

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav bohemistických studií

Bakalářská práce

Anastasia Mitul

**Futurismus a expresionismus v české avantgardní literatuře 10. a 20. let 20.
století**

Futurism and Expressionism in Czech avant-garde literature of the 10th and 20th
years of the 20th. century

Praha 2019

Vedoucí práce: PhDr. Tomáš Vučka

Poděkování

Chtěla bych poděkovat PhDr. Tomášovi Vučkovi za vedení mé bakalářské práce, odborný dohled a cenné rady, které mi pomohly tuto práci zkompletovat.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité zdroje a literaturu a že práce nebyla využita pro získání jiného vysokoškolského studia či titulu.

V Praze, dne 8. 12. 2019.

Anastasia Mitul

Abstrakt

Cílem této práce je vytknout ty nejdůležitější rysy futuristického a expresionistického avantgardního umění a dokázat jejich výskyt v české literatuře. Výzkum je zaměřen do období 10. a 20. let 20. století, kdy tyto umělecké směry měly největší ohlasy. Jsou vystihnuty hlavní témata futuristického a expresionistického uměleckého proudů. Jako podklady posloužily vybraná beletristická díla českých představitelů jak futuristického, tak i expresionistického proudu; novinové články a úkazy z literárních a výtvarných almanachů. Na základě vybraných beletristických děl jsou zkoumány umělecké motivy a společné rysy těchto dvou avantgardních proudů.

Abstract

The aim of this thesis is to point out the most reasonable features of futuristic and expressionistic avant-garde art and to find out their influence on the Czech literature according to the period of the 10s and 20s of the 20th century. The main themes of futuristic expressionistic streams are described through selected fiction works of Czech writers, sculptors and painters; through newspaper articles and excerpts from literary work. The research of artistic motives and philosophical connections within these two avant-garde streams is based on selected belletristic Czech works.

Klíčová slova

Futurismus, expresionismus, avantgarda, česká literatura.

Key words

Futurism, Expressionism, avant-garde, Czech literature.

Obsah

Úvod	7
1 Futurismus	8
1.1 Filippo Tomasso Marinetti	11
1.2 Původ futuristických umělců	12
1.2.1 Obraz jako sjednocení hudby, vůní a vjemů	13
1.2.2 Geometrické tvary a dynamismus	15
1.2.3 Fotografie a kinematografie	15
1.2.4 Tematika abstraktního pohybu	16
1.2.5 Divadelní umění a tanec	17
1.2.6 Nová epocha. Nové město. Automobily.	18
1.2.7 Kult Itálie, koláže a aeroplány	18
2 Ruská avantgarda	20
2.1 Ruský futurismus	21
2.1.1 Oficiální futuristické výstavy	24
3 Literární futurismus	24
4 Futurismus v českém umění	25
4.1 Futurismus v českém výtvarném umění	30
5 Vybraná díla české futuristické tvorby	31
5.1 Stanislav K. Neumann	32
5.1.1 Základní vlastnosti moderního umění podle S. K. Neumanna	35
5.1.2 Umění jako věčná změna	36
5.1.3 Nové zpěvy	37
6 Expresionismus	41
6.1 Filosofie expresionismu	42
6.2 Expresionistický jedinec a motivy	44
6.3 Expresionistické umělecké skupiny	46

6.3.1	Der Blaue Reiter	47
6.3.2	Pražský německý expresionismus.....	49
7	Expresionismus v české společnosti	50
7.1	Český literární expresionismus	54
7.1.1	Ladislav Klíma.....	55
7.1.2	Jakub Deml	58
7.1.3	Richard Weiner	60
	Závěr.....	63
	Seznam použité literatury	66
	Přílohy	71

Úvod

Tato práce pojednává o základní charakteristice futurismu a expresionismu, jakožto uměleckých avantgardních směrů, a o jejich vývojových liniích. Vyzdvihuje témata výtvarného a literárního charakteru a poukazuje na esenciální vlastnosti, které se vyskytovaly i v českém umění díky vlivům těchto dvou uměleckých proudů.

Chronologickým postupem pokusíme se nastínit vývoj těchto uměleckých směrů na základě společensko-uměleckého pozadí. Zaměříme se na sémantickou a filosofickou stránku díla, kde vytkneme podstatu a účel vybraného díla. Zjistíme, jaké byly typické umělecké motivy, které se vyskytovaly v dílech futuristických a expresionistických umělců. (výtvarná a literární tvorba).

Pro výzkum českého futurismu, jsme si vybrali dvě díla S. K. Neumana. V literárním expresionismu uvedeme díla Ladislava Klímy, Richarda Weinera a Jakuba Demla. Následně, postupnou analýzou děl dospějeme ke společnému závěru. Pak zjistíme, do jaké míry tyto avantgardní směry ovlivnily českou uměleckou společnost.

1 Futurismus

„Futurismus, je jako vzpoura života, intuice a pocitů, jako mocné a vzrušené jaro, vyhlašuje doktríně nemilosrdnou válku a zároveň lidu, pracím, které opakují minulost a chtějí uškodit budoucnosti.“

Francesco Balilla Pratella

Počátky evropských dějin 20. století předznamenaly zrod vícero uměleckých směrů a mnoha politických skupin.¹ Nehledě na rozrůstající se společnost, na její diverzitu, a také na rozpory mezi uměleckými hnutími, můžeme prohlásit, že dvacáté století přineslo s sebou jedno z nejrazantnějších a zároveň nejelegantnějších uměleckých podob a filozofických úvah vůbec (W. Whitman, E. Verhaeren a nových hledisek na svět umělecký, společenský).²

V této kapitole si projdeme hlavní faktory a dílčí body týkající se vzniku futurismu. Upřesníme si hlavní principy fungování tohoto uměleckého směru a jeho nejdůležitější avantgardní programy. K rozebrání umělecké podstaty futurismu nám napomůžou jeho přední představitelé (italští umělci). Následně pak navážeme na zcela jiný futurismus, jenž se zrodil ve východním křídle Evropy, tj. na ruský futurismus. Pokusíme si prokázat fakt, že futurismus měl podstatný vliv na vývoj dalších uměleckých směrů (např. na ruský kubofuturismus), ale i na kulturní vývoj všeobecně. Zjistíme, jakým způsobem česká společnost přivítala tento ojedinělý umělecký směr, a zdali posloužil inspirací i pro české umělce. Prokážeme, že prvky daného uměleckého směru přetrvávají v české tvorbě i dodnes.

Píše se rok 1909 20. února, kde hned na úvodní stránce v jednom z nejznámějších francouzských deníku *Le Figaro*, sídlícím v Paříži, je velkými písmeny otištěn první a nejproslulejší manifest futurismu - *Le futurisme*.³ Tehdy ještě začínající ambiciózní třiatřicetiletý literát Filippo Tommaso Marinetti měl ne jeden důvod k oslavě svého zbrusu nového dynamického a zcela kolosálního hnutí - futurismu. Téhož roku v Itálii je manifest opublikován v originálním italském znění v únorovém-březnovém vydání časopisu *Poesia*.

¹Roku 1910 vzniká ruský futurismus, který se výrazně lišil od italského futurismu, a to jak po obsahové strukturní stránce, tak i po stránce vývojové. Futurismus v Rusku kladl důraz v první řadě na odmítání tradičního umění, jakožto umění feudální společnosti, avšak často nahlížel i do schémat měšťanské kultury, ve které hledal inspiraci a udržoval si stanovisko marxistické ideologie.

²Kulturní převrat 20. století se vyznačuje svojí pestrostí uměleckých směrů a stylů. Avantgardní umění zasáhlo do všech koutů životního stylů. Kromě výtvarného a literárního umění (-ismy), podléhá modernímu umění i architektonický styl, módní styl, ba dokonce i gastronomie (viz. Futuristické manifesty str. 11).

³Dnešní historici mají doloženo, že slavný manifest, předtím, než se objevil v pařížském časopise *Le Figaro*, byl nejprve otištěn ve více než osmi italských časopiseckých titulech a to už 5. února 1909. Mezi nejznámější patřil časopis *Il Pugnolo* a *Travola ronda* v Neapoli, *Arena* ve Verone, *Piccolo* v Tertsku, *Giorno* v Římě. *Manifest futurismu* si dokonce vydobyl místo i v rumunském časopise *Democrația* ve městě Craiova.

(Obrázek 1) Úspěch byl zajištěn a manifest se tak stal debutovým krokem v dějinách italského futuristického hnutí.

Tento svébytný avantgardní umělecký směr pozvedl podstatu technického pokroku, odhalil princip chaosu a prolomil všechny dosavadní artistické dovednosti (tj. základní umělecké principy a postupy napříč stoletími např. historismus). Vztah futurismu vůči ostatním směrům avantgardního období byl velmi skeptický. Italští umělci, kteří stvořili futurismus, vedli neustálé neutichající spory, jak mezi zahraničními příznivci futurismu, tak i mezi zastánci ostatních uměleckých skupin. Byl to jeden z mála uměleckých směrů, který za celý průběh svého působení čelil nepříznivým útokům ze strany umělců a také ze strany společnosti jako takové. Tyto konflikty byly nedílnou součástí futuristického umění a pokaždé vybízely italské umělce k ještě většímu a radikálnějšímu vývoji futuristického myšlení. Tvorba italského futurismu, a později i jeho celková expanze (výstavy, festivaly, novátorství), vyvolala ve světě masivní ohlas, ze kterého futuristé čerpali energii a inspiraci po celou dobu své tvorby.

Ve svém futuristickém manifestu F. T. Marinetti zmiňuje jeden důležitý záměr futuristické umělecké skupiny: „*My futuristé žádáme od všech mladých mozků Itálie, aby do posledního dechu bojovaly proti těm, kteří se paktují se starými a s kněžím*“⁴, dále následuje Marinettiho jedenáctero kázání futurismu.⁵ Těchto jedenáct bodů představilo zcela osobitou tvář nového avantgardního směru. Byl to velmi průbojný a zároveň riskantní krok. Manifest představil novou uměleckou tvář hlásící agresivitu, boj, útok a razantní změny. Právě tady zazněla ta nejuťočnější věta „*chceme velebit válku – jedinou hygienu světa*“⁶, která paradoxně předznamenala nejděsivější světový konflikt (první světovou válku). Ačkoli tento *První futuristický manifest* čelil nesčetným útokům, mladá generace ho uvítala s nadšením. Předtím, než se zrodilo slovo futurismus, Marinetti hledal inspiraci v dynamičnosti a elektřině. Viděl potřebu pohybu a průlomu v tehdejší malátné italské společnosti, tolik toužící po známkách progresu. „*Když má ústa hlasitě vyslovila slovo futurismus, najednou mé italské srdce trhlo sebou a začalo tlouci rychleji.*“⁷

Marinetti chtěl moderní italskou společnost. Jeho cílem bylo veškeré dosavadní italské umění od základu změnit. Měl v úmyslu probudit Itálii z omámeného, ustrnulého stavu a

⁴ Hloušková, F.T.M=Futurismus, 2018; str. 200.

⁵ Hloušková, F.T.M.= Futurismus, malý "bedekr" futuristické avantgardy, 2018; str. 70-71.

⁶ Hloušková, F.T.M=Futurismus, 2018; str.71.

⁷ Podle novinového článku Josefa Hajna v časopise *Panorama* z roku 1969, Marinetti nejspíše nebyl skutečným vynálezcem uměleckého názvu futurismus. První zmínku o futurismu, jakožto termínu, najdeme u španělského autora Gabriela Alomara, kde ve svém článku *El futurismo* z roku 1908 líčí aktuální dění v celém Španělsku. Navrhuje možná politická řešení veškerých ekonomických a společenských potíží. Zmiňuje se o budoucnosti jako o šanci na nápravu a lepší život.

okořenit ji modernismem a mechanismem. Troufáme si říci, že měl vskutku zajímavé a na tu dobu pokrokové myšlenky, které však pro společnost nemusely být vůbec přijatelné. Tato razantní industrializace, na kterou jedinec teprve začínajícího dvacátého století nebyl připraven, a neuváženost Marinettových výroků, působily na tehdejší italskou společnost naprosto děsivým dojmem. Ať se evropská kulturní společnost snažila sebevíc pochopit a přijmout italský futurismus, nepřidávala futuristům patřičnou uměleckou hodnotu/status, až na nějaké výjimky (soukromí sběratelé nového umění, německé a ruské futuristické spolky).⁸

Ikdyž futurističtí umělci oslavovali technický pokrok, nikdy však nepohlíželi na vývoj techniky jako na výtvar lidské činnosti. Pro futurismus byla technika samostatnou substancí/žijící mechanický tvor oproštěný od člověka/od lidského zásahu.⁹ Futurismus měl svůj specifický význam a zásady, kterých se futuristé s oblibou a s pulzujícím zanícením rádi dodržovali. Ty veřejně hlásili na schůzkách ve společnosti a zmiňovali se o nich i ve svých manifestech. Není divu, že vydáním svého *Druhého politického manifestu*¹⁰ vyvolali ještě větší vlnu odporu, rozčilení a nepochopení.

⁸ Hloušková, 2018.

⁹ Na rozdíl od svých ruských futuristických kolegů, kteří svým výtvorům přidávali pragmatický a duševní význam-zobrazení člověka jako iniciátora technického vývoje (člověk řídící stroj, člověk montující stroj), italští futuristé si zakládali na myšlence čistě technologickou, tj. bez zobrazení lidské činnosti – technika je samostatně existující hmota.

¹⁰ Marinettiho *Druhý politický manifest* vychází roku 1911, v němž znovu klade důraz na válku, pobízí italskou společnost k boji.

1.1 Filippo Tomasso Marinetti

Budoucí italský umělec, básník a dramaturg narodil se 22. prosince roku 1876 v egyptské Alexandrii. Po vystudování práv v Paříži, začal tamtéž budovat svou uměleckou kariéru a šířit své umělecké vize. Roku 1902 vydává svou první symbolistickou sbírkou básní *La Conquêtes des Étoiles (Dobývání hvězd)*¹¹; dva roky poté vydává novelu *La Momie sanglante (Krvavá mumie)*¹², báseň *Destruction (Ničení)*¹³ nebo další satirickou báseň *Le Roi Bombance (Klár Baldoria)*.¹⁴ K jednomu z nejpozoruhodnějších textů patří *La Ville charnelle (Chťič-Rychlost)*. Tato kniha, která byla také přeložena do italštiny, nesla známky revolty a výzvy vůči zastaralým institucím. Jeho úspěšná samizdatová literární činnost vyvrcholila vydáním *Prvního futuristického manifestu*.

Své úmysly a ambice si Marinetti neustále vyvíjel v rámci svého avantgardního časopisu *Poesia*.¹⁵ Měl tak možnost si svoji dráhu futuristického vůdce postupně, ale jistě, budovat. Mimo svou literární činnost se vášnivě ujímal pořádáním společenských večírků. Byl velmi aktivním, sebevědomým umělcem, a k tomu vlastnil obrovské jmění. Díky své extravagantní a energické povaze, si snadno získával stejně smýšlející přátele a známé. Po celý svůj život byl přesvědčeným futuristou; pyšně se zapojoval do propagování italského futuristického umění i mimo Evropu (Rusko, Amerika). Viděl boj a vzpouru v umění jako nepostradatelnou věc vedoucí k úspěchu a slávě. Vést boj a kázat své ideje považoval za hlavní vlastnost, kterou skutečný umělec nesmí postrádat. Umění bez agresivity pokládal za zbytečně zpomalující odpad v procesu vyvíjejících se tvůrců moderního avantgardního umění. Pro něj neexistovalo umění předchůdců. Zatímco pro většinu tvůrců byl historismus jednou z nutných etap v jejich uměleckém vývoji (rozvíjenou na tradičních evropských akademiích), tak pro radikálního futuristu Marinettiho byl jen prachem a stínem.¹⁶ Jeho vlastenecká povaha se stala jednou ze zásluh jeho úspěchů, jakožto umělce a později i jako politika. Viděl budoucnost Itálie v progresu a progres ve strojích, nábojích, v kouřících se motorech a v převrácení všeho na ruby. Jeho cílem bylo vytvořit zcela nový ideál člověka, jehož charakteristické rysy vykazují známky agresivity, nadšení, radosti a rozčilení zároveň. Útokem vůči knihovnám, muzeím, akademiím, opovržením ženou a veškerými měšťanskými prvky, se stále držel zásady, že válka je hlavním řešením všeho, a tudíž je hlavním očištěním

¹¹ Hloušková, 2018; *Dobývání hvězd*, str. 58

¹² Hloušková, 2018; *Krvavá mumie*, tamtéž

¹³ Hloušková, 2018; *Ničení*, tamtéž

¹⁴ Tamtéž; *Král Baldoria*, tato poéma byla jednou přednesena v rámci pořádaných futuristických večerů.

¹⁵ F.T.Marinetti si založil tento časopis roku 1905 v Miláně, s úmyslem propagovat avantgardní umění a iniciovat tak vývoj svého budoucího avantgardního směru. Ve spolupráci se svým italským kolektivem redigoval svůj časopis do roku 1909.

Hloušková, 2018; str. 59

¹⁶ Tamtéž.

světa: „*Chceme opětovat lásku k nebezpečí, energii a nezměrnou odvahu.*“¹⁷ Tato naprosto šokující prohlášení vyvolala ve společnosti velmi horkokrevnou odpuzující reakci, která se postupem času, proměnila v sympatizující dav.

Bohužel, Marinettiho destruktivní představa o vývoji italského umění později navedla futuristické hnutí k fašistickému politickému programu Benita Mussoliniho. Krátce před druhou světovou válkou, futurismus si nechtěně vydobyl místo vedle fašistické ideologii, a to dobrovolným zapojením do politického dění. Paradoxem tak zůstává fakt, že i přes všechny doposud anti-politické výroky futuristických umělců, si futuristé založili svou politickou stranu. Následně, vyjma své umělecké činnosti, vykonával Marinetti funkci politicko-agitačního charakteru. Označoval-li ve svém prvním manifestu první světovou válku za jedinečnou hygienu světa, pak po tomto světovém konfliktu svým *Manifestem futuristické politické strany*¹⁸ ještě více prohloubil nacionální cítění italského lidu a vyvolal další radikální vlnu revolučního nacionalismu. V tomto manifestu se zmiňuje o svém politickém plánu a hlásí svá vlastní pravidla a zásady, jakožto politická strana. Tento krok byl dalším důkazem toho, že futurismus není výhradně jen uměleckým směrem, což se zcela odlišuje od dalších avantgardních skupin.

1.2 Původ futuristických umělců

Hlavním podkladem pro futuristické umění byly manifesty.¹⁹ Díky nim, italští umělci mohli obhajovat své umělecké a tvůrčí zásady, pravidla a teze. Futuristé byli přesvědčení, že díky svébytné dynamické evoluci futuristických uměleckých experimentů, se jejich hnutí nejenom proslaví, ale také přesvědčí svět o tom, že právě futurismus patří mezi ty pravé avantgardní umělecké směry.

Futuristické umění pronikalo do všech sfér všedního i nevšedního italského života. Doposud žádné avantgardní umělecké hnutí nemělo tak vlivný dopad na módu, na

¹⁷ Hloušková, F.T.M=Futurismus, 2018; str.65.

¹⁸ Začátkem třicátých let, kdy po světovém válečném konfliktu futurismus ztratil většina svých členů (smrt ve válce dobrovolné odcházení), F. T. Marinetti začíná svou politickou kariéru po boku Benita Mussoliniho. Bylo to jedno z možných řešení jak udržet futurismus činným. Zároveň byl to také velice riskantní krok - spojit umění s politickým světem. V letech 1915 až 1918 vydávají futuristé *Politický manifest* již jako samovyhlášená *Futuristická politická strana*, v němž se dotýkali témat jako zrušení manželství a volná láska; zmínily změny daňového systému a novou organizaci vzdělávacího systému.

¹⁹Kromě *Prvního futuristického manifestu* z roku 1909 byly vydány i následující manifesty: *Technický manifest výtvarného umění* (11. 2. 1910), *Manifest futuristického fotodynamismu* (1911), *Manifest futuristické literatury* (1912), *Manifest futuristické hudby* (11. 5. 1913), *Manifest futuristické architektury* (1914) *divadla* (1915) *kinematografie* (1916) *tance* (1917); *Manifest futuristické politické strany* (1918).

gastronomii, na hudbu, na film, na tanec, na architekturu, ba dokonce i na politickou sféru. Nutno však podotknout, že všechna vyjmenovaná odvětví týkaly se výhradně jen Itálie.²⁰

Ačkoli italští umělci velmi tvrdohlavě a přesvědčivě propagovali a šířili svá díla napříč Evropou (dostali se i do srdce ruského národa), každý z nich měl osobní, vytříbený pohled na futuristické umění – občas i kontroverzní s futuristickými manifesty. Ve skutečnosti se častokrát inspirovali dalšími avantgardními uměleckými směry. Nacházeli inspiraci v symbolismu, pointilismu, impresionismu, expresionismu, a dokonce i v antickém římském umění. Troufáme si říci, že jejich zanícení pro, v té době, atypické umění (futurismus) bylo natolik intenzivní, že své vize nechali proniknout do interiéru domácnosti; navrhli módní oděvy²¹; sestavili svůj vlastní futuristický jídelní lístek.²² Futuristické umění se objevilo i na filmových plátnech; ovlivnilo fotografické umění a techniku, ba dokonce i hudební vědu a konstrukci hudebních nástrojů. Futuristický entuziasmus a celkový elán futuristických umělců byly tou nejsilnější obranou a současně i stavebním kamenem v uměleckém průmyslu. Konkurenceschopnost umožnila futuristům obstát v uměleckém světě a vybudovat si stabilní, ač krátký a často odsuzovaný, úspěch.

Do futuristického programu se postupem času přihlašovali převážně mládi umělci toužící po nevšedním italském umění. Ti nejvlivnější se zapsali do historie italského avantgardního hnutí jako skuteční tvůrci futurismu a jsou její neoddělitelnou součástí dodnes.

1.2.1 Obraz jako sjednocení hudby, vůní a vjemů

Umberto Boccioni, Luigi Russolo

Roku 1913 futuristický italský malíř a kritik Luigi Russolo vydává svůj *Manifest výtvarných zvuků, vůní, chutí*. Ve svém obraze *Hudba* (Obrázek 4) z roku 1911 sjednotil všechny lidské vjemy, a snažil se o jejich vyobrazení pomocí různých barevných tonů a ostrých tahů.²³ Danou tematiku subjektivního vnímání světa, podvědomé a vědomé asociace najdeme také u

²⁰ Hloušková, 2018; str.91. Miláno bylo považováno za hlavní město a sídlo futuristů. Tam se odehrávaly futuristické večery, výstavy a vydávali se manifesty. Právě v tomto městě roku 1905 na rohu ulice Via Senato a Corso Venezia byl poprvé vydán futuristický časopis *Poesia*.

²¹ Roku 1920 vychází *Manifest ženské futuristické módy*; Futuristé ve svých návrzích si velmi oblíbili geometrické tvary. Ženské oblečení se nemělo odlišovat od mužského a mělo poukazovat na vitalitu a dynamismus té doby. Je též málo známo, že právě futuristé vymysleli výstřih V a kombinézu. Hloušková, 2018; str.120-126.

²² Futuristická kuchyň doslova předběhla svoji dobu tím, že vymyslela zcela novou alternativu kuchařského umění. Dnes to známe pod názvem molekulární kuchyně či fast food. Marinetti osobně podporoval ideu instantních pokrmů, tvorbu nekombinovatelných směsí, chutí a barev; používání chemických náhražek, což mělo vést k zjednodušení a k zrychlení celého procesu vaření. Vymyslelo se třeba večeře o třinácti chodech, neobvyklé názvy nápojů a pokrmů. Měly se též odstranit tradiční italské pokrmy jako např. těstoviny, které podle Marinettiho jen zatěžovaly lidskou mysl a tělo. Hloušková, 2018; str. 97-103.

²³Luigi jako experimentátor a kritik hudebního umění hledal inspiraci právě v této oblasti. Snažil se navázat vztah mezi skutečným lidským sluchem a instrumentálními tóny. Emocionální stránka jeho malířských děl je inspirována expresionismem. 1910-1911, Martin, 2010, Futurismus; str.27.

expresionistických a impresionistických malířů.²⁴ Futuristé se snažili o hlubší obrazový prostor, tj. nad rámec viditelnosti oka (hledat neviditelné). Divák pak měl možnost hledat nekonečné asociace díky intenzivním barevným plochám.

Umberto Boccioni, společně s Marinettim, patřil mezi přední umělce futuristického hnutí. Jeho teoretické metody týkající se malířského a sochařského umění vykazují známky plastického dynamismu (symbióza deformace a zkrouceností). Zatímco *První manifest futurismu* oslavuje techniku a opovrhuje lidskou práci, duší a přírodou, Umberto Boccioni vytváří svůj osobní futuristický pohled, který se opírá právě o přírodní/lidské živly. U něj je technologie v symbióze s lidskou fyzickou prací; příroda je v souladu s městem a řvoucími automobily; duševní stav se tu prolíná ve víru velkoměsta a vykazuje i známky expresionismu (prolínání duševní a psychické stránky). Jeho olejomalba *Město se probouzí (Chyba! Nenalezen zdroj odkazů.)* je příkladem soužití technického progresu (automobily, aeroplány, tramvaje) a přírodních síl (koně, vítr). Je zde patrná umělcova tendence sjednotit přírodní a umělé živly v jednotný dynamický celek. Tuto formu uplatnil i v další své tvorbě *Hluk ulice vnikl do domu* (Obrázek 6)²⁵, kde díky sjednocením jednotlivých lidských vjemů a dynamických forem, vzniká obraz dmychající vzpomínkami, hlukem, vůní a městským ruchem. Svůj jedinečný styl a myšlení si Boccioni, jako jeden z mála futuristických malířů, uchoval po celou dobu svého působení v umělecké skupině. Inspiraci nacházel převážně u filosofa fenomenologie a existencialismu Henriho Bergsona. Jeho filosofické spisy napomohly Boccionimu zachytit přecházející duševní a emoční jevy/stavy. Proto Boccioniova tvorba vykazuje pocity osamocení a odcizení. Dojmy propojující se s myšlenkami na budoucnost a přítomný okamžik.²⁶ Nicméně svá díla neomezoval jen futuristickými hodnotami. Nechával se unést i abstrakcí, která ze všech futuristických malířů, u něj převažovala nejvíce. V jeho pozdějším díle *Fotbalistův dynamismus* z roku 1913, Boccioni vysvětluje pojem dynamismus následovně: „jako lyrické proudění formami, jež definuje nekonečný jev splynutí předmětu a dalších vnějších činitelů, do okamžiku, kdy to osciluje v jednotvárném soužití tj. prostředí + předmět.“²⁷ Malířské umění nebylo jedinou formou Boccioniova futuristického vyjádření. Svě představy o vyobrazení dynamismu úspěšně uplatňoval i v sochařském umění. Originální série čtyř sousoší je příkladem ztělesnění

²⁴(Míčko, 1969)

²⁵Rok 1911, Tamtéž; Str. 31. Byl to jeden z revolučních obrazů futuristického výtvarného umění. Jsou zde sjednocené všechny zásady zmíněné ve futuristickém výtvarném manifestu. Nicméně, je to jeden z obrazů, jež byl velmi kritizován českými umělci, zvláště pak E. Fillou.

²⁶Martin, 2010

²⁷Martin, 2010; str. 46.

syntézy lidské figury (spirálovité formy, vyčnívající částí těla, deformace hlavy a tělesných forem), prostředí a pohybu.²⁸ (Obrázek str. 80)

1.2.2 Geometrické tvary a dynamismus

Carlo Carra, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Gino Severini

Carlo Carra byl jeden z mála malířů futuristické éry, který se nebál barevných experimentů a prostorových proměn. Vytvářel svébytné struktury spojující se v jeden, byť chaotický, tvar. Roku 1911 na celosvětové výstavě v Paříži, se Carra nechal inspirovat těmi nejznámějšími francouzskými umělci, jako byl Picasso, Braque, Gleizes nebo Léger. Nejvíce ho však pohltila tvorba a technika Paula Cézanna. Futuristé totiž vždy měli ohraničené názory týkající se kubismu. Častokrát kubistům vytýkali chaotické prvky, které však sami nejdennkrát uplatňovali ve svých uměleckých tvorbách. Příkladem je právě jeden z Carrových obrazů *Rytmy předmětů*²⁹, kde můžeme spatřit vliv kubistického umění; zatímco jeho další významná olejomalba *Pohřeb anarchista Galliho*³⁰ (Obrázek 10), se naopak více přibližuje dekadentní a expresionistické tvorbě.

1.2.3 Fotografie a kinematografie

Anton Giulio Bragaglia, Giacomo Balla, Remo Chiti, Bruno Corra, Arnaldo Ginna F. T. Marinetti, Emilio Settimelli

Mezi dalšími futuristickými uměleckými činnostmi patřila technika, a sice fotografie a film. Díky tvorbě futuristického teoretika, malíře a fotografa Antona Giulia Bragaglia (a bratra Arthura Bragaglia), který se zabýval technikou fotografického umění, si futuristické umění mohlo pochlubit další nevšední formou dynamického zobrazení. Navzdory tomu, že někteří jeho kolegové byli proti fotografickému umění (např. mezi důtklivějšími odpůrci byl Umberto Boccioni - ten viděl ve fotografii náměty nevhodné futurismu tj. rysy zbavené umělecké estetiky). Bragaglia však neustále zkoušel experimentovat s tvorbou fotografické abstrakcí. Sám Marinetti, který všeobecně měl poslední rozhodující slovo (např. během vydávání manifestů), s nadšením podporoval Bragagliovou myšlenku v oblasti fotodynamismu. Roku 1911 tak bratři Bragaglioovi uvádějí tvorbu *Ruka v pohybu*³¹ - ruka opisