárních tendencí

Na kulturní klima moderní epochy měla rezolutní vliv vlna sekularizace, která se zvedla v druhé polovině 19. a na počátku 20. století a spláchla obrovské množství do tehdejší doby nenabouratelných faktů a ideálů. Významní literáti tohoto období navazovali zejména na pesimisticko-voluntaristickou filozofii, ale jistě je ovlivnil i enormní rozvoj vědy a olbřímí erupce nových vědeckých objevů a postulátů.

Sociální a názorová diferenciacie společnosti vedla k zborštění sdíleného ideálu a jednotného pohledu na svět. Díky tomu začalo docházet k extrémnímu nárůstu rozličných názorů a životních ideálů. Tato dezintegrace jednotícího celkového náhledu na život vedla k silné nedůvěře v jakýkoliv imperativní prvek z prostředí vyšší

¹⁷⁵ LAHODA 2006, 350–351

¹⁷⁶ Idem, 352

vrstvy společnosti. Stav society byl tehdejší literaturou zhodnocen velmi niterním a subjektivním přístupem často kritizujícím sociální poměry vedoucí k rozpadu společnosti. Celá situace by se dala shrnout jedním pojmem – existencialismus.¹⁷⁷

Předznamenání tohoto proudu se vyjevuje například i v dílech ruských realistů Fjodora Michajloviče Dostojevského a Lva Nikolajeviče Tolstého, dvou velkých inspirátorů skupiny Osma. O působení oněch dvou literátů na tvorbu mladých umělců není pochyb, dosvědčují to sami malíři ve svých kritických statích, teoretických textech či v dochované korespondenci.¹⁷⁸ Emil Filla litografickým portrétem prvního z nich garantoval ikonický obraz českého moderního malířství.

Opustíme-li problematiku literárního druhu a zaměříme-li se na strukturální a jazykovou formu tehdejší literatury, zjistíme, že došlo ke kolosální reformě užívaných pojmů. Tato snaha o přehodnocení dosavadních významů a symbolů se vzmohla již v polovině 19. století. Tendence reformovat zastaralé a zotročující pojmosloví zaznívá již v knize Friedricha Nietzscheho *Zrození tragédie z ducha hudby*. Nietzsche přestává důvěřovat veškerým do té doby ustanoveným pojmům, jelikož podle něj pouze brzdí člověka v jeho rozvoji.¹⁷⁹ Tvrdí, že pojmy jsou závislé na umění a přicházejí až po něm. Tímto názorem na ustanovené pojmosloví se Nietzsche dostává až ke kritice jazyka samotného a platónsky se táže, jak označení může odpovídat věci ve své pravdivosti?¹⁸⁰ V analogickém duchu smýšlí Emil Filla o starém a novém symbolu v dopise Antonínu Procházce.¹⁸¹

Stejně jako se pozměnilo téma literárních děl, nastala změna i v námětovém rejstříku výtvarných umělců. Alegorie přestaly umělcům dávat smysl, a tak se začali zaměřovat na čisté vyjevení duševního základu obrazu. Forma obrazu pak odpovídala této snaze. Jak sám Emil Filla tvrdí, bylo potřeba vychrlit barvy na plátno v jeden moment, aby byl výsledný výraz co nejpřesnější kýženému pocitu.¹⁸²

¹⁷⁷ Existencialismus jako takový je filozofický směr, který je zařazován až do období světových válek. Nicméně náznaky tohoto proudu se objevují již dříve v literatuře.

¹⁷⁸ Výběrově: FILLA 1907, 313/62B, 11. dopis; Emil Filla Antonínu Procházce, kolem 1905, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 249

¹⁷⁹FINK 2011, 37

¹⁸⁰Ibidem

¹⁸¹ 1. dopis; Emil Filla Antonínu Procházce, kolem 1905, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 244

¹⁸² Tuto tezi zmínil Filla v rozhovoru s Vladimírem Novotným a ve své knize ji prezentuje Vojtěch Lahoda. (In: LAHODA 2007, 69)

2.3. Fillovy seznamy literatury v deníku

Na několika stránkách ve Fillově osobním deníku z roku 1907 se objevují zaškrtané a podtrhané seznamy literatury.¹⁸³ Bohužel se dnes dá těžko odhadovat, proč jsou některé knihy přeškrtnuté a jiné naopak zvýrazněné. Dalo by se uvažovat o tom, že Filla vyřazoval škrtem knihy, které již četl a zvýraznil si ty knihy, kterým se chtěl věnovat co nejdříve, ale jelikož tento postulát nelze ničím podložit, zůstane neustále v rovině hypotéz. Zápisky jsou převážně psány tužkou, avšak v některých případech při přeškrtování používal jiného psacího prostředku – pravděpodobně inkoustu. To by mohlo vypovídat o tom, že se k zápiskům několikrát vracel. Co se týká literatury, objevují se zde knihy moderních ruských literátů, většinou romantiků a realistů. Jde například o knihy Alexandra Sergejeviče Puškina *Evžen Oněgin* a *Boris Gondunov*, které má Filla zvýrazněné obloučkem, podle mé teorie je tedy v době, kdy psal tento deník ještě nečetl. Oproti tomu silnou čarou přeškrtnl poznámku – *Dostojevský, Turgeněv*.¹⁸⁴

Z jeho pozdějších textů i osobní korespondence je doloženo, že Dostojevského četl velmi poctivě a že jeho dílo podrobně znal.¹⁸⁵ Jelikož Dostojevský měl na Fillu patrně největší vliv ze všech možných ostatních literátů, věnuji mu v práci samostatnou kapitolu.

Fillův vztah k sociálně slabým byl nejspíš podpořen tvorbou moravského spisovatele a malířova přítele Josefa Uhra, kterého Filla roku 1908 dokonce portrétoval.¹⁸⁶ Nejspíš se jedná o portrét pocházející z Dubrovníku, kde spolu s Uhrem roku 1908 pobývali. Uhrovy knihy zajisté nebyly jen paralelou k Fillovým námětům týkajícím se chudoby a lidové kultury, ale vypadá to, že také výrazně ovlivnily Fillovo smýšlení o ideálu svobodného člověka.¹⁸⁷ Je velmi pravděpodobné, že právě Uhrovými texty, jako například *Kapitoly o lidech kočovných a jiná próza* (1905) nebo *Má cesta* (1907), se Filla nechal inspirovat pro obrazy *Žebrák* (1909) a *Milosrdný samaritán* (1910).

¹⁸³ FILLA 1907, inv.č.313/62B

¹⁸⁴ Ibidem

¹⁸⁵ V deníku z roku 1916–1922 si Filla vypsál několik citátů z Dostojevského. (In: V poznámce In: LAHODA 2007,70)

¹⁸⁶ LAHODA 1987, 9

¹⁸⁷ Ibidem

V seznamu literatury se také občas objevují odkazy ke kunsthistorické literatuře a odborným periodikům, o těchto odkazech se budu zmiňovat v samostatné kapitole *Uměnovědné teorie*.

2.4. „Mučidla“ Fjodora Michajloviče Dostojevského

„[...] čtenář visí celý zmámený na mučidlech Dostojevského perverzní fantazie.“¹⁸⁸

(Emil Filla)

Píše Emil Filla ve stati *Cesta tvořivosti* (1916–1917), o svém ikonickém obraze českého moderního malířství – *Čtenář Dostojevského* [2]. A je tomu opravdu tak, postava čtenáře skutečně vypadá jako bezvládná, již zsinálá mrtvola, zmučená silnými existenciálními prožitky způsobenými četbou Dostojevského knihy. Tento obraz je jedním z vrcholů Fillova programu. Podařilo se mu zde zkombinovat svá východiska z jednotlivých oborů v jednotný kompilát. Vybral námět vycházející z fenoménu – Dostojevského, barevný a světelný princip odvozený z Schopenhauerovy filozofie,¹⁸⁹ dále zhmotnil tragiku života,¹⁹⁰ v duchu Nietzscheho vitalistických tendencí a zároveň v obraze pracoval s optickou teorií, což je patrné na jeho komponování barev kolem bílého středu.¹⁹¹

Co se týká námětového zaměření na Fjodora Michajloviče Dostojevského, Filla nezůstal pouze u tohoto jediného obrazu. Již v roce 1908 prezentoval litografii s portrétem onoho slavného literáta, která byla kupodivu oceňována i konzervativními kritiky.¹⁹² U samotného obrazu *Čtenář Dostojevského* si bohužel nejsme jisti, kdo vlastně je oním aktérem, který upadá do mdlob z hrozivého prožitku při čtení

¹⁸⁸ FILLA 1948, 407

¹⁸⁹ SCHOPENHAUER I 1997, 108 a analogicky FILLA 1907, inv.č.313/13–17B a 49–52B

¹⁹⁰ Filla často mluví o tragice života, jež má být divákovi obrazem předána, v souvislosti s Rembrandtem, jehož schopnost vyjevit tuto tragičnost lidského života velmi obdivuje. (In: FILLA 1907, inv.č.313/15B)

¹⁹¹ Skládání barev kolem bílého středu Filla považuje za podstatné pro vyjádření tragiky a duševního podkladu díla: „melodii v hudbě vede vždy nejvyšší hlas: i snad v malbě dle bar. princ. měl by střed (srdce) vždy nejživotnější: tedy nejvyšších vibrací [...] [bud' ve středu je nejvyšší vibrace a kol disharmonie barevná že kolem je vše disharmonováno a pomocí středu vše se harmonuje [...]] (slunce největší harmonie = bílá složka ve středu) k středu tíhnutí je dáno že dle barevného principu střed, srdce obrazu je mrtvé.“ (In: FILLA 1907, inv.č.313/15B–17B). Dále hovoří o vyjevování tragiky skrze umrtvení srdce obrazu. Což popisuje na zhmotnění tragiky v Rembrandtově díle. (In: FILLA 1907, inv.č.313/16–17B)

¹⁹² Oceňoval samozřejmě i F.X. Šalda, velký obdivovatel Dostojevského knih. (In: LAHODA 2007, 69)

Dostojevského „*perverzní fantazie*“.¹⁹³ Existuje několik hypotéz, z nichž první tvrdí, že jde přímo o Emila Fillu. Tuto teorii zastával Čestmír Berka, podle nějž je čtenář prý: „*očistou jeho [Fillovy] mladistvé duše, není vlastně ničím jiným než malířsky konkrétní anticipací pozdější filozofické formulace. Tenkrát v kritické, zoufalé, úděsné a bezmocné pozici, jako žalobce, namaloval Dostojevského obět, kterou byl vlastně on sám.*“¹⁹⁴ Rysy čtenářova obličejce nejsou Fillovým nikterak podobné, nicméně i tak nelze Berkovu hypotézu zcela vyloučit. Další teorií je, že čtenář je samotný spisovatel.¹⁹⁵ Z hlediska podoby tváře je tato interpretace již poněkud blíže pravdě, nicméně v několika detailech rysy čtenářovy tváře Dostojevskému neodpovídají. Jde zejména o délku vousů, která je u čtenáře poněkud kratší než literátova. Kdo je tedy zachycený v tomto obraze?

Pokud bychom přijali hypotézu, že Filla znal názory Tomáše Garrigua Masaryka na Dostojevského, bylo by možné uvažovat o tom, že čtenářem je mladý TGM.¹⁹⁶ Rysy tváře jsou mladému Masarykovi poměrně podobné, zejména vousy, vpadlé očníce, tvar obočí a vyčesaná vlnka uprostřed nad čelem. **[19]** Námět a Fillův popis díla by navíc odpovídal názoru TGM na Dostojevského tvorbu. Masaryk literátovo dílo obdivoval a vycházel z něj, ale některé pasáže ho děsily a nesouhlasil s nimi.¹⁹⁷ Postava čtenáře v rozervaném duševním stavu melancholicko-hysterického rozpoložení, jak ho popsal Vojtěch Lahoda,¹⁹⁸ by tedy mohla odpovídat Masarykovu názoru na Dostojevského literaturu. Zaměříme-li se na vzhled pokoje, dojdeme k závěru, že postava čtenáře musela být dobře situovanou osobností, ne-li dokonce vysoce postavenou. Odkazuje k tomu například zlaté, červeně polstrované křeslo, nebo výhled na město s věžemi katedrály.¹⁹⁹ V roce 1907, kdy byl obraz *Čtenář Dostojevského* Fillou namalován byl Tomáš Garrigue Masaryk zvolen říšským poslancem za Českou stranu pokrokovou.²⁰⁰

Česká strana pokroková byla liberální politickou stranou, založenou v roce 1900 separováním z Národní strany svobodomyšlné („Mladočeské“). Hlavní příčinou

¹⁹³ FILLA 1948, 407

¹⁹⁴ BERKA 1989, 53

¹⁹⁵ LAHODA 2006, 348

¹⁹⁶ Teoreticky je možné uvažovat o tom, že Filla mohl Tomáše Garrigua Masaryka potkat už v akademickém prostředí, jelikož velkým přítelem Masarykovým byl Hanuš Schweiger, který v době Fillova studia na Avu působil. O přátelství s Hanušem Schwiegerem se zmiňuje sám Masaryk. (In: ČAPEK 1947, 88)

¹⁹⁷ ČAPEK 1947, 60

¹⁹⁸ LAHODA 2006, 352

¹⁹⁹ Bohužel nemůžeme konkrétně tvrdit, že jde o katedrálu sv. Víta. To by bylo vzhledem k nejasnosti rysů značně nepodložené.

²⁰⁰ <http://masarykovaspolecnost.cz/zivotopis/tomas-garrigue-masaryk-politikem> Vyhledáno dne 1.8.2017

tohoto oddělení byla kauza týkající se odsouzení mladého žida Leopolda Hilsnera, který byl obviněn z rituální vraždy, bez patřičných důkazů. Nenávist veřejnosti vůči mladému chlapci, kterému ještě nebyl akt ani prokázán Masaryk označil za projev antisemitismu.

V době, kdy malíř tento obraz maloval bydlel Tomáš Garrigue Masaryk v Thunovské ulici, nedaleko pražského hradu.²⁰¹ Není tedy nemožné, že by se Filla mohl pokusit o zachycení Masaryka v jeho pracovně při četbě Dostojevského. Možná, že je tedy tento obraz nejen Fillovým vyjádřením hlubokého vztahu k Dostojevskému, ale i k Tomáši Garriguovi Masarykovi a jeho názorům, týkajících se národnostní otázky a xenofobie vůči židům. Antisemitismus v této době velmi sílil a jak je patrné z multikulturního německo-česko-židovského složení skupiny Osma,²⁰² mladá generace umělců byla v tomto ohledu velmi pokročilá a otázky týkající se původu svých členů neřešila, ba naopak z nich těžila.²⁰³ Řeky pobít, tramy jim zbořit; toť Této tezi by přispíval i fakt, že Filla Čtenáře Dostojevského nevstavil ani na jedné z výstav skupiny Osmy.²⁰⁴ Pokud by na obraze byl skutečně zachycený Tomáš Garrigue Masaryk, šlo by o vyjádření politického názoru, čemuž se možná chtěl vyhnout. Avšak i tato interpretace je pouhou spekulací a musí zůstat pouze v rovině hypotéz, jelikož Filla postavu na obraze nikdy přímo neidentifikoval. Kdyby se však tato paralela nejen mezi sociálními (tématika týkající se Dostojevského), ale i antirasistickými názory obou významných osobností prokázaly, mohlo by to v mnohém změnit výklad díla *Čtenář Dostojevského* (1907). Zatím ale budeme muset zůstat u nejpravděpodobnější verze a to, že v obraze je zachycena univerzální postava čtenáře. Filla tedy nejspíše spodobnil vizi tehdejšího člověka a jeho pocity při přemýšlení nad tématy, jimiž se Dostojevský zabýval.

Další nejasností v obraze jsou knihy. Nelze totiž s přesností říci, o jaká Dostojevského díla se jedná. Lahoda se domnívá, že útlá brožura, kterou drží čtenář v ruce, by mohla být sešitové vydání Dostojevského knihy *Politické úvahy* (1907) v překladu Josefa Skružného.²⁰⁵ V této knize jsou zachyceny Dostojevského myšlenky vztahující se k vztahu Ruska a Evropy. Pokud by šlo opravdu o tento titul, opět by to mohlo podporovat teorii, že je na obraze zachycený TGM, který se o

²⁰¹ <http://www.muzeumrakovnik.cz/cz/osobnosti/Podrobny-zivotopis> Vyhledáno dne 1.8.2017

²⁰² Semitského původu byl například Max Horb.

²⁰³ Například v ohledu širších možností v rámci záběru jak na Německo, tak na Čechy.

²⁰⁴ LAHODA 2006, 347

²⁰⁵ Idem, 349

Ruskou sociopolitickou situaci velmi zajímal.²⁰⁶ K jasné identifikaci knížky ovšem dojít nelze, jelikož v témže roce vyšla v sešitovém vydání i povídka *Hošík u vánočního stromečku* a také by se mohlo jednat o tituly *Zápisky z podzemí* a *Deník spisovatele*, které jsou podobných rozměrů.²⁰⁷

V ohledu velké červené knihy, ležící v rohu obrazu na stole si také nejsme jisti. Jediné co můžeme spolehlivě říci je, že se určitě nejedná o Dostojevského román *Běsi*, jelikož ten vyšel až v roce 1928.²⁰⁸ Lahoda ve své stati o obraze navrhl originální řešení, když konstatoval, že kniha ležící na stole by mohla být symbolem všech Dostojevského knih, tedy jakýsi „succus“ celé jeho tvorby.²⁰⁹ Pokud bychom kvitovali, že čtenářem je skutečně Masaryk, pak by bylo řešení poměrně snadné a šlo by o román *Bratři Karamazovi*, jelikož o něm Masaryk pronesl, že je to: „[...] největší dílo v celé světové literatuře“.²¹⁰

Podle Wittlicha byl Dostojevský Fillovi předlohou literární stejně, jako mu byl Munch předlohou formální.²¹¹ O Fillově náklonosti k tomuto spisovateli vypovídá i jeho námětový rejstřík, který se často dotýká podobných témat jako Dostojevského knihy. Nicméně, jak už jsem podotkla v kapitole *Zrod sociologie z pozitivistické filozofie a Fillova náklonnost k přínosu TGM*, je možné, že Filla se přiklonil k Dostojevského textům na základě znalosti úvah a statí Tomáše Garrigua Masaryka. Opět se však jedná pouze o předpoklad, jelikož o tom neexistuje spolehlivý důkaz.²¹² Navíc je také možné že tomu bylo právě naopak a že si Filla načetl Dostojevského a poté v *České myslí* objevil názorově konvenujícího Masaryka.

Dostojevského tvorbou se důkladně zabýval český umělecký kritik František Xaver Šalda, ze kterého Emil Filla prokazatelně vycházel.²¹³ Šalda poukázal na několik paralel Dostojevského tematiky s idejemi vyskytujícími se v tvorbě českých literátů. Příbuznost shledává například u Otokara Březiny či K. M. Čapka.²¹⁴

²⁰⁶ ČAPEK 1947, 98

²⁰⁷ Lahoda 2006, 349

²⁰⁸ Idem, 350

²⁰⁹ Idem 351

²¹⁰ MASARYK 1932, 15, 27

²¹¹ WITTLICH 1982, 309–310

²¹² Ve Fillově deníku je pouze zmínka – „*Masaryk Sociologie*“ In: FILLA 1907, inv.č. 313/62B

²¹³ V deníku si vypsál stať z kritika F.X.Šaldy (In: FILLA 1907, inv.č.313/11B) Také se o Šladovi hodně zmiňuje v korespondenci s Antonínem Procházkou, kde ho hodnotí jako tehdejšího nejlepšího kritika. (In: 2. dopis; Emil Filla Antonínu Procházkovi 1906, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 244)

²¹⁴ Ve stati *Kritické příspěvky k poznání K. M. Čapka* (1925) vedle sebe Šalda staví ženské postavy Dostojevského a Čapkovy.

Šalda si především váží Dostojevského citu pro humanismus a estetické působnosti jeho děl. Jeho přínos vidí především v polyfonii jeho románů a zároveň ve schopnosti Dostojevského podat čistou živelnost a nervovost. Píše že: „*Dostojevskij je extatik zamilovaný do života tajemnou láskou, tím tajemnější a vášnivější, čím je život k němu krutější [...]*“²¹⁵

Pokud se blíže zaměříme na vztah Filly k tvorbě Dostojevského, zjistíme, že se jedná o východisko námětové. Nejde zde již o tvorbu programu, jak tomu bylo například u východisek filozofických, přírodovědných či psychologických. Dostojevský sloužil Fillovi jako zásobárna motivů, jelikož jeho tematika byla Fillovy velmi blízká. Odráží se to ve skutečnosti, že téměř polovina Fillových raných obrazů řeší sociální problematiku. V obrazech se Filla snaží co nejmotivnější a nejsenzitivněji vyjevit tragiku lidského života, což odpovídá i snaze Dostojevského.

Fillův vztah k sociálně slabým byl nejspíš podpořen také tvorbou moravského spisovatele a malířova přítele Josefa Uhra, kterého Filla roku 1908 dokonce portrétoval.²¹⁶ Nejspíš se jedná o portrét pocházející z Dubrovníku, kde spolu s Uhrem roku 1908 pobývali. Uhrovy knihy zajisté nebyly jen paralelou k Fillovým námětům týkajícím se chudoby a lidové kultury, ale vypadá to, že také výrazně ovlivnily Fillovo smýšlení o ideálu svobodného člověka.²¹⁷ Je velmi pravděpodobné, že právě Uhrovými texty, jako například *Kapitoly o lidech kočovných a jiná próza* (1905) nebo *Má cesta* (1907), se Filla nechal inspirovat pro obrazy *Žebrák* (1909) [20] a *Milosrdný samaritán* (1910) [21].²¹⁸

Námětovým paralelám románů a Fillovy tvorby se důkladně věnoval Vojtěch Lahoda v malířově monografii.²¹⁹ Největší tematickou shodu pak Lahoda spatřuje u Dostojevského.²²⁰ Je ale třeba připomenout fakt, že stejně jako v ohledu Fillových východisek přírodovědných a filozofických zde zůstává otázka, nakolik malíř podlehl inspiraci tvorby slavného spisovatele a jestli se náhodou nejedná o kompilát námětů z děl více než jednoho inspirativního literáta. Jelikož samotný Filla ovšem o vlivu Dostojevského na své dílo hovoří,²²¹ je mu třeba v ohledu Fillovy námětové inspirace přikládat velký potenciál.

²¹⁵ ŠALDA 1987, 619

²¹⁶ LAHODA 1987, 9

²¹⁷ Ibidem

²¹⁸ Ibidem

²¹⁹ Téměř v polovině děl Lahoda poukazuje na analogii Fillova námětu a Dostojevského literatury. LAHODA 2007, 50–93

²²⁰ Ibidem

²²¹ FILLA 1948, 407

3. Přírodní vědy

3.2. Přelomové objevy a inspirativní teorie

Zaměříme-li se na modernismus v oblasti střeoevropského prostoru, je nezbytně nutné poukázat na velký vliv přírodních a humanitních věd nejen na oblast umělecké teorie, ale i praxe.

Transdisciplinární tendence moderního umění vyústily až ve vědecké opodstatňování formy uměleckého díla, kterému podlehl i Emil Filla. Umělci navazovali na poznatky z různých oborů, jednalo se například o fyziologii, sociologii nebo psychologii, jak je patrné například v darmstadském programu *Lebensreform*. Umělecká obec jevila enormní zájem o přírodní vědy, pohybující se od fyziky, biologie, anatomie až po experimentální psychologii. Z tehdejších periodik a publikací se zdá nabíledni, že nejen umělci uvažovali interdisciplinárně, ale i vědci a badatelé tíhli k mezioborovému kočování, a tak mnozí z nich zkoumali dopady svých převratných objevů a teorií na jinou vědeckou sféru, filozofii, či dokonce i umění.

Kolem poloviny devatenáctého století se začíná vyskytovat estetika, která navazuje na přírodní vzory. Důležitým zlomem nejen pro přírodní vědu, ale právě i pro estetiku byly Darwinovy objevy, které významně pozměnily pohled člověka na přírodu a na sebe samého.²²² Navíc Charles Darwin kromě svých objevů na poli evoluční teorie, také formuloval vlastní estetické závěry, které na jeho nové poznatky o člověku a jeho vývoji navazovaly.²²³ Jestliže Charles Darwin vyslovil postulát o tom, že člověk pochází z přírody a je jednou, tedy zatím nejvyšší, příčkou na vývojovém žebříčku táhnoucím se až od mikroorganismů, nebylo tak obtížné přijmout myšlenku, že je mu estetický cit dán již přírodou a charakteristické znaky umění se řídí jejími zákony.²²⁴ Aby Darwin potvrdil jistou návaznost, snažil se dokonce dokázat estetické cítění a smysl pro umění i u zvířat.²²⁵ Za hnací sílu veškerého zvířecího i lidského jednání pokládal Darwin biologické síly, a to především pudovost. Tato myšlenka silně korespondovala s tehdejšími filozofickými systémy – Arthur Schopenhauer,

²²² DARWIN 1953 — DARWIN, Ch. *O vzniku druhů přírodním výběrem*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství československé akademie věd, 1953. 391 s., str.330

²²³ STIBRAL 2005, 158

²²⁴ *Ibidem*

²²⁵ STIBRAL 2005, 217

Henri Bergson, a jiní.²²⁶ Ani uměnovědy nezůstávaly pozadu a již ke konci století se objevují tendence k voluntarismu u Gotfrieda Sempera, Aloise Riegela, Jacoba Burckhardta, nebo Aby Warburga.²²⁷ Darwinovy myšlenky dokonce našly následovníka i ve sféře české estetiky, a to u Otakara Hostinského, který ve svém spise *Darwin a drama* (1873) odůvodňuje pomocí Darwinových teorií dramatický konflikt.²²⁸

Nejspíš i díky Darwinovi začali umělci na počátku 20. století navazovat na přírodní vzory. Nadto on sám podrobně popsal účinnost ornamentu a barvy v říši fauny i flóry a zářivou barevnost pokládal za velmi důležitý efekt, který by se podle něj měl odrážet i v estetice. Tato teze o barvách byla samozřejmě umělci počátku 20. století s velkou vervou přijata.

Fenomén zkoumání vlastností barev a jejich působnosti na lidské vnímání se ovšem nezrodil pouze ve sféře vědy, ale již velmi brzy bujel i v oblasti filozofie a metafyziky, která v tomto ohledu fyziku mírně předcházela. Z těch nejznámějších můžeme uvést například Johanna Wolfganga von Goethe, Phillipa Otto Rungeho, jejichž zájem o teorii barev je doložitelný už k prvnímu desetiletí 19. století.²²⁹

Významným přínosem pro obor optiky byl objev Jamese Clerka Maxwella, totiž, že světlo má dualitní charakter – částice/vlna. Tento jev vypořádal roku 1865, když odvodil, že existují elektromagnetické vlny, které svou rychlostí odpovídají rychlosti světla.²³⁰ Díky tomu popsal viditelné světlo jako elektromagnetické vlnění v určitém frekvenčním intervalu, tedy vlnové délce.²³¹ Na Maxwellův odkaz, byť možná jen na některého badatelova následníka, navazuje i Filla, když ve svých statích o *barevném principu* vypočítává jednotlivým barvám jejich vlnové délky a mluví o skladebnosti jednotlivých barev vedle sebe právě dle jejich „vibrační“ síly.²³² Podle něj má tento jev vliv na divákovu vnímání.²³³

²²⁶ Arthur Schopenhauer byl v tomto ohledu nadčasový. Postulát o *Vůli k životu*, která je hnací silou veškerého života ve víru nekonečného ukájení pudů, prezentoval již roku 1819 ve své knize *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

²²⁷ STEJSKAL 2013, 79

²²⁸ HOSTINSKÝ 2013, 101–111

²²⁹ Publikace *Zur Farbenlehre* Johanna Wolfganga Goetheho i studie *Farben-Kugel* Phillipa Otta Rungeho byly publikovány již roku 1810.

GOETHE 1810 (In: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/goethe_farbenlehre01_1810. Vyhledáno dne 1.8.2017) a RUNGE 1810 (In: <https://archive.org/stream/farbenkugeloderc00rung#page/n5/mode/1up>. Vyhledáno dne 1.8.2017)

²³⁰ <https://www.britannica.com/biography/James-Clerk-Maxwell> Vyhledáno dne 1.8.2017

²³¹ Ibidem

²³² FILLA 1907, inv.č.313/13B–17B a 49B–52B

²³³ Více o tom v kapitole *Fillaův zájem o optiku*.

Do seznamu významných objevů, které nejvíce ovlivnily dobové smýšlení, musíme zařadit i Clausiovu teorii entropie,²³⁴ která byla popsána roku 1865.²³⁵ Teorie nezvratného zániku věcí spojená se vzrůstající se sekularizací musela mít významný vliv na smýšlení společnosti, jež poznenáhlu začala tíhnout k pesimistickému názoru. Ohlasy sekularizace spojené s několika novými objevy na poli fyziky, zejména s právě zmiňovanou teorií entropie, se začaly odrážet nejen v tehdejší filozofii, ale například i v literatuře, kde se začínají objevovat až filozofické proklady na téma Boží existence, zániku života, otázky posmrtnosti a s tím vším spojené dotazy na cenu lidského života.²³⁶ Tuto problematiku spojenou s otázkami po Boží existenci hodnotil i Emil Filla. V deníku často řeší otázku křesťanství a jeho pravdivosti.²³⁷

Snad nejpřevratnější událostí ve vědecké sféře na počátku století bylo Einsteinovo ustanovení speciální teorie relativity v roce 1905 a obecné teorie relativity v roce 1916.²³⁸ Na tuto teorii však umělci, potažmo i Filla, navazovali spíše v kubistickém období.²³⁹

Nejen ve sféře fyziky však došlo k převratným objevům, další oblastí, která významně modifikovala smýšlení celé společnosti a měla vliv i na vývoj umění byly zdravotní a lékařské vědy a psychologie. Důležitými mezníky bylo například založení nového vědeckého oboru mikrobiologie Louisem Pasteurem a s ním spojený nárůst výzkumů pod mikroskopem.²⁴⁰ Dále práce Wilhelma Conrada Röntgena popisující paprsky X publikovaná roku 1894, či izolování rádia Marií Currie-Sklodowskou v roce 1898.

Jak je z tohoto výčtu nových vědeckých objevů a teorií patrné, badatelé a vědci neřešili pouze otázku vědy a vědeckého pokroku, ale zabývali se účinností svých

²³⁴ RAKUŠANOVÁ 2005, 15

²³⁵ CROPPER 2001, 93–94

²³⁶ Tyto otázky jsou nastoleny i v tvorbě ruských realistů. Například i v díle Fjodora Michajloviče Dostojevského.

²³⁷ FILLA 1907, inv.č.313/19B

²³⁸ Na základě těchto dvou principů vznikl celý nový fyzikální obor a to relativistická fyzika, která zkoumala přírodní zákonitosti při rychlostech srovnatelných s rychlostí světla. Umělci navazovali na teorii relativity, a to minimálně v ideové sféře. Například Adolf Hoffmeister navrhl jako debatní téma na zasedání výtvarníků Einsteinovu rovnici $E = mc^2$.²³⁸ Teorie relativity také bývá uváděna v souvislosti se vznikem kubismu. Na toto téma se vyjadřoval již profesor estetiky na d'Ollivet College Paul Laporte, který ve své studii zabývající se kubismem hovoří o souřadnicových systémech a o jakési „čtvrté dimenzi“ v Picassově díle. Einstein záhy poté poukázal Laportovo špatné pochopení jeho teorie. Není však podstatné, zda Laport teorii pochopil špatně či dobře, ale že se na ni pokusil navázat. Tímto činem je prokazatelné, že vědecké objevy byly a jsou pro umění a uměleckou teorii jednou z možností námětových inspirací. (In: Langrer 1997— Jiří Langer: Fyzika a výtvarné umění, Praha 1997. In: Jindřich Bečvář (ed.); Eduard Fuchs (ed.): Historie matematiky. II. Seminář pro vyučující na středních školách, Jevíčko, 21. 8. – 24. 8. 1995, Sborník, Praha 1997. 157–160)

²³⁹ BERKA 1989, 68

²⁴⁰ Na spojitost vzniku mikrobiologie a umění poukazuje například Vojtěch Lahoda. (In: LAHODA 2006, 352)

objevných teorií na život. Významné vědecké osobnosti pak většinou v názoru silně konvenovali s voluntaristickou filozofií, někdy ji ovlivnili a někdy zase měla tato filozofická teorie inspirativní efekt pro vědce.

3.3. Platformy fyziologie a psychologie pro české umělce a umělecké teoretiky

„Výsledky moderních věd mají zřejmě vliv na současné umělce; mnozí z nich jsou nezřídka – podvědomě nebo vědomě – žáky nejnovějších myslitelů.“²⁴¹
(František Kupka)

Touto vypovídající větou začíná František Kupka svou úvahu o ideji, námětu a tradici v knize *Tvoření v umění výtvarném* (1923).²⁴² V těchto dvou Kupkou napsaných řádcích je shrnut tehdejší přístup společnosti k novému poznání, podle něhož se člověk-umělec nevědomě stával žákem vědců, přírodovědců a objevitelů. Ačkoliv moderní doba již byla filozoficky postpozitivistická a poukazovala na nemyslitelnost absolutního determinismu a empirismu, stejně se zachovala jistá náklonost k přírodovědcům, výzkumníkům i vynálezčům, kteří za dob pozitivismu nabyli na úctě i sebevědomí. Nové vědecké objevy tak byly společností se zájmem přijímány, a to v rámci celoevropského kontextu. Týkalo se to nejen vědecké sféry, ale i filozofie či uměnovědného a uměleckého prostředí.

Umělci se s významnými vědeckými teoriemi mohli setkávat v tehdejších veřejných denících, ale i odporných periodikách. Nové vědecké objevy zveřejňovaly například časopisy *Česká mysl*,²⁴³ *Vesmír*²⁴⁴ nebo *Časopis pro pěstování matematiky a fyziky*,²⁴⁵ vedený Jednotou českých matematiků a fyziků. Tehdejší doba byla na nové objevy tak bohatá, a tolik žila představou reformy společnosti a života, že

²⁴¹ KUPKA 1923, 9

²⁴² Kniha byla autorem redigována francouzsky již v letech 1907–1913 a česky byla otištěna až 1923

²⁴³ <http://nb.vse.cz/kfil/elogos/archives.htm> Vyhledáno dne 18.7.2017

²⁴⁴ <http://vesmir.cz/archiv-vesmiru/> Vyhledáno dne 18.7.2017

²⁴⁵ <http://dml.cz/dmlcz/133460> Vyhledáno dne 18.7.2017

některé nové poznatky, zejména ty z oblasti zdravotních a lékařských věd, otiskovaly i veřejné deníky, jako třeba Lidové noviny.²⁴⁶

Mnohdy docházelo i k osobnímu kontaktu mezi předními českými vědci a výtvarníky, či výtvarnými teoretiky. Dva nejznámější vědci z oblasti fyziologie byli dokonce rodinně spjati s uměleckým prostředím. Šlo o Jana Evangelistu Purkyně, který byl otcem Karla Purkyně a o Johana Nepomuka Czermaka, bratra Jaroslava Čermáka. Příbuzenské pouto mezi vědcem a umělcem můžeme nalézt i v rodinném kruhu Emila Filly, který se přiznal do rodiny filozofa a zakladatele moderní psychologie Františka Krejčího, jenž v lecčems na Purkyněho navazoval. Avšak nejen rodinná přízeň, ale i vzájemné sympatie působily jako pouto, které svedlo přední umělce a vědce dohromady. Například Bohumil Kubišta se patrně znal s profesorem Vincencem Strouhalem, na což vzpomíná Václav Reichl ve své stati *Mé styky s malířem Kubištou v souborné knize Život a osobnost Bohumila Kubišty ve vzpomínkách současníků* (1949).²⁴⁷

Jak je patrné česká moderna měla k novým poznatkům z oblasti fyziologie velmi blízko, což způsobilo, že fyziologie a zejména pak optika byla zásadním tématem řešeným ve společnosti umělců skupiny Osma. Fyziologie mohla být pro umělce inspirativní z několika důvodů. Prvním a nejvíce řešeným důvodem, byla problematika smyslového vnímání, jež byla řešena i v oblasti filozofie. Dalším důvodem pak mohl být například rozbor fyzikální i fenomenologické povahy barev a na základě toho všeho legitimizme nereálných tvarových forem na bázi mikrostruktur a s tím spojené rozšíření hranic viditelnosti (mikroskop).²⁴⁸

Členové skupiny prokazatelně znali Helmoltzovy studie o teorii barev, Goetheho *Farbenlehre*, nebo například i studie Michela Eugéna Chevreula.²⁴⁹ Jistý vliv na ideová východiska moderních umělců mohl mít i český vědec Jan Evangelista Purkyně, jenž bývá často opomíjen a jehož myšlenky našly podobně silnou odezvu jako teorie Goethovy či Schopenhauerovy.²⁵⁰ Dále za zmínku jistě stojí jména jako Ernst Mach (v Praze působící fyzik a filozof), který se také zabýval analýzou počitků

²⁴⁶ Filla si z Lidových novin vypsál úryvek týkající se funkce organismu v období nemoci. (In: FILLA 1907, inv.č. 313/6B)

²⁴⁷ Podle Reichlových vzpomínek Kubišta chodil na přednášky k profesoru Strouhalovi a ten mu dovozoval si v rámci přednášek dělat pokusy s barevnými terči. Zajímavou informací jistě může být, že Vincenc Strouhal zabrousil také do sféry synestetické, když se zabýval akustickou teorií barvitosti tónů. (In: REJCHL 1949, 63–84)

²⁴⁸ HUBATOVÁ–VACKOVÁ 2005, 568

²⁴⁹ Výběrově: REJCHL 1949, 63–84; 11. dopis; Emil Filla Antonínu Procházkovi 1908, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 248; FILLA 1907, inv.č. 313/19 B, atd.

²⁵⁰ HUBATOVÁ–VACKOVÁ 2005, 569

či František Krejčí, který svými publikacemi do Čech uvedl terminologii moderní psychologie rozpracovanou již Purkyněm.

3.3.1. *Isaac Newton, Johann Wolfgang von Goethe, Jan Evangelista Purkyně a teorie optiky a dobové reflexe*

Abychom se mohli věnovat přímo samotnému Emilu Fillovi, je potřeba alespoň výběrově představit dobovou teorii optiky a její reflexe nejen mezi vědci samotnými, ale i umělci. Tato kapitola shrnující vývoj teorie optiky a jejího recipování je podstatná především z toho důvodu, že se Filla pohyboval ve společnosti velmi inteligentních a poznání otevřených přátel, kteří ho v tomto směru inspirovali, a tudíž je nezbytné na tuto problematiku nahlížet z většího odstupu. Optika měla na vývoj moderního umění nesporný vliv. Zájem o tento obor na konci 19. a počátku 20. století výrazně vzrostl a to zejména díky Newtonovi a Goethovi a jejich teoriím, které ve značném množství postulátů stáli proti sobě.

Newton od sebe oddělil základní vlastnosti těles na inherentní, mezi něž patří rozlehlost, počet nebo tvar a odvozené, které představují skupinu kvalitativních vlastností jako je barva, chuť a ostatní smysly vnímatelné kvality.²⁵¹ Podle Newtona nejsou odvozené vlastnosti věcí dány věcem samotným, ale vznikají až naší percepcí a individuálním přepisem počítků v naší mysli. Newton o tom píše ve své knize *Optics* (1704): „[...] paprsky ve skutečnosti barevné nejsou. Nemají v sobě nic než jistou sílu a dispozici vyvolat vjem té či oné barvy [...]. Barvy předmětů tedy nejsou ničím než dispozicí odrážet ten či onen druh paprsků ve větší míře než jiné; jsou pouze dispozicí paprsků vyvolat ten či onen pohyb v čidle; a vjemy těchto pohybů v čidle mají podobu barev.“²⁵² Paprsky světla samotné jsou tedy inherentní a barevné diferenciací je dosaženo až rozlomením základního bílého paprsku na jednotlivé barvy. Tímto způsobem Newton zkonstruoval barevný kruh, ve kterém však proti sobě nestály komplementární barvy a jednotlivé barevné výseče jsou asymetrických velikostí.

Tyto dva hlavní problémy kritizoval Johan Wolfgang von Goethe v kritice Newtonovy fyzikální teorie optiky ve své knize *Zur Farbenlehre*, která se stala jednou

²⁵¹ K podobnému závěru došel například i Immanuel Kant, když oddělil vlastnosti věcí od věci o sobě. (KANT 1979, 148)

²⁵² NEWTON 1990, 74

z nejpůvodnějších knih o optice pro moderní umělce a umělecké teoretiky.²⁵³ Goethe svým empirickým přístupem značně pozměnil dosavadní pohled na tuto fyzikální vědu a přinesl tak dalekosáhlé změny pro umění 19. a 20. století. Newtonovu barevnému kruhu se pod taktovkou Goetha dostalo pravidelnosti tím, že proti sobě položil komplementární barvy – žlutou a fialovou, purpurovou a zelenou a oranžovou a modrou – a symetricky kruh uspořádal.²⁵⁴

V této publikaci Goethe rozdělil barvy do rozdílných kategorií podle svého původu, funkce a účinku na barvy fyzikální (tedy „newtonovské“), které podle něho vznikají z kontrastu světla a tmy a fyziologické barvy související přímo s orgánem oka (entoptické jevy).²⁵⁵ Na tuto teorii navázal mladý přírodovědec Jan Evangelista Purkyně.

Purkyně byl jeden z prvních vědců, který zkoumal hranice viditelnosti, a to z několika úhlů pohledu.²⁵⁶ Převážně řešil subjektivitu vizuální percepce. Věděl, že zrakové vnímání není objektivní a celost počítku je dotvářena dalšími smysly, intencionalitou pohledu a individuální empirií.²⁵⁷ Již z jeho disertační práce *Beträge zur Kenntniss des Sehens in subjektive Hinsicht* (1819)²⁵⁸ je patrné, že se nenechal strhnout konvencemi a už od počátku kariéry se snažil o nepředvídatelné přesahy. Sám byl literárně a esteticky nadaný – překládal, psal básně a ilustroval vlastní přírodovědné studie zručnými kresbami. Jeho vědecký text je zároveň literárně i umělecky velmi hodnotným dílem.

V disertační práci se Purkyně zaměřil na entoptické jevy, které již několik let před ním zkoumal i Johann Wolfgang Goethe, na něhož Purkyně navazoval. Je zřejmé, že Purkyně Goethovu teorii optiky znal, i když ho ve své disertaci nikde necituje. Navazoval zejména na Goethovo první kapitolu z jeho knihy *Farbenlehre*,²⁵⁹ která se věnovala fyziologickým barvám, tedy barvám, které jsou podle Goetho do značné míry nezávislé na vnějším světě a náleží pouze vnitřnímu světu oka. Jevy, které vznikají přímo v oku samém, pak nazýval škodlivými fantómy a optickými „švindly“ – *colores adventicij, Scheinfarben*.²⁶⁰ Dále se tato Goetho kapitola

²⁵³ GOETHE 1810, XX (20)

²⁵⁴ Idem, XXXIX–IVL (39–46)

²⁵⁵ Entoptické jevy jsou vjemy vznikající v oku samém, například mžitky, atd. (In: HUBATOVÁ–VACKOVÁ 2005, 557)

²⁵⁶ Ibidem

²⁵⁷ Ibidem

²⁵⁸ Purkyňova disertační práce je uložena v Archivu Karlovy univerzity, do češtiny byla přeložena roku 1969 Vladislavem Krutou pod názvem – *Příspěvky k poznání zraku ze subjektivního hlediska*.

²⁵⁹ GOETHE 1926, 23–66

²⁶⁰ Idem, 23

věnovala iradiaci, barvosleposti, kontrastování a barevným stínům. Díky těmto průzkumům je Goethe nazírán jako zakladatel fenomenologie optiky. Na základě tohoto tvrzení by se pak Purkyně dal nazývat jeho následovatelem. Purkyně se s Goethem dokonce osobně sešel a to roku 1822, tedy nedlouho poté, co Purkyně publikoval svou disertační práci.²⁶¹ Goethe nebyl spokojený s tím, že ho Purkyně v práci necitoval. Mezi oběma vědci však nebyl úplný soulad ani v ohledu jejich vědecké praxe. Na rozdíl od Goetha si byl Purkyně vědom, že fyzikální podněty a fyziologické jevy jsou dva odlišné procesy čítí. Dalším rozdílem bylo Purkyňovo užívání heautognostické introspektivní metody při zkoumání procesů subjektivního sebepozorování za umělých podmínek, zatímco Goethe to považoval za znásilnění přírody.²⁶²

O optické fantomy měl velký zájem člen skupiny Osma, Antonín Procházka. Odráží se to například v jeho díle *Cirkus* (1907) [22]. Celý obraz je vystavěn na Goetheho antitezi barev žluté a modré.²⁶³ Procházka se velmi zajímal o psychofyziologické působení obrazu, vyplývá to z jeho dopisu, který roku 1921 poslal Fillovi: „*Kterými prostředky (výtvarn. a jinými) docílí se přechodu smysly rozechvění určitých nervů a tím jako důsledek zamýšlený účín psychický? Nevíš nic o tom? Anebo nevíš o pramenech, kde bych se to mohl dozvědět? Dosud moje hledání je marné a na empirické pokusy anebo dokonce biologická (či fyziolog. Psychologická) není času [...].*“²⁶⁴ Obraz *Cirkus* vypovídá o záměrném užití nerovnovážného vztahu odlehčené modré v popředí a těžšího odstínu žluté v pozadí. Tento kontrast vyvolává v divákovi pocit závratě, přispívá k tomu i fakt, že Procházka člení plochu jakýmsi ohnivými světelnými efekty, které nápadně připomínají Goethovu a Purkyňovu teorii entoptických jevů.²⁶⁵ Podobně vypadají i prazvláštní fleky na koberci ve Fillově obrazu *Čtenář Dostojevského* [2]. Takovéto obrazce se člověku obvykle stvoří v mysli, v reakci na dráždění bulvy měním, tomuto efektu nahrává i červená barva použitá pro pozadí, jež je s fenoménem entoptického efektu spojována. Lahoda tuto skrumáž fleků spojuje s mikroorganismy viděnými přes mikroskop.²⁶⁶

Na Purkyňovu teorii *fantomických jevů* navázal František Kupka, který se jako jeden z prvních českých modernistů začal fyziologií a optikou zabývat. Ve svém

²⁶¹ HUBATOVÁ–VACKOVÁ 2005, 574

²⁶² Ibidem

²⁶³ GOETHE 2004, 52

²⁶⁴ Lahoda na základě tohoto dopisu odvozuje, že Antonín Procházka se problematikou psychofyziologického vnímání zabýval už na počátku století. (In: LAHODA 1989, 185-195)

²⁶⁵ HUBATOVÁ–VACKOVÁ 2005, 576

²⁶⁶ LAHODA 2006, 352

obraze *Žena trhající květiny* (1909-1910) zobrazil jak přítomný děj, tak děj minulý.²⁶⁷ Sám Kupka tento jev popsal ve své stati *Tvoření v umění výtvarném*: „[...] výtvarný umělec, jenž je bohat smyslovými obrazy vzpomínkovými, sleduje jevy světa [...] a připojuje ke každému dojmu značné množství obrazů, vyňatých ze své paměti. Sdružuje mnoho – tak mnoho, že nemůže jasněji vidět reality.“²⁶⁸

Již v disertaci Purkyně vyslovil myšlenku o autonomnosti malby a schopnosti zrakové emancipace od předmětné vnější reality.²⁶⁹ Dalo by se tvrdit, že tento jev „nevinného oka“²⁷⁰ je základem moderní psychologie. Na tuto teorii navázal František Krejčí – nepřímý Purkyňův pokračovatel, v souvislosti s vývojem dítěte a jeho zrakovým vnímáním.²⁷¹ Jev „nevinného oka“ popisoval Krejčí takto: „[...] dítěti se jeví svět jako širá, různě zbarvená plocha jako obraz, na němž jsou tělesa namalována. Nejprve počítky světelné, potom počítky barev, což jsou dva stupně, po nichž stoupá zrak, než dojde k vjemům skutečných předmětů.“²⁷²

Tyto teze o neverbalizované obrazivosti a empirií neovlivněném nazírání se staly základem pro vznik dvou významných moderních směrů – abstrakce a primitivismu.²⁷³

Je sice pravdou, že Purkyněho texty nebyly tolik infiltrovány a nedosáhly takové popularizace jako Goethovy texty, nicméně, Purkyněho výzkum v oblasti optiky byl převratný a do povědomí umělecké obce se jistě mohl dostat díky svému synovi, Karlovi Purkyňovi, který byl poměrně aktivním mladým umělcem – byl například jedním ze zakladatelů spolku Umělecká beseda (1863) a psal kritické statě do Národních listů. Navíc v Purkyněho odkazu pokračovalo v českém prostředí poměrně mnoho vědců. Můžeme mezi ně počítat například Johanna Nepomuka Czermaka, Ernsta Macha, Ewalda Heringa či dokonce i Františka Krejčího, s jehož tezemi Filla v nemalém množství případů pracoval.

²⁶⁷ HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2005, 579

²⁶⁸ KUPKA 1923, 86

²⁶⁹ I když skutečnost, že v percepčním procesu je světelnost nadřazená formě vychází z Goetheho *Farbenlehre*.

²⁷⁰ Jak jej popsal Ruskin. (In: HUBATOVÁ-VACKOVÁ

²⁷¹ HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2005, 582

²⁷² KREJČÍ 1904, 269

²⁷³ HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2005, 582

3.4. Fillův zájem o optiku

Fillův zájem o přírodní vědy a psychologii je z jeho deníkových zápisků z roku 1907 absolutně zřejmý. Počet výpisků věnovaných přírodním vědám je téměř stejný jako počet záznamů věnovaných filozofickým teoriím. Z přímých odkazů mohou jmenovat například Johanna Wolfganga von Goethe.²⁷⁴

Zaměříme-li se na optiku, uvědomíme si, že Filla většinou všechny poznatky spojené s touto vědou navazuje na svou filozofii odvozenou ze Schopenhauera, nebo přímo na Schopenhauerovy myšlenky samotné. Bohužel se však v deníku nikde nenachází přímý odkaz na určitý vědecko-teoretický spis zabývající se optikou, a tak jediným adekvátním důkazem o Fillově znalosti této fyzikální disciplíny, pochází z jeho dopisu Antonínu Procházkovi, ve kterém naráží na teorii Hermanna von Helmholtze a zmiňuje se i o Chevreulovi.²⁷⁵

Zajímavostí je, že se ve Fillově deníku objevují poměrně pokročilé propočty a zápisky týkající se fyzikálních teorií vypovídají o vysoké úrovni porozumění. Tento fenomén lze pozorovat například v tom, že používá vlastní termíny pro určité jevy. To mohlo být způsobeno tím, že Filla pracoval převážně s německými a francouzskými originály.²⁷⁶ Pojmy Fillou vymyšlené by pak vlastně byly pouze individuálním překladem z cizího originálu.

Tento fenomén se objevuje například u výrazu *vibrace*,²⁷⁷ který Filla v deníku často uvádí v kontextu s *barevným principem*. Užívání tohoto výrazu si všiml již Vojtěch Lahoda, který tento pojem spojil s životním principem a s filozofií Henriho Bergsona.²⁷⁸ Nicméně ve Fillově deníku se odkazy na tohoto filozofa objevují až po roce 1912,²⁷⁹ v dřívějších zápiscích z roku 1907 nejsou čitelné dokonce ani nepřímé inspirace Bergsonovou filozofií, zatímco samotný pojem *vibrace* se v deníku z roku 1907 objevuje nesčetněkrát. Z poznámek typu: „[...] dle toho může konstatovat účinek dojmu světelného principu a barevného: 1. = tma = 0 vibrace, největší vibrace (prudké světlo není možno a barva žlutá tmavá nejsvětlejší) dejme tomu 100 bil vibrací za sec — 2. (při plném denním světle) červená 400 bil. kmitů, fial. 667 bil.

²⁷⁴ FILLA 1907, inv.č. 313/ 19B

²⁷⁵ 3. dopis; Emil Filla Antonínu Procházkovi 1906, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 245 a 11. dopis; Emil Filla Antonínu Procházkovi 1908, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 248

²⁷⁶ Jak dokazují deníkové seznamy literatury, v nichž je často uvedený originální název díla. (In: FILLA 1907, inv.č. 313/ 62B)

²⁷⁷ Výběrově: FILLA 1907, inv.č. 313/13B–17B a 49B–52B

²⁷⁸ LAHODA 2007, 54

²⁷⁹ FILLA 1912, inv.č. 295/43B

*růžová 800 bil za sec (nejnižší možná vibrace) [...]“²⁸⁰ vychází, že Filla tento výraz používal ve smyslu jednotky – vlnové délky. Malíř tedy ve svých zápiscích řeší vlnové délky barev, jejichž znalost poté využívá při svých fenomenologických, filozofických i fyzikálních úvahách. Dalším takovým pojmem je například německý výraz „*doppelschwingungen*“,²⁸¹ což je v doslovném překladu „dvozáhvěv“ a Filla jím nejspíš označoval Hertz, jakožto fyzikální jednotku kmitočtu.*

Ve valné většině případů, kdy Filla rozebírá optickou teorii, kombinuje svoje poznatky také s teorií týkající se akustiky. Toto počínání je nejspíš zapříčiněno Fillovým tíhnutím k textům a filozofii Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho, v jejichž publikacích k prolínání hudby a malby dochází.

Jelikož si nemůžeme být zcela jisti, z které teorie optiky Filla čerpal informace, pokusím se blíže rozebrat alespoň fenomenologický postup Johanna Wolfganga Goetha, jehož díla Filla podle svých deníkových zápisků znal. Započítáme-li navíc fakt, že Goethe měl velký vliv na Julia Meiera Graefa, jehož text *Entwicklungsgeschichte der moderne kunst* byl pro skupinu Osma základním textem, je zřejmé, že minimálně zprostředkovaně na Fillu Goethova teorie působila. Mimo to zmíním také Hermanna von Helmholtze, o kterém se Filla zmiňuje v dopise Procházkovi.

O znalosti Goethovy knihy *Zur Farbenlehre* nebo minimálně o všeobecné obeznámenosti s jeho optickou teorií podle Fillových zápisků není pochyb. Často v denících řeší rozložení barev na obraze a jejich vzájemné vztahy.²⁸² Nehodnotí ovšem jen jejich uspořádání z hlediska formální funkce a symboliky, ale také kompozici barev v obraze podrobuje důkladným matematickým propočtům na základě vlnové teorie. Tvrdí, že díky přesnému zacházení s barvou se dá dosáhnout kýženého efektu díla (což v jeho případě znamenalo vyjevit duševní podstatu díla,²⁸³ či vytvořit tragický element).²⁸⁴

Abych mohla přistoupit k podrobnějšímu rozboru Fillova postupu, ocituji zde jednu jeho poznámku v celém znění:

„Tragický element tvárný jeví se u něho oslabenější než u Rembrandta (ale ten bud' popírá celý život nebo nechá plynout celý) neboť negace jedné neb snad dvou barev

²⁸⁰ Bilion uváděný za číselnou hodnotou je ve skutečnosti jednotka THz. (In: FILLA 1907, inv.č. 313/52B)

²⁸¹ Ibidem

²⁸² Výběrově: FILLA 1907, inv.č. 313/13B–17B a 49B–52B

²⁸³ FILLA 1907, inv.č. 313/15B

²⁸⁴ Ibidem

není nikdy tak mocná jako negace světla vůbec. (snad dá se stupňovat velkou gradací vibrace) [bud' ve středu je největší harmonie a kol disharmonie barevná neb kolem je vše disharmonováno a pomocí středu vše se harmonuje [Cézannovi dveře červené]] s tím že vzájemně na sebe barvy působí že vznikají z jednoho střediska (slunce největší harmonie = bílá složka ve středu) k středu tíhnou je dáno že dle barevného principu střed, srdce obrazu je mrtvé. [dle mé teorie, že bílá je složka ze 3 barev: přidášli k černé všechny 3 barvy dostaneš světlejší šed'] [chcili zvýšit vibrace žluté (dojem) bílého fleku ohraničím ~~ne~~ fialovou: oko vypracuje mě na bílém žlutou: vibrace žluté byla by vždy menší než teď] naopak chcili snížit vibraci brilantní červené ohraničím je světle zelenou].“²⁸⁵

Z poznámky je cítit, že Filla patrně četl Goethovu knihu *Farbenlehre*. Vypovídá o tom jeho znalost Goethovy teorie komplementárních barev, a také jeho názor na míchání barev se zdá být téměř identický. V teorii *Zur Farbenlehre* je zastáván názor, že po smíchání základních barev dojde k vzniku šedého odstínu,²⁸⁶ přičemž Filla také tvrdí, že po smíchání 3 primárních barev vznikne světlejší šed'.²⁸⁷ V tomto ohledu však vyvstává otázka, zda k tomuto závěru nemohl Filla dojít sám. Obzvláště započítáme-li fakt, že ohledně tohoto postulátu používá ich-formy. Navíc také víme, že Fillaův blízký přítel, člen skupiny Osma, Bohumil Kubišta prokazatelně praktikoval pokusy s optikou na seminářích Vincence Strouhala.²⁸⁸ Vzhledem k tomu, jak si všichni členové skupiny Osma byli blízcí, je možné, že k podobným pokusům docházelo i u Emila Filly samotného. Díky svým vlastním výzkumům a pozorováním by pro něho bylo snazší pochopit Goethovy a jiné texty zabývající se teorií optiky. Na základě této hypotézy by se dalo vysvětlit, proč v případě Filly začalo docházet k tomu, že Filla sám některé postuláty Goethovy teorie rozšířil, nebo dělal vlastní závěry ohledně některých fenoménů tohoto oboru. Připomeňme například Fillovo rozšíření Goethovy úvahy o simultánním kontrastu o vliv vibrace barvy (vlnové délky) na receptory divákova oka. Posun lze také vysledovat v tom, že umělec kombinoval teorii optiky s teorií akustiky. Zde se opět vyjevuje Fillova kompilační metoda, jelikož k tomuto synestetickému kombinování obou teorií dochází ve filozofických systémech Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho.

²⁸⁵ Myšleno Giorgioneho. (In: FILLA 1907, inv.č. 313/14B)

²⁸⁶ http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/goethe_farbenlehre01_1810?p=146, 92–94, vyhledáno dne 12.7.2017

²⁸⁷ FILLA 1907, inv.č. 313/14B

²⁸⁸ REJCHL 1949, 79

Další záležitostí, kterou Filla v citované poznámce řeší, je důraz na harmonii obrazu na základě vyprázdnění středu obrazu a kladení barev kolem něj. Lahoda tento jev charakterizoval jako inspiraci Bonnardem. Na základě jeho působení prý Filla začal používat podobného kompozičního systému. S ohledem na Fillův běžný postup, kdy umělec nejdříve dílo do detailů promyslí a pak ho jednotně „vrhne“ na plátno,²⁸⁹ je ovšem pravděpodobnější, že Filla nejdříve přijal tuto teorii a na základě ní pak zhodnotil Bonnardovo dílo jako kvalitní, jelikož odpovídalo jeho systému. Co by však teoreticky mohl Filla přijmout přímo z formálního výrazu Bonnardových děl, bez ohledu na teoretickou bázi, je jeho informální zacházení s pastou, které se pak vyskytuje u několika Fillových prací, jako například v obraze *Na verandě* (1907) [8] nebo *Cirkus* (1907) [23].²⁹⁰

Hermann von Helmholtz, jehož Filla zmiňuje v dopise Antonínu Procházkovi, byl jednou z nejvýraznějších postav ve sféře vědy své doby. Byl to významný lékař, fyzik, matematik, meteorolog a filozof. Zasloužil se například o vynález oftalmoskopu, který sestavil v roce 1850 a poté ho prezentoval ve své stati *Beschreibung eines Augenspiegels zur Untersuchung der Netzhaut im lebenden Auge* (1851).²⁹¹ Významným přínosem na poli optiky byla jeho publikace *Handbuch der Physiologischen Optik* (1867).²⁹² Právě tuto knihu zřejmě Filla mnil, když psal v roce 1908 dopis Antonínu Procházkovi.²⁹³

Z Fillových poznámek k optice je patrné, že v roce 1907 se ho ještě nedotkla teorie relativity publikovaná Albertem Einsteinem v roce 1905, jelikož užívá pojmu „éter“,²⁹⁴ ve smyslu substance, ve které se podle dřívějších názorů mělo šířit elektromagnetické záření, tak jako se mechanické vlnění šíří běžnou hmotou. Později je však jeho inspirace touto teorií patrná, zejména v období, kdy se v jeho programu rodilo kubistické smýšlení.²⁹⁵

²⁸⁹ LAHODA 2007, 69

²⁹⁰ Idem, 52

²⁹¹ HELMHOLTZ 1851, 29 <https://archive.org/stream/BESCHREIBUNGEINE00HELM#PAGE/28/MODE/2UP> Vyhledáno dne 18.7.2017

²⁹² HELMHOLTZ 1867 — Herrmann von HELMHOLTZ: *Handbuch der psychologischen Optik*, Leipzig 1867 <https://archive.org/details/handbuchderphysi00helm> Vyhledáno dne 18.7.2017

²⁹³ 11. dopis; Emil Filla Antonínu Procházkovi 1908, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 248

²⁹⁴ FILLA 1907, inv.č. 313/ 52B

²⁹⁵ BERKA 1989, 68

3.5. Fillova reflexe moderní psychologie

Kromě optiky zajímala Fillu také moderní psychologie, a to zejména z toho důvodu, že celá skupina Osmá kladla velký důraz na duševní vyznění uměleckého díla. Toto nabití obrazu ideou a její vyjevení skrze modelaci barvou a barevným principem je Fillovou praktikou, která podle něj měla vymazat staré symboly a významy a nahradit je novými.²⁹⁶ Z psychologie si ovšem vybíral jen to, co mohl zhodnotit pro svůj umělecký program, v němž mu šlo o vyjevování idejí. Většinou se tak zabývá pochody v lidské mysli při čtení počitků, nebo zkoumá lidskou schopnost obrazové paměti a obrazivosti.²⁹⁷ Jak je patrné, většinou se jedná o myšlenky, které významně rozvinul Jan Evangelista Purkyně. Než přímá znalost Purkyňových textů, je však pravděpodobné, že Filla přišel k těmto podnětům nepřímo skrze Františka Krejčího, který v mnohém na Purkyněho navazoval.²⁹⁸ Znalost teorie Františka Krejčího, jakožto významného psychologa a pozdějšího Fillova tchána, byla jistě pro tvorbu malířova programu velmi důležitá. František Krejčí se mimo jiné podílel na založení časopisu *Česká mysl*, který se stal významnou platformou pro českou inteligenci. Na základě komparace témat, která jsou řešena právě v tomto časopise a témat, kterým se Filla věnuje v deníku je zjevné, že Filla byl s časopisem obeznámen.

První článek, který František Krejčí v *České mysli* otiskl, se věnoval shrnutí současných filozofických systémů.²⁹⁹ I když se Krejčí ve svých textech zmiňuje o filozofii německých voluntaristů Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho, z jeho přístupu je stále silně cítit pozitivistický systém epistemologického a metodologického smýšlení a kladení argumentů. I tento fakt nahrává hypotéze, že Filla znal Krejčího filozofické úvahy již dříve, než si vzal jeho dceru, jelikož postup obou mužů při práci s argumentací je velmi podobný. Ve své knize *Psychologie* (1916),³⁰⁰ se Krejčí v několika kapitolách podrobně věnuje lidským citům a jejich funkci. Toto téma se několikrát vyskytne i ve Fillových poznámkách, kdy řeší

²⁹⁶ 1. dopis; Emil Filla Antonínu Procházkovi, kolem 1905, In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002, 244

²⁹⁷ FILLA 1907, inv.č. 313/

²⁹⁸ HUBATOVÁ-VACKOVÁ 2005, 570

²⁹⁹ KREJČÍ 1900 In: Fr. ČADA/ Fr. D.ŘTINA/ Fr. KREJČÍ: Česká mysl <http://nb.vse.cz/kfil/elogos/archives/mysl-1/KREJCI-1.htm> Vyhledáno dne 1.8.2017

³⁰⁰ KREJČÍ 1916 In: <http://kramerius4.nkp.cz/search/i.jsp?pid=uuid:62db2010-a2cd-11e3-9d7d-005056827e51> Vyhledáno dne 14.7.2017

například pocit jako takový³⁰¹, pocit studu,³⁰² soucit,³⁰³ lidskou sexualitu (pudovost),³⁰⁴ obrazivost,³⁰⁵ apod.

Fillova obeznámenost s moderní psychologií mu byla velmi nápomocnou při snaze naplnit obraz novým symbolem-idejí. Postupoval tak, že ideu, kterou chtěl zhmotnit v díle, zhodnotil z hlediska filozofie a psychologie a této myšlence pak vybral nejlepší možnou formu znázornění podle vlastního malířského programu – *světelný princip*, *barevný princip* či amorfně-modelační systém, nebo jejich kombinaci. Pokud byla pro obraz a jeho vyjádření podstatná barva, jakožto prostor pro vyjádření emocí, které měl divák při sledování díla nabýt, pak Filla komponoval barvy na základě kombinace znalostí z oboru optiky a fenomenologie barev pocházející nejspíš z Goetha nebo Julia Meiera Grafeho za účelem nejvyššího možného duševního účinku díla.

3.6. Fillův zájem o lidovou kulturu

Ve Fillově seznámech literatury se vyskytují záznamy o knihách Františka Bartoše, významného českého etnografa a jazykovědce, který je autorem jedinečného *Dialektického slovníku moravského* (1905–1906),³⁰⁶ jelikož až do dnešní doby je tento souborný slovník zabývající se moravskou lingvistikou doposud jediný. Filla si od tohoto autora zapsal knížky: *Anthologie z národních písní československých* (1874),³⁰⁷ *Kytice z národních písní moravských [...] (1890)*,³⁰⁸ *Moravský lid* (1892).³⁰⁹ Tyto výpisky jen podporují teorii o Fillovu srdečném vztahu ke svému rodišti Moravě-Chropyni.³¹⁰ Později Filla zmínil, že v mládí prošel křížem krázem Slovensko v okolí Detvy.³¹¹ Fillova výprava na Slovensko nebyla pouze nepromyšleným studentským povyražením, ale vycházela z jeho hlubokého vztahu

³⁰¹ FILLA 1907, inv.č.313/56B–58B

³⁰² Ibidem

³⁰³ Ibidem,

³⁰⁴ Ibidem

³⁰⁵ Ibidem

³⁰⁶ Idem, 62B

³⁰⁷ Ibidem

³⁰⁸ Ibidem

³⁰⁹ Ibidem

³¹⁰ Na tento fenomén již poukázal Vojtěch Lahoda, když konstatoval, že Fillův obraz *Dítě u lesa* vychází z Jurkovičovy sbírky *Práce lidu našeho* (1906). Na obraze je zachycen motiv detvanského kříže. (In: LAHODA 1987, 9)

³¹¹ Ibidem

k lidové kultuře a lidovému lidu, který ve Fillovi přetrvával od jeho raného dětství, kdy často trávil čas u svého děda na statku,³¹² až do požehnaného věku stáří, kdy se navrátil z Buchenwaldu a zabýval se ilustracemi lidových písní.

Tyto Bartošovy studie byly Fillovy významnou podporou jeho sběratelské vášně. O této vášni se zmiňuje již Vojtěch Lahoda v publikaci *Svět Emila Filly*.³¹³ Píše zde také, že sociální soucit, který se odráží ve Fillových dílech zaměřených na vesnici a chudobu, jako je například obraz *Dítě u lesa* [1], či *Žebrák* [19], by mohl souviset právě s Fillovou znalostí Bartošových textů.³¹⁴

4. Uměnovědná teorie

Hlavní snahou mladých avantgardistů byl podle Emila Filly: „*odboj proti šabloně, proti akademičnosti a proti mdlbě, jež zachvacovala všechn umělecký život v Čechách.*“³¹⁵ Filla tak v jedné větě vyjádřil klima, které v době zrodu moderního uměleckého společenství, vládlo na Akademii. Díky tomuto vysoce konzervativnímu a pro rozvoj nevlídnému prostředí, se mladí teoretizující umělci uchýlili k tomu, že se začali scházet na neutrálním místě, jakým se jim stala kavárna Union.³¹⁶ Vrchní podnik, František Patera mladým umělcům poskytl přístup k nejaktuálnějšímu evropskému dění v umělecké sféře – zahraniční umělecké časopisy a různé zásadní publikace. Co se týče periodik, nejpodstatnějším byl asi časopis *Kunst und Künstler*,³¹⁷ který informoval o tom nejaktuálnějším, co se v oblasti středoevropského uměleckého prostoru událo. Jedním z nejhlavnějších přispěvatelů tohoto časopisů byl Julius Meier-Graefe.

Kdybychom chtěli najít společného jmenovatele a hnací motor teoretizujících umělců a teoretiků napříč výtvarnými obory, jednalo by se o snahu nalézt absolutní hodnoty nejen výtvarného díla, ale skrze něj i života. Absolutno zde však nebylo míněno v náboženské perspektivě, šlo o obecný jev přesahování člověka a jeho slepého důvěrování vjemům. Emil Filla se k tomu sám vyjádřil v uměleckém

³¹² HLUŠIČKA 2003 — Jiří HLUŠIČKA : Emil Filla, 1882–1953, umělec, Galerie Antonína Procházky, Praha 11 ISBN 80-239-1270-4

³¹³ LAHODA 1987, 8–9

³¹⁴ Ibidem

³¹⁵ ZÁVADA Vilém Závada: Rozhovor s Emilem Fillo, *Rozpravy Aventina* 7, 1931/32, s. 241.

³¹⁶ LAMAČ 1988, 28

³¹⁷ Ibidem

měsíčníku, když tvrdí, že: „Umění jako bezprostřední výraz touhy po absolutních hodnotách dodatečně dodává přírodě znova tvar a smysl“.³¹⁸

S těmito hodnotami a snahami souvisel i návrat k intuitivní tvorbě, který byl podpořen dobovými tendencemi zaznívajícimi například v programu *Lebensreform*.³¹⁹ Z těchto sklonů – návratu k přírodě, přirozenosti a intuici pramenily i tendence k primitivismu, ze kterých se později zrodil teoretický základ pro kubismus, ale i abstrakci.³²⁰

4.2. Poznámky ve Fillově deníku

Pokud budeme ve Fillově deníku hledat odkazy na současnou uměnovědu, narazíme většinou pouze na seznam jmen teoretiků či názvů čtených textů. Pouze ve dvou případech se zde objevují delší poznámky, a to zaprvé výpis ze Šaldova článku *Násilník snu* (1904–1905),³²¹ a v druhém případě se jedná o výpisky ke knize Julia Meiera-Graefe.³²²

V případě výpisu ze Šaldova článku je stránka s poměrně vehementní vervou přeškrtnuta. Znovu se můžeme pouze domnívat, co Fillu vedlo k tomu přeškrtnout vlastní poznámky. V tomto případě by se dala vyslovit myšlenka, že výpisek ze Šaldova článku používal při sepisování vlastní reflexe Munchova díla a až jej nepotřeboval, jednoduše jej vyškrtl. Nicméně jednalo se o osobní deník, není tedy moc pravděpodobné, že by si Filla potřeboval vyškrtnout již použitý zápisek, když si ho sám zapisoval z toho důvodu, aby z něj mohl čerpat, ať již pouze v rovině úvah nebo pro svou teoretickou činnost.

Co se týče výpisu z Julia Meiera-Graefeho, Filla v něm řeší převážně téma světelného a barevného principu. Na druhé stránce v zápisníku věnované tomuto kunsthistorikovi se pak objevuje velmi zkratkovitý výpisek z Graefeho knihy *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, který zhodnocuje přínos jednotlivých

³¹⁸ Emil Filla, *Život a dílo, Umělecký měsíčník* 1, 1911/1912, s. 315.

³¹⁹ BUCHHOLZ/ LATOCHA/ PECKMANN/ WOLBERT I 2001, 13–35

³²⁰ Ibidem

³²¹ ŠALDA 1897 — F. X. ŠALDA: „Násilník snu. Několik glos k dílu E. Muncha“, *Volné směry* 9, č. 1, s. 103–107

³²² FILLA 1907, inv.č. 313/ 53B

stylů a velkých uměleckých géniů v ohledu schopnosti zhmotňování idejí. Podrobněji zde poté rozebírá působení Michelangelovy fresky v Sixtinské kapli.³²³

O Worringerovi se Filla v deníku nijak nezmiňuje, nicméně píše o něm v dopise Antonínu Procházkovi, jakožto o důležitém textu.

Zajímavým objevem jsou Fillovy poznámky o četbě *Moderního revue*,³²⁴ které se převážně týkají filozofie a odkazu Friedricha Nietzscheho.

4.3. Abstrakce a vcítění Wilhelma Worringera a jeho recipování ve Fillově teorii

O vztahu Osmy k úvahám Wilhelma Worringera může vypovídat například i vzpomínka Václava Formánka na Willyho Nowaka: „*Nowak sledoval hlavně proslulý Cassierův časopis Kunst und Künstler, kam psal pravidelně Worringer; Worringerovu slavnou stať Abstraktion und Einfühlung znal ještě z předválečných dob Osmy.*“³²⁵

Worringerova kniha *Abstraktion und Einfühlung* (1908) byla prokazatelně jednou z hlavních teoretických bází skupiny. Nepřijímali ji ovšem jako dogma, ale stejně jako u všech ostatních podnětů vycházeli z vybraných tezí a utvářeli si vlastní syntetizující program. U Filly samotného se návaznost na Worringerovu teorii projevila spíše v jeho teoretické činnosti než v programu či formě malby.

Přínos Worringerovy práce je zejména v jeho důrazu na instinktivní proces tvorby a spirituální podstatu uměleckého díla. Jeho úvahy jsou ve značné míře iniciovány množstvím podnětů z širokého spektra oborů od filozofie, teorie umění, ale i současné kulturní situace. Minimálně je třeba zmínit dva hlavní inspirátory, a to o Theodora Lipse a Aloise Riegla. Alois Riegl na něho zapůsobil zejména svou teorií *Kunstwollen*, v mnohém vycházející z dobové voluntaristicko-vitalistické filozofie, a také dichotomií haptického a optického.³²⁶ Z Lipse vycházel především v ohledu

³²³ FILLA 1907/ inv.č. 313/ 53B

³²⁴ Idem, 62B

³²⁵ FORMÁNEK 1978 – Václav FORMÁNEK: *Vilém Nowak*. Praha 1928, 40

³²⁶ WORRINGER 2001,23–41

jeho *teorie vcítění*.³²⁷ Obě tyto teorie ve zkratce přiblížím, jelikož byly vlivné nejen pro Worringera, ale i pro Fillu samotného, který se s jejich tezemi jistě setkal v některém z uměleckých časopisů.³²⁸

Rieglem formulovaný pojem *Kunstwollen*, popisuje jev, který se projevuje jako Wille zur Form a závisí na senzitivnosti člověka vůči kulturně-historickým podnětům, které jsou ovlivněny hegelovským *Weltgefühl*.³²⁹ Umělec je tak situován do role objektivátora *Kunstwollen*. Tento pohled byl do značné míry ovlivněný dobou filozofií – hegelovskou filozofií ducha a německým voluntaristicko-vitalistickým proudem a šlo o převratný krok, jímž se teorie vymezila od do té doby materialistického pohledu na dějinný vývoj jakožto *Können*.³³⁰ Dále Worringer do jisté míry vychází z Rieglovy studie ornamentiky, jelikož právě v ornamentice se podle něj nejvíce projevuje dobové chtění.³³¹ V Rieglově postulátu polaritního systému mezi taktilním a optickým uměleckým dílem pak Worringer našel inspiraci pro rozvinutí dichotomie mezi abstrakcí a vcítěním. Obě teorie mají velmi podobný základ. Taktilní umělecká díla prý podle Riegla zpočátku dějin umění převládala, což bylo do jisté míry způsobeno kultovním charakterem uměleckého díla, šlo tedy o subjektivní přístup umělce a objektivizování vlastního vztahu k „absolutnu“.³³² Optické naproti tomu Riegl hodnotí jako objektivnější přístup.³³³ Analogii tohoto dualitního systému můžeme vidět ve Worringerově teorii, že tíhnutí k abstrakci je vlastní primitivním národům, které jednaly instinktivně a vcítění je výsledkem postupného vývoje směrem k touze člověka vyjadřovat se rozumem.³³⁴

Kořeny vyzdvihování subjektivní citové reakce recipienta na umělecké dílo nad jeho formu se táhne už od dob romantismu. *Pars pro toto* Worringerova systému vcítění byla teorie prezentovaná Theodorem Lippssem.³³⁵ V knize *Abstrakce a vcítění* se dokonce několikrát objevuje přímá citace či paralela k Lippsovým úvahám. Hlavní přejatou myšlenkou byla především Lippsova teze, že „*Estetický prožitek je objektivovaný sebepožitek. Esteticky zakoušet znamená zakoušet sama sebe*

³²⁷ WORRINGER 2001, 25

³²⁸ Nejpravděpodobněji asi v časopise *Kunst und Künstler*, ze kterého si vypisoval například poznámky z textu Julia Meiera-Graefeho ohledně Böcklina (In: MEIER-GRAEFE 1906, 37–47).

³²⁹ Svou teorii týkající se *Kunstwollen* Riegl rozvedl v publikacích *Stilfragen* (1893) a *Spätrömische Kunstindustrie* (1901).

³³⁰ Do té doby uznávaný systém „dějin schopnosti“, zastávaný například Gottfriedem Semperem.

³³¹ RIEGL 1891 — Alois RIEGL: *Altorientalische Teppiche*, Leipzig 1891

³³² Ibidem

³³³ Ibidem

³³⁴ WORRINGER 2001 — Wilhelm WORRINGER: *Abstrakce a vcítění*. Triáda, Praha 2001

³³⁵ LIPPS 1906 — Theodor LIPPS: *Ästhetik, Psychologie des Schönen und der schönen Kunst*, Lipsko 1906

*v jiném smyslovém předmětu, vcítovat se do něj. „To, co do něj vnáším [einfühle], je zcela obecně život. A život je síla, vnitřní konání, snažení a naplnění. Život je jedním slovem činnost. Činnost je však to, v čem zažívám uplatnění energie. Tato činnost je ze své podstaty volní činností. Je snažením, či chtěním v pohybu.“*³³⁶ Vcítění je podle Worringera jednou z možností jak vnímat umělecké dílo, druhou eventualitou je poté nutkání k abstrakci. Vcíťování vychází z hlubokého vztahu člověka k přírodě a z jeho touhy po racionálním vysvětlení okolních dějů. Způsobem, jak tento důvěrný vztah mezi člověkem a přírodou vyjádřit Worringer spatřuje v mimetickém zobrazování. Naproti tomu abstrahování je následkem instinktivního a pudového vnímání světa, které je vlastní primitivním národům. Jde o silně transcendentní a duchovní systém tvorby. Abstraktně tvořící umělec je jeho přístupem situován do role „vyrovnatele“ chaosu vnějších jevů a jeho snahou má být vytrhnout objekt z vnějšího světa a učinit jej absolutní hodnotou.

Ačkoliv se tato teorie ve Fillově tvorbě projevila zejména až v jeho kubistickém období, v zápiscích a úvahách se objevuje již mnohem dříve. Zejména v jeho tíhnutí k vyjevování duchovní podstaty uměleckého díla. Akt zhmotňování ideového podkladu malbou je podle něj základním a podstatným článkem tvorby. Jelikož však Filla četl dobovou filozofii, ze které vycházel i Worringer, můžeme jen stěží určit, na základě čích myšlenek se Filla začal tak vehementně bít za duchovní podstatu díla. Nejpravděpodobnějším řešením je opět uvažovat o jistém kompilátu vzájemně se podporujících myšlenkových systémů filozofů, uměnovědců, teoretiků či dokonce i literátů.³³⁷

Ve Fillově deníku se často objevují zápisky spojené s psychologickou reakcí na vjemové podněty – například závislost představy na čase nebo schopnost obrazivosti či rozbor postupu myšlení a paměti obrazu.³³⁸ Tyto zápisky vycházejí z poznatků moderní psychologie, nicméně domnívám se, že prvotní impulz, který vůbec k takovýmto úvahám vedl, vyvolalo právě dobové klima ve sféře filozofie a uměnověd, zaměřené na zhmotňování „absolutna“ skrze umění. Není tedy vyloučeno, že mezi vlivnými teoriemi byla i kniha *Abstrakce a vcítění* Wilhelma Worringera. Filla stejně jako ostatní expresionisté tendoval k introspekci a reflexi vnitřního duševního světa. Projekce ven se pak odehrávala ve výrazovém tryskání

³³⁶ WORRINGER 2001, 25

³³⁷ Například Fjodor Michajlovič Dostojevskij nebo Franz Kafka.

³³⁸ FILLA 1907, inv.č. 313/ 56B–58B

vnitřních pohnutek a idejí na obraz. Tuto formu vyjádření pak Filla podporoval a vyzdvihoval u jiných současných umělců, ale i u starých mistrů a „géniů“ jímž věnoval své teoretické statě.

Jelikož přímé inspirace Worringerem ve Fillově tvorbě jsou sporné, rozeberu zde spíše působení na malířovu teoretickou činnost ve které se Worringerovo působení zjevně zrcadlí.

Fillova teoretická činnost předválečných let je krystalizací obrovské syntézy podnětů snad ze všech sfér tehdejšího poznání a vědění. Do první světové války vyšly čtyři Fillovy stati – *Honoré Daumier* (1909), *O ctnosti novoprimivismu* (1911), *Život a dílo* (1912) a *Domenico Theotocopuli El Greco* (1911). Hlavní Fillovou snahou, zřetelně vyzařující ze všech těchto článků, je nalezení podstaty moderního směřování v umění a její obhajování v rámci širokých kulturně-historických souvislostí. Východiska z teorie Wilhelma Worringerova se odrážejí například v jeho stati *Život a dílo* (1912). Pro ukázkou způsobu, jakým Filla pracoval s Worringerovými tezemi, zde stať *Život a dílo* podrobněji rozeberu.

Již Fillova prvotní věta, že: „*Umělecké dílo je bezprostředním výrazem vnitřního stavu tvůrce*“,³³⁹ silně odkazuje na worringerovsko-lipssovskou teorii. Každé velké umělecké dílo podle Filly ustanovuje životní názor, který je platný do té doby, než je nahrazen jiným. Tedy velké umělecké dílo by mělo zrcadlit životní názory, či rieglowsky řečeno – *dobové chtění*. Filla zmiňuje, že tvůrce vůbec nemusí *Kunstwollen* znát, důležité prý je, aby dílo mluvilo samo. Umělec sám tvoří čistě z vnitřních pohnutek a ve výsledku nezáleží na tom, zda z vědomých či podvědomých. Na tuto Fillovu tezi by se dala aplikovat teorie o vcítění jakožto snaze objektivovat sebepožitek. Tedy zvnějšnit náš vnitřní duševní stav prostřednictvím objektivování *Kunstwollen* na plátně. Podle Filly je umění schopné hodnotit přírodu, jelikož jako jediné dokáže zrcadlit absolutní hodnoty.³⁴⁰

Další spojitost s Worringerovými poznatky lze vidět v další kapitole a to ve Fillových úvahách nad subjektem a objektem. Podle Filly se subjekt od objektu vymezuje na základě důležitého momentu – strachu ze smrti. Dále jde pouze o tom, jakým způsobem a v jaké míře se daná doba/ styl vyrovnával s tímto faktem. Zde lze spojitost hledat s Worringerovou touhou po abstrakci, tedy snaze vytrhnout objekt ze světa vnějších vazeb. Touze po abstrahování je blízky i další Fillův postulát a to

³³⁹ FILLA, Emil. *Život a dílo*. Umělecký měsíčník, č. 1, 1912, s. 315

³⁴⁰ *Ibidem*

statický charakter formy díla, který stojí proti dynamickému. Podle něj státnost díla lze přirovnávat k abstrakci. O těchto polaritách státnosti a dynamičnosti se Filla zmiňuje i ve vlastním deníku, když hodnotí Rembrandtův přístup, který podle něj buď vyjevuje celou plynulost života (dynamiku), nebo jej zcela popře (státnost). Jeho dílo je tedy značně polarizováno mezi dva momenty „život—smrt“.³⁴¹

I v dalších Fillových předválečných teoretických textech lze analyzovat paralelu s Worringerovými texty. Když se podrobněji zaměříme na teritorium Worringerova působení ve Fillově životě i tvorbě, shledáme, že se jedná především o oblast uměnovědné kritiky. Worringerovo proklamování potřeby nabít dílo duševním podkladem, souznělo s dobovou filozofií a literaturou a z hlediska Fillových zápisků i osobní korespondence se zdá, že na něm větší vliv zanechal spíše Schopenhauer a Nietzsche. Z Worringerovy teorie pak Filla přejal především dualitní systém hodnocení tvorby jakožto abstrahované (primitivizující) a naturální (vcitřované).

4.4. Julius Meier-Graefe a barevný princip

Julius Meier-Graefe byl jednou z nejpodstatnějších osobností na poli teorie moderního umění. Zmiňme jen několik jeho převratných kroků, jako například spoluzakladatelskou činnost časopisu *Pan*, což byl umělecký čtvrtletník, který otiskoval současnou poezii, filozofické texty, či krátké povídky – objevovaly se zde takové texty jako například úryvky z Nietzscheho knihy *Tak pravil Zarathustra*, nebo články o starých mistrech jako byl Dürer, Grünewald, atd.³⁴² Roku 1895 odjel do Paříže, kde založil časopis *Dekorative Kunst* a otevřel si vlastní galerii La Maison Moderne. Za svého působení v Paříži dopomůže Edvardu Munchovi k výstavě v Salonu de l'Art Nouveaue Samuela Binga v roce 1896.³⁴³ Roku 1904 vychází nejznámější Meier-Graefeho dílo *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. Další neméně podstatným Meier-Graefeho přínosem bylo znovuobjevení malíře El Greca, což jistě zapůsobilo i na samotného Emila Fillu, který se později El Grecovi sám teoreticky věnuje.³⁴⁴

³⁴¹ FILLA 1907, inv.č. 313/ 15B

³⁴² SALUSOVÁ 2012 – Žaneta SALUSOVÁ: *Dílo Edvarda Muncha v kulturních institucích, soukromých sbírkách a na trhu s uměním*. (diplomová závěrečná práce na filozofické fakultě Masarykovy univerzity na ústavu hudební vědy). Brno 2012, 45

³⁴³ Ibidem

³⁴⁴ Emil FILLA: Domenico Theotocopuli, El Greco, Umělecký měsíčník I, 1911-12, s. 210.

Lahoda v umělcově monografii zmiňuje, že podle zápisku z deníku z roku 1906 je pravděpodobné, že Emil Filla navštívil kunsthistorika osobně při své cestě do Německa, jelikož si poznamenal jeho adresu.³⁴⁵ Možná i díky tomuto kontaktu se kritik rozhodl roku 1909 jet do Prahy a nechal se doprovázet právě Fillou.³⁴⁶

Díky častým schůzkám v Union kavárně a jejímu patronovi Františku Peterovi téměř všichni členové skupiny Osma znali Meiera-Graefeho knihu *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. Úryvky z knihy mimo jiné také vycházely od roku 1905 v časopise *Volné směry*.³⁴⁷ Kunsthistorik v této publikaci rozděluje dvě hlavní vývojové linie dějin umění, první je liniová a vychází z arabesky, mosaiky či fresky a druhá, kterou prosazoval Emil Filla je zaměřena na kolorismus a malířský proces – harmonizace barevných ploch.³⁴⁸ Ačkoliv je tato publikace autorskou prací německého kunsthistorika, je ve svém výběru umělců silně orientována na Francii. Julius Meier-Graefe vyzdvihoval francouzský jednotící vývoj umění a poukazoval na chaos ve vývoji středoevropském.³⁴⁹ Paradoxně tedy díky německému kunsthistorikovi mladí umělci generace Osma orientovali svoje ohnisko zájmu do Francie.

Zaměříme-li se blíže na selekci umělců v knize Meiera-Graefeho a porovnáme-li je s umělci, o kterých se Filla zmiňuje v deníku a píše o nich ve svých teoretických statích, dojdeme k tomu, že mezi výběry obou teoretiků je nápadná shoda. Jmenujme například Rembrandta van Rijna, Honoré Daumiéra, Paula Cézanne, Edvarda Muncha, ad. Nebylo by nijak zvláštní, kdyby měl německý kunsthistorik na malířův výběr umělců podvědomý vliv, vždyť jeho kniha byla pro skupinu Osma téměř učebnicí.

Z malířových deníků je zřejmé, že Filla znal více kunsthistorikových prací než jen *Entwicklungsgeschichte der malerischen Kunst*. Na dvoustránce v deníku se totiž objevují výpisky z knihy *Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten* (1905).³⁵⁰ Nejvíce Fillu inspirovaly dvě kunsthistorikovy myšlenky a to „*malerische Malerei*“ a

³⁴⁵ LAHODA 2007, 65

³⁴⁶ Ibidem

³⁴⁷ MEIER-GRAEFE 1905 — Julius MEIER-GRAEFE: Dějiny vývoje moderního umění, in: *Volné směry* IX, 1905, 85-92, 155-168; MEIER-GRAEFE 1907 — Julius MEIER-GRAEFE: Paul Cézanne, in: Paul Cézanne, in: *Volné směry* XI, 1907, 85-96; MEIER-GRAEFE 1907 — Julius MEIER-GRAEFE: Camille Pissaro, in: *Volné směry* XI, 1907, 393-402. MEIER-GRAEFE 1908 — Julius MEIER-GRAEFE: Edgar Degas, in: *Volné směry* XII, 1908, 17-28; MEIER-GRAEFE 1910 — Julius MEIER-GRAEFE: Henri de Toulouse-Lautrec, in: *Volné směry* XIV, 1910, 23-33; MEIER-GRAEFE 1912 — Julius MEIER-GRAEFE: Grecův barok, in: *Volné směry* XVI, 1912, 35-74.

³⁴⁸ Ibidem, MEIER-GRAEFE 1924, 35–80 (*Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* Leipzig 1924)

³⁴⁹ NEŠLEHOVÁ 1993, 33

³⁵⁰ Filla zde velmi zkratkovitě vypisuje poznámky z Graefeho diferenciacie mezi lineárním principem, kam řadí arabesku, mosaiku či fresku a malířským principem, který ještě dělí na světelný a barevný princip.

„die organische Totalität“, které se později stanou základem Fillovy teorie například v *Práci oka* (1934).³⁵¹

V dopise Antonínu Procházce ve zkratce vysvětluje hlavní Graefeho přínos pro jejich malířský program: „*Meier-Graefe: ‚Das Ziel der grössten Blüte der Malerei – die Gestaltung der Lebensfülle mit allen Mitteln des Malers.‘ Musí se dobře rozumět, sic jinak tento ideál naplní nejlépe takový Besnard. 1) Mitteln des Malers: předně je vyloučeno, že linie je vůbec prostředek malířský, tedy pak by zbylo jen volbu mezi Rembrandtem, neoimpressionismem, neb naší malbou. A to již ten sám Meier-Graefe povídá, že není možné vzkřísit Rembrandtovu malbu a že impressionismus a neoimpressionismus vede jedině k nám, a to zas my víme. Neb z hlediska možnosti vůbec podat co nejvíce živé umění, přiblížit se duši naší a tedy vyjádření (možnost podání vůbec): die Gestaltung der Lebensfülle není možné jinak, než jak my děláme, oč usilujeme. V tom vidím naší záruku, že nikdo nic lepšího nemůže udělat.“ Na Meiera-Graefeho Filla navázal především ve vyzdvihování *principu barevného*, i když se obával inflace tohoto pojmu. Přesně ve šlépějích Meiera-Graefeho *barevný princip* považoval za kvalitativní a *lineární princip* za kvantitativní a z toho důvodu jej hodnotil jako nevhodný pro malbu. V deníku se objevuje rozsáhlý, přibližně pětistránkový rozbor týkající se této problematiky, který je zkombinovaný z poznatky z mnoha dalších sfér, od filozofie, přes vědu, psychologii i metafyziku.³⁵²*

Pokud bychom měli zhodnotit působnost tohoto kunsthistorika na tvorbu a teorii Emila Filly, byli bychom nuceni konstatovat, že šlo skutečně téměř o iniciační akt. Julius Meier-Graefe se Fillovi stal pomyslným hledím jeho nové a kýžené zbraně – malířského programu skupiny Osma. Jeho teorii Filla významně propojil s filozofickým systémem Arthura Schopenhauera a tento kompilát se stal základem jeho malířského programu.

³⁵¹ LAHODA 2007, 67

³⁵² Tato problematika byla již rozebrána v kapitole věnující se Fillovým východiskům z filozofie Arthura Schopenhauera, jelikož teorii barevných principů Filla vytvořil právě na základě kombinace filozofického systému Arthura Schopenhauera a uměnovědné teorie Julia Meyera-Graefeho. In: FILLA 1907, inv.č.313/ 13B–17B

Závěr:

Tato práce si kladla za cíl představit ideová východiska rané tvorby Emila Filly, a to především na základě rozboru jeho osobního deníku z roku 1907. Již v úvodu jsem se pokusila naznačit, jak složitou osobností byl jeden z našich nejvýznamnějších avantgardních umělců. Poznámky v deníku jsou povětšinou velmi zkratkovité, chaotické a často ani není zcela jisté, z jakého zdroje umělec čerpal. Pro kvalitní uchopení celé problematiky a dešifrování Fillova filozofického systému bylo třeba vybrané inspirativní osobnosti zařadit do širších kulturně-historických souvislostí, a alespoň ve zkratce nastínit jejich ideje, které byly pro Fillu nosné při tvorbě jeho osobního umělecko-filozofického programu.

Díky možnosti čerpat přímo z malířových deníkových záznamů mi bylo umožněno nahlédnout do více oblastí jeho zájmu najednou a tím i lépe pochopit každou zvlášť. Koncentrace pouze na jednu oblast Fillova zájmu bez znalosti těch ostatních, by mohla mít značně deformující efekt, jelikož umělec s tezemi pracoval eklektickým způsobem. Myšlenky z různých oborů mezi sebou vzájemně kombinoval a doplňoval. Závěry z jedné vědní sféry používal jako argument pro jinou a z výsledných myšlenkových kompilátů tvořil svůj malířský program.

Eklektický přístup a transdisciplinarita ovšem nebyla pouze Fillovou doménou, ale zrodila se z dobového klimatu, který se odrazil například v darmstadtském interdisciplinárním programu *Lebensreform*, díky němuž zlidovělo množství filozofických i vědeckých postulátů.

Aby bylo možné rozklíčovat původ jednotlivých tezí, podrobila jsem Fillovy úvahy důkladnému průzkumu a rozdělila jsem je do kategorií – filozofické, literární, přírodovědné a uměnovědné inspirace.

Při rozboru Fillových filozofických východisek jsem došla k závěru, že základním kamenem malířova systému byly teze Arthura Schopenhauera, a to zejména ty, jenž načerpal z jeho knihy *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Podpůrné teze, kterých využil, jako argumentu pocházely zejména z knihy Julia Meiera-Graefeho *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* a dále pak z vědeckých teoretických statí z oboru fyziologie, jako například Goetheho *Zur Farbenlehre* či studie Hermanna von Helmholtze a Michela Eugéna Chevreula. Základní myšlenkou, kterou Filla převzal ze Schopenhauera a následně ji objevil i u Nietzscheho byla potřeba naplnit dílo duševní podstatou. Základem pro tento formální postup se Fillovi

stalo Schopenhauerovo učení, že ztělesňování ideje se odehrává ve třech kategoriích: v čase, prostoru a v souladu s kauzalitou. Na základě této premisy Filla taktéž ustanovil tři kategorie, podle výtvarných vyjadřovacích prostředků. Pojmy vyjadřovacích prostředků odvodil z teorie Julia Meiera-Graefeho a tyto výrazy pak dosadil do rámce – tří kategorií, který si sestavil z Schopenhauerových postulátů: první kategorií je *princip světelný*, kterému přiřknul status měřítka časového, druhou kategorií je *lineární princip*, kde linie je měřítkem kvantitativním, a nakonec *princip barevný*, kde barva zastává měřítko kvalitativní.

Navzdory velkému inspiračnímu potenciálu Schopenhauerova díla Filla nikdy nepodlehli filozofovu pesimismu a již v rané tvorbě, teoretických statích i deníkových poznámkách je znatelný malířův silný příklon k vitalismu, který pocházel z filozofické prvotiny Friedricha Nietzscheho *Zrození tragédie z ducha hudby*. Z Nietzscheho voluntaristicko-vitalistického principu Filla vybudoval *modelační princip*, kterým jediným bylo podle něj možné v díle zachytit život. Tato oduševnělost díla byla extaticky projektována ven skrze amorfní až sochařskou modelaci. Barva působí živě, téměř jako by se v obraze přelévávala.

Těžištěm Nietzscheho rané filozofie bylo metamorfování umění do role objektivátora „*prapodstaty*“. Objektivace se pak podle něj odehrávaly pod dvojím principem, a to jednotícím a temným *dionýským principem* a snovým *apollinským*. Filla touto tezí, ostatně stejně jako Nietzsche, navázal na Schopenhauerovu myšlenku o *analogii hudby a výtvarného umění*. Podporu tohoto dualitního synestetického systému našel i v dobovém trendu v oboru přírodních věd, které k podobným komparacím také tíhly. Na základě tohoto kompilátu začal uvažovat o sdělovacím potenciálu barvy jakožto jazyka, jehož vyjadřovací strategií je komponování vrstev do různých velikostí a vzájemných kombinací. Toto komponování barev v obraz pak Filla přirovnal k harmonizování či disharmonizování tónů, podle toho, co danou melodií chceme vyjádřit za pocit.

Velikost barevných vrstev a jejich kombinace odvodil z dobových optických teorií a nezapomněl kombinovat jak fenomenologické (Johann Wolfgang von Goethe) tak fyzikální teorie (Michea Eugén Chevreul nebo Herrmann von Helmholtz). V těchto úvahách Filla často pracoval s vlastním pojmoslovím. Důvodem k tomuto aktu mohl být buď tehdy neustálený systém SI jednotek či nietzscheánské zavrnutí starého pojmosloví, v jehož duchu Filla zavrhuje starý symbol.

Takovýmto výrazným „fillo-pojmem“ je výraz *vibrace*, který byl až doposud spojován s filozofií Henriho Bergsona, avšak na základě mého průzkumu jsem došla k závěru, že se jedná o pojem označující vlnovou délku barvy, tedy v dnešním ustáleném systému jednotek – frekvenci. Díky tomuto objevu jsem došla k poznání, že se ve Fillově deníku z roku 1907 neobjevují žádné jiné odkazy na filozofii Henriho Bergsona, které jsou zaznamenané později, až v jeho deníku z roku 1912. Do tohoto roku tedy Filla s největší pravděpodobností vůbec do kontaktu s filozofií Henriho Bergsona nepřišel, nebo na ni alespoň nenavazoval.

Z oboru vědy Filla nestavěl pouze na znalosti fyziologie, ale i na základě moderní psychologie, která se pro něj ve spojení s metafyzikou barev stala korunou jeho vyjadřovacího jazyka.

Literární východiska pro Fillu znamenala především námětový rejstřík. Asi nejvíce navázal na Dostojevského, jehož sociální a „pre-existenciální“ tematiku kombinoval s Nietzscheho voluntaristicko-vitalistickými tezemi a nejspíš i s myšlenkami Tomáše Garrigua Masaryka. Ač se tento způsob zdá značně protichůdný (v ohledu vztahu TGM k filozofii Friedricha Nietzscheho) u Filly funguje v plynulé symbióze bez větších problémů, stejně jako je tomu v případě jeho spojování dvou antagonických filozofických systémů v jeden eklektický kompilát, tedy pozitivistického způsobu vystavění argumentů ze závěrů pesimistických a voluntaristických filozofů.

Z deníkových zápisků a jejich tematiky je patrné, že Filla četl periodikum *Českou mysl*, která byla platformou tehdejší teoretické a filozofické inteligence. Přispívali sem například i František Krejčí, budoucí Fillův tchán nebo TGM. Možná to byla právě *Česká mysl*, která se stala malířovi prostorem, ve kterém se seznámil z řadou tehdy objevených teorií či nových filozofických systémů. Kdyby tomu tak skutečně bylo, což se zatím z mého bádání zdá jako nejschůdnější teorie, znamenalo by to, že pozitivistický způsob zacházení s tezemi Schoopenhauerovými a Nietzscheovými by mohl malíř vysledovat u Františka Krejčího, předního redaktora tohoto periodika.

Uměnovědné teorie Fillovi sloužily spíše jako inspirace pro vlastní teoretickou činnost, jako tomu bylo například v případě studií Františka Xavera Šaldy nebo Wilhelma Worringer a jeho disertační práce *Abstraktion und Einfühlung*. Někdy mu ale také uměnověda sloužila jako vzdělávací program. Patrné je to zejména v případě časopisu *Moderní revue*, či *Kunst und Künstler* nebo kniha

Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst Julia Meiera-Graefeho. Z těchto publikací a odborných časopisů Filla získával znalosti o dobové filozofii a vědě. Poznámky o výrazných osobnostech a jejich tvorbě, si zapisoval do deníku a následně se k nim vracel za účelem samovzdělávání.

Fillova snaha utvořit si malířský program čišila z jeho přesvědčení, že malba je vyjadřovací platformou, a že je třeba skrze umělecké dílo působit na diváka. Divák se mu stává součástí uměleckého aktu, bez jeho reflexe je dílo mrtvé, jelikož nemá komu prezentovat svou ideovou bázi, názory a pocity v něm uložené. Malířský program, který si Filla tak důkladně budoval ze složitého komponování poznatků na interdisciplinární úrovni, se mu stal vyjadřovacím prostředkem – jakousi kódovanou řečí, jejíž smysl byl právě v pravidlech předepsaných malířským programem. Tento přístup, který si Filla poctivě vytvořil v období rané tvorby, pak patrně aplikuje i v období svého vrcholu – kubistické periody.

Na závěr je tedy možné vyslovit teorii, že se pro Fillu v kubistickém období změnil pouze vyjadřovací prostředek (z expresivně-syntetického stylu na kubistický), ale program zůstal stejný – Filla se tedy stále snažil o vyjádření ideje a názoru skrze dílo, jen našel lepší vyjadřovací způsob. Je tedy pravděpodobné, že v kubistickém období pracoval stejně jako v období své rané tvorby, a to tak, že nejdříve vybral vhodný tvárný princip (v tomto případě kubistický styl) pro vyjádření podstaty své ideje a následně našel vhodného formálního inspirátora, což byl v případě rané tvorby Rembrandt, Gauguin či Munch a v případě kubistické tvorby Picasso. Pokud by tato teorie byla správná, nedalo by se již v případě vztahu Filla-Picasso hovořit o Fillově epigonství, ale spíše o promyšleném aplikování vybraného výrazového prostředku, který se mu v ohledu jeho programu zdál jako jediný vhodný a ten nejvýřečnější.

Seznam pramenů a literatury

Prameny:

1. FILLA 1907 — Emil FILLA: Deník z roku 1907. Majitel: soukromý archiv Praha, Foto: Vlado Bohdan - Ústav dějin umění, AV ČR, v. v. i., inv. č. 313
2. FILLA 1912 — Emil FILLA: Deník z roku 1907. Majitel: soukromý archiv Praha, Foto: Vlado Bohdan - Ústav dějin umění, AV ČR, v. v. i., inv. č. 295

Literatura:

1. BERKA 1989 — Čestmír BERKA: *Emil Filla*. 91. svazek knižnice Odkazy pokrokových osobností naší minulosti. Praha, Melantrich 1989 ISBN: 80-7023-043-6
2. BUCHHOLZ/ LATOCHA/ PECKMANN/ WOLBERT I 2001 — Kai BUCHHOLZ/ Rita LATOCHA/ Hilke PECKMANN/ Klaus WOLBERT: *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Verlag Häusser. Darmstadt ISBN 3-89552-077-2
3. BUCHHOLZ/ LATOCHA/ PECKMANN/ WOLBERT II 2001 — Kai BUCHHOLZ/ Rita LATOCHA/ Hilke PECKMANN/ Klaus WOLBERT: *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*. Verlag Häusser. Darmstadt ISBN 3-89552-080-2
4. ČAPEK 1947 — Karel ČAPEK: *Hovory s T.G.M.* Praha. František Borový nakl. 1947
5. DOSTOJEVSKIJ 1964 — Fjodor Michajlovič DOSTOJEVSKIJ: *Zápisky z podzemí*. Praha, Slovart 1964 ISBN: 80-7209-057-7
6. DOSTOJEVSKIJ 2013 — Fjodor Michajlovič DOSTOJEVSKIJ: *Dvojník*. S podtitulem: *Kniha povídek F. M. Dostojevského*. Překlad: Alena Morávková, Praha, Rybka Publishers 2004 ISBN 978-80-87067-15-4
7. DOSTOJEVSKIJ 2004 — Fjodor Michajlovič DOSTOJEVSKIJ: *Bratři Karamazovi*. Překlad: Prokop Voskovec z ruského originálu *Bratřja Karamazovy* (1880). Praha, Akademia 2004 ISBN: 8020012265 9788020012265

8. DRESLER, J. *Masarykova abeceda. (výbor z myšlenek T.G.M.)*.1.vyd. Praha: Melantrich, 1990. 232 s
9. FILLA 1910 — Emil FILLA: *Honoré Daumier*. In: Volné směry XIV, 1910 s podtitulkem *Několik poznámek k jeho dílu*. Spolek výtvarných umělců Mánes. Praha 1910, 85–89
10. FILLA 1912 — Emil FILLA: *O ctnosti novoprimitivismu*. In: Volné směry XV, 1912. Spolek výtvarných umělců Mánes. Praha 1912, 62–70
11. FILLA 1912 — Emil FILLA: *Život a dílo*. In: Umělecký měsíčník 1., 1911/1912. Praha 1912, 314–328
12. FILLA 1948 — Emil FILLA, *O výtvarném umění*, Praha 1948
13. FILLA 1928–1929 — Emil FILLA, *Cesta tvořivosti*. In: František Xaver ŠALDA (ed.) — Volné směry. Spolek výtvarných umělců Mánes. Praha 1928–1929
14. HEFTRICH 1999 — Urs HEFTRICH: *Nietzsche v Čechách*. Překlad: Věra Koubová (1999) z německého originálu Nietzsche in Böhmen. Praha, nakl. Hynek s.r.o., 1999 ISBN 80-86202-30-5
15. HUBATOVÁ–VACKOVÁ 2005 — Lada HUBATOVÁ–VACKOVÁ: *Vnitřní zrak. Jan Evangelista Purkyně, laboratoř vizuality a moderní umění*. In: Umění. Časopis Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky. Ústav dějin umění AV ČR 53, č. 6. Praha 2005, 566–585
16. LAHODA 1987 — Vojtěch LAHODA: *Svět Emila Filly* (kat. výst.). Praha 1987
17. LAHODA 2006 — Vojtěch LAHODA: *Kniha a samovar. Čtenář Dostojevského*
18. LAHODA 2007 — Vojtěch LAHODA: *Emil Filla*. Praha 2007
19. LAMAČ 1988 — Miroslav LAMAČ: *Osma a Skupina výtvarných umělců 1907–1917*, Praha Odeon 1988
20. MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK/KRKOŠKOVÁ 2002 — Marcela Macharáčková - Lubomír Slavíček - Alena Krkošková (eds.), *Antonín Procházka 1882-1945 (kat. výst. Muzeum města Brna, Moravská galerie v Brně Obecní dům v Praze)*, Praha - Brno 2002
21. MASARYK 2001 — Tomáš Garrigue MASARYK 2001: *Základové konkrétní logiky: Třídění soustav a věd*, spisy TGM. Ústav T. G. Masaryka Masarykův ústav AV ČR. Praha 2001
22. NEŠLEHOVÁ 1984 — Mahulena NEŠLEHOVÁ: *Bohumil Kubišta*. Praha 1984
23. NIETZSCHE 2008 — Friedrich NIETZSCHE: *Zrození tragédie*. S podtitulkem: *Čili helénství a pesimismus*. Překlad: Otokar Fisher z německého originálu *Die*

- Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1923). Praha Vyšehrad 2008
ISBN: 978-80-7429-434-1
24. NIETZSCHE 2014 — Friedrich NIETZSCHE: *Tak pravil Zarathustra*. Překlad: Otokar Fisher z německého originálu *Also sprach Zarathustra*. Praha Omega 2014 ISBN: 978-80-7390-097-7
25. RAKUŠANOVÁ 2005 — Marie RAKUŠANOVÁ: *Sabat nucených prací ve věznici vůle. Vlivy filozofie Arthura Schopenhauera na české umění a uměleckou teorii*. České Budějovice, Tomáš Halama 2005 ISBN: 80-903600-4-1
26. RAKUŠANOVÁ 2006 — Marie RAKUŠANOVÁ: *Problematika českého a německého expresionismu v souvislostech dobových dějin umění, teorie umění a filozofie*. (disertační práce na FF UK na Ústavu pro dějiny umění. Praha 2006
27. SCHOPENHAUER I 1859 — Arthur SCHOPENHAUER: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig. F. A. Brockhaus 1859
28. SCHOPENHAUER II 1859 — Arthur SCHOPENHAUER: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig. F. A. Brockhaus 1859
29. SCHOPENHAUER I 1997 — Arthur SCHOPENHAUER: *Svět jako vůle a představa*. Překlad Milan Váňa (1996) z německého originálu *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. Leipzig. F. A. Brockhaus 1938 . Pelhřimov 1997 ISBN: 80-901916-4-9
30. SCHOPENHAUER II 1997 — Arthur SCHOPENHAUER: *Svět jako vůle a představa*. Překlad Milan Váňa (1997) z německého originálu *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig. F. A. Brockhaus 1938 . Pelhřimov 1997 ISBN: 80-901916-4-9
31. SCHOPENHAUER 1908 — Arthur SCHOPENHAUER: *Über das Sehen und Farben. Eine Abhandlung*. Leipzig 1908
32. WINTER/ LAHODA/ KONEČNÝ/ BALADRÁN/ THÝN 2010 — T. WINTER, V. LAHODA, L. KONEČNÝ, Z. BALADRÁN, J. THÝN: *Archiv umělce*. (katalog k výstavě). Kutná hora. Galerie Středočeského kraje 2010 ISBN 9788070561584 8070561580
33. WITTLICH 1982 — Petr WITTLICH: *Edvard Munch a české umění*. In: *Umění XXX*, Praha 1982, 422–446
34. WORRINGER 2001 — Wilhelm WORRINGER: *Abstrakce a vcítění*. S podtitulkem: *Příspěvek k psychologii stylu*. Překlad: David Filip (2001). Praha triáda 2001 ISBN 80-86138-35-6

Seznam vyobrazení

1. Emil Filla, *Dítě u lesa*, 1907, olej, plátno, 95 x 138 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: LAHODA 2007, obr. 63
2. Emil Filla, *Čtenář Dostojevského*, 1907, olej, karton, 98,5 x 80 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: LAHODA 2007, obr. 62
3. Emil Filla, *Vlastní podobizna*, 1906, olej, plátno, 66,6 x 50,2 cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: LAHODA 2007, obr. 54
4. Emil Filla, *Autoportrét*, 1906–1908, olej, plátno, 76 x 65 cm, Galerie výtvarného umění v Chebu. Reprodukce z: LAHODA 2007, obr. 39
5. Rembrandt van Rijn, *Nevěřící Tomáš*, 1634, olej, dubová deska, 53,1 x 50,5 cm, Puškinovo muzeum, Moskva, Rusko. Reprodukce z:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_04_0.jpg Vyhledáno dne 12.7.2017
6. Emil Filla, *Autoportrét se štětcí*, 1908, olej, plátno, 79 x 59 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: LAHODA 2007, obr. 26
7. Rembrandt van Rijn, *Autoportrét s dvěma kruhy*, 1665–1669, olej, plátno, 14,3 x 94cm, Kenwood House, Amsterdam. Reprodukce z:
http://www.lidovky.cz/experimentujici-rembrandt-v-amsterodamskem-rijksmuseu-p25-/kultura.aspx?c=A150213_110528_In_kultura_hep Vyhledáno dne 15.7. 2017
8. Emil Filla, *Na verandě*, 1907, olej, plátno, 106,5 x 97,5 cm, Galerie Kodl, Praha. Reprodukce z: LAHODA 2007, obr. 44
9. Emil Filla, *Za městem*, 1907, olej, lepenka, 64 x 49 cm, Krajská galerie výtvarného umění, Zlín. Reprodukce z: LAHODA 2007, obr. 65

10. František Kupka, *Žlutá škála*, olej, plátno, 79 x 79 cm, Centre Georges Pompidou Paris. Reprodukce z: <https://blog.artbanana.cz/wp-content/uploads/2017/01/kupka-zluti-skala.jpg> Vyhledáno dne 7.7.2017
11. Emil Filla, *Pole u lesa*, 1907, olej, plátno, 78 x 76 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: LAHODA 2007, obr. 38
12. František Kupka, *Klávesy piána (Jezero)* 1909, olej, plátno 79 x 72 cm, Národní galerie, Praha. Reprodukce z: <http://philippehoubart.p.h.pic.centerblog.net/a3190b99.jpg> Vyhledáno dne 31.7.2017
13. Ladislav Šaloun, *Salambo a Matho*, 1909, sádra, 38 cm, Sběrka Patrika Šimona. Reprodukce z: <http://www.patriksimon.cz/files/obrazky/autori/autori-2302-Salambo-a-Matho.jpg> Vyhledáno dne 31.7.2017
14. Antonín Procházka, *Milenci*, 1906, Olej na lepence, 71 x 49,5 cm, Galerie výtvarného umění v Ostravě. Reprodukce z: http://1gr.cz/fotky/idnes/07/042/maxi/OFF1a673f_APMilenci.jpg vyhledáno dne 31.7.2017
15. Antonín Procházka 1.pol.20.století (?). Reprodukce z: <http://rivaltooss.com/sophistica/wp-content/uploads/2014/06/antonin-prochazka-zapas-lva-s-orlem.jpg> Vyhledáno dne 31.7.2017
16. Emil Filla, *Josef Uher*, 1908, olej, plátno, 68,8 x 54,4 cm, Moravská galerie v Brně. Reprodukce z: LAHODA 2007, obr. 47
17. Emil Filla, *Milostná noc*, 1907, olej, plátno, 73 x 110 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: LAHODA 2007, obr. 70
18. Emil Filla, *Děti v zahradě*, 1910, olej, karton, 59,5 x 94 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: LAHODA 2007, obr. 79
19. Autor neznámý, *Tomáš Garrigue Masaryk*, 1882. Reprodukce z: <http://www.i-sn.cz/img/picture/991/tgm04-web.jpg> Vyhledáno dne 31.7.2017

20. Emil Filla, *Žebrák*, 1909, olej, plátno, 89,5 x 69,5 cm, soukromá sbírka.
Reprodukce z: LAHODA 2007, obr. 64
21. Emil Filla, *Milosrdný Samaritán*, 1910, olej, plátno, 96,5 x 59,5 cm, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: LAHODA 2007, obr. 78
22. Antonín Procházka, *Cirkus*, 1907, olej, 60 x 40 cm, (?). Reprodukce z:
<http://dekoracedoplnky.cz/items/233424/photo/detail/260043.jpg> Vyhledáno dne 31.7.2017
23. Emil Filla, *Kabaret červená sedma*, 1907, olej, plátno, 78 x 59,5 cm, muzeum umění Olomouc. Reprodukce z: LAHODA 2007, obr. 69

Příloha



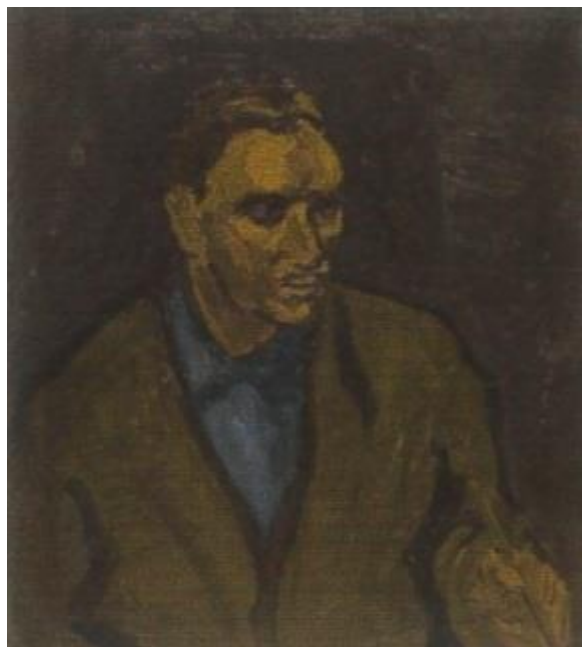
1. Emil Filla, Dítě u lesa, 1907,
olej, plátno, 95 x 138 cm,
Národní galerie v Praze



2. Emil Filla, Čtenář Dostojevského, 1907
olej, karton, 98,5 x 80 cm,
Národní galerie v Praze



3. Emil Filla, Vlastní podobizna, 1906
olej, plátno, 66,6 x 50,2 cm,
Moravská galerie v Brně



4. Emil Filla, Autoportrét, 1906–1908
olej, plátno, 76 x 65 cm,
Galerie výtvarného umění v Chebu



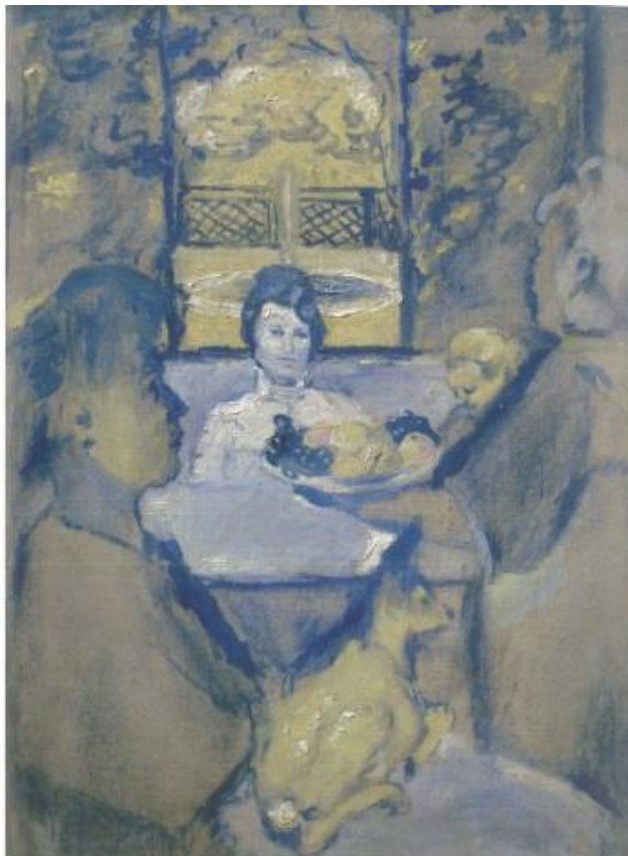
5. Rembrandt van Rijn, Nevěřící Tomáš, 1634
olej, dubová deska, 53,1 x 50,5 cm,
Puškinovo muzeum, Moskva, Rusko



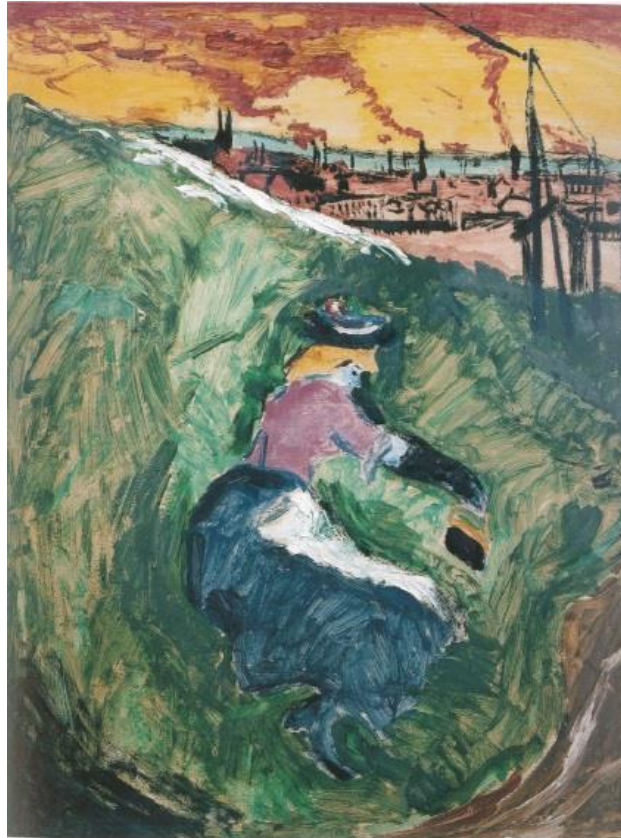
6. Emil Filla, Autoportrét se štetci, 1908
olej, plátno, 79 x 59 cm,
Národní galerie v Praze



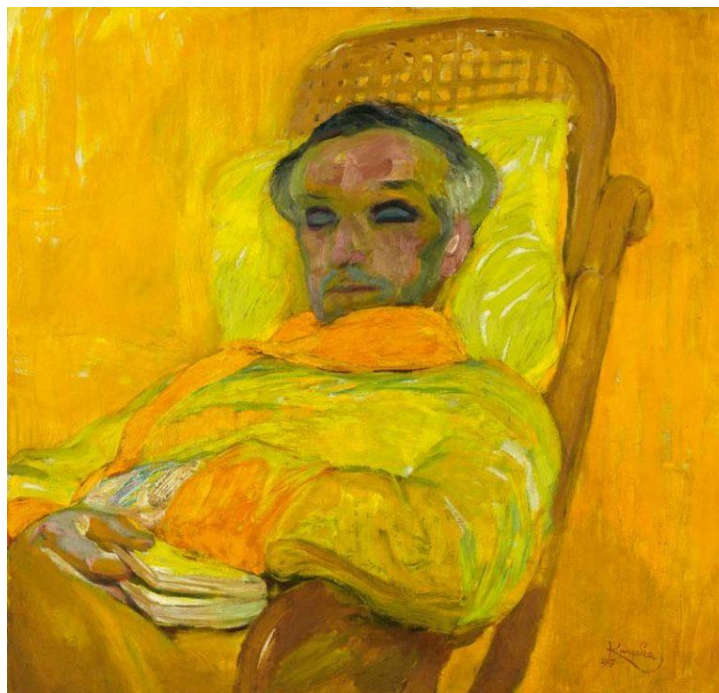
7. Rembrandt van Rijn, Autoportrét s dvěma kruhy, 1665–1669
olej, plátno, 114,3 x 94cm,
Kenwood House, Amsterdam



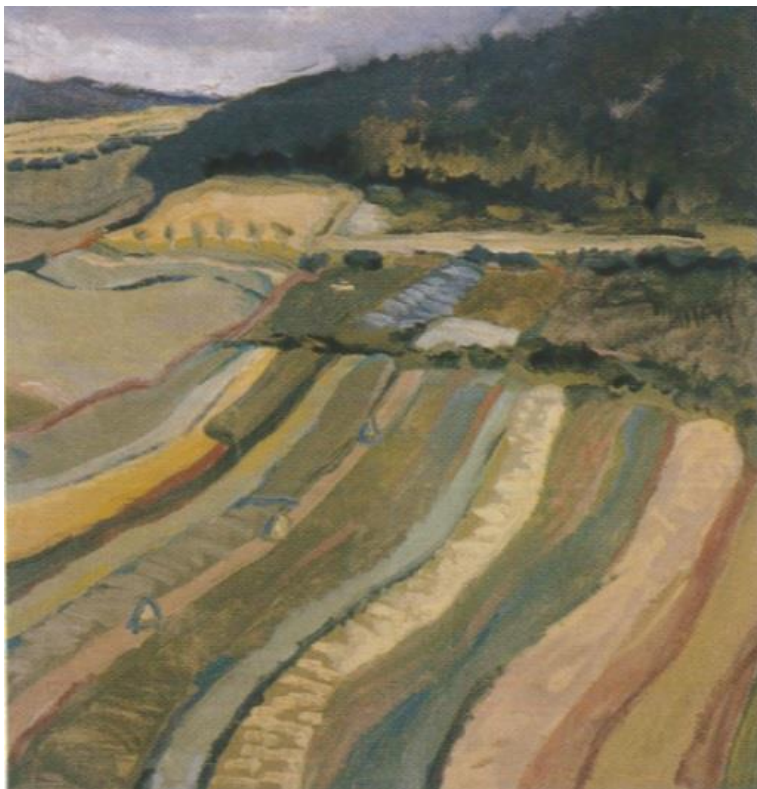
8. Emil Filla, Na verandě, 1907
olej, plátno, 106,5 x 97,5 cm,
Galerie Kodl, Praha



9. Emil Filla, Za městem, 1907
olej, lepenka, 64 x 49 cm,
Krajská galerie výtvarného umění, Zlín



10. František Kupka, Žlutá škála,
olej, plátno, 79 x 79 cm,
Centre Georges Pompidou Paris



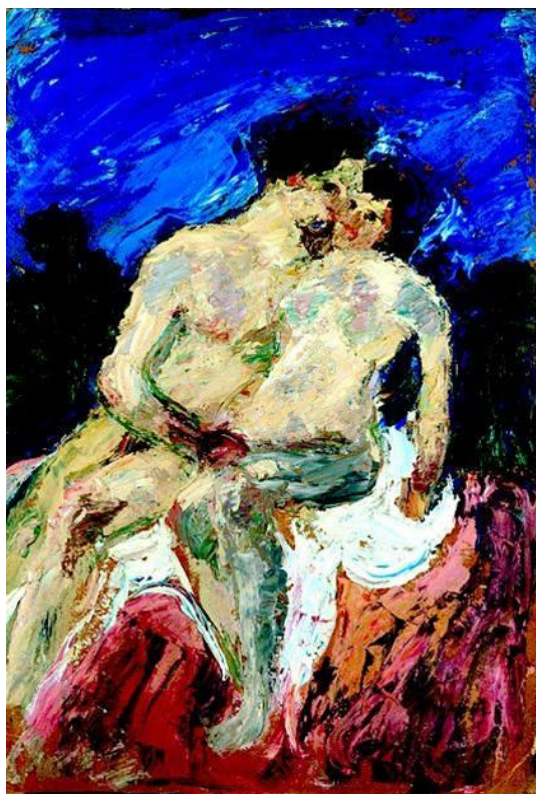
11. Emil Filla, Pole u lesa, 1907
olej, plátno, 78 x 76 cm,
Národní galerie v Praze



12. František Kupka, Klávesy piána (Jezero) 1909
olej , plátno 79 x 72 cm;
Národní galerie, Praha.



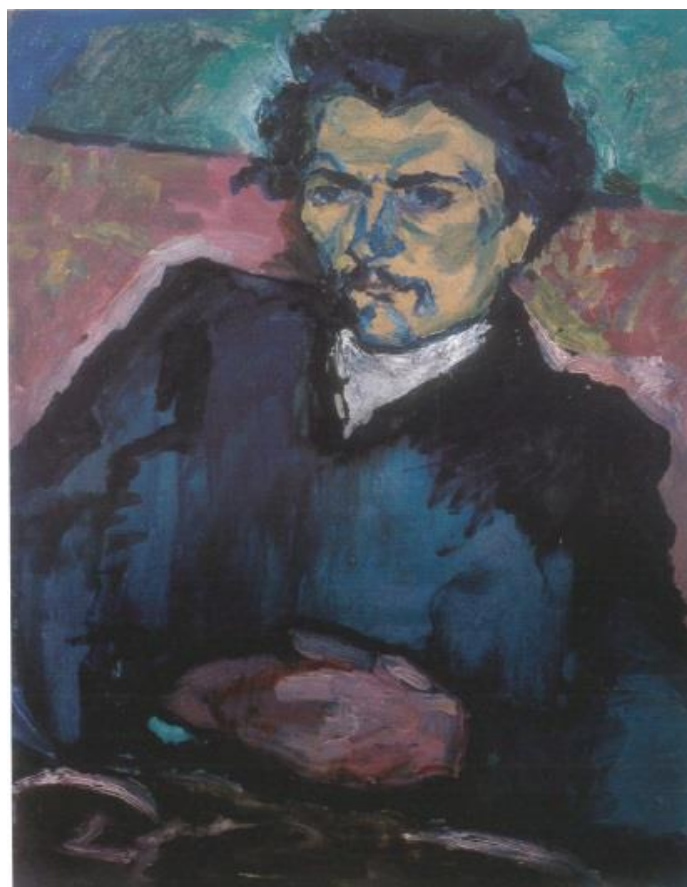
13. Ladislav Šaloun, Salambo a Matho, 1909
sádra, 38 sm
Sbírka Patrika Šimona



14. Antonín Procházka, Milenci, 1906
Olej na lepence, 71 x 49,5 cm
Galerie výtvarného umění v Ostravě



15. Antonín Procházka 1.pol.20.století
(?)



16. Emil Filla, Josef Uher, 1908
olej, plátno, 68,8 x 54,4 cm,
Moravská galerie v Brně



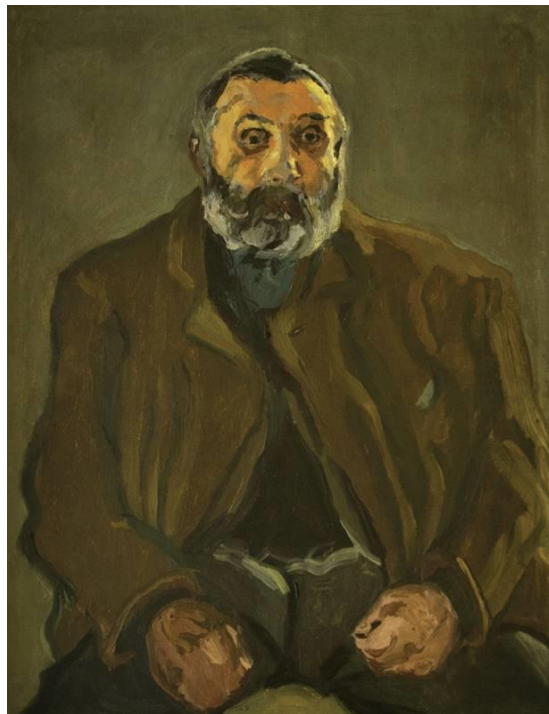
17. Emil Filla, Milostná noc, 1907
olej, plátno, 73 x 110 cm,
Národní galerie v Praze



18. Emil Filla, Děti v zahradě, 1910
olej, karton, 59,5 x 94 cm,
Národní galerie v Praze



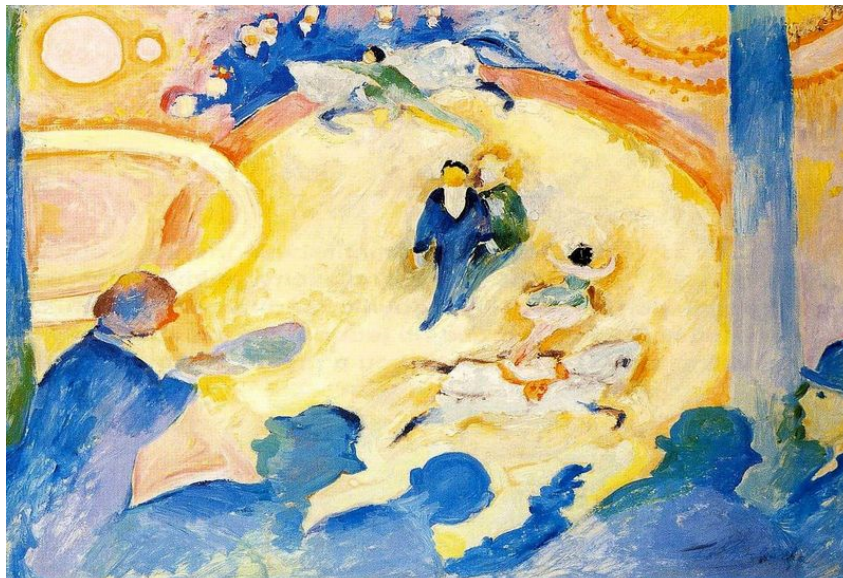
19. Tomáš Garrigue Masaryk, 1882
Autor neznámý



20. Emil Filla, Žebrák, 1909
olej, plátno, 89,5 x 69,5 cm,
soukromá sbírka



21. Emil Filla, Milosrdný Samaritán, 1910,
olej, plátno, 96,5 x 59,5 cm,
Národní galerie v Praze



22. Antonín Procházka, Cirkus, 1907
olej, 60 x 40 cm,
(?)



23. Emil Filla, Kabaret červená sedma, 1907
olej, plátno, 78 x 59,5 cm,
muzeum umění Olomouc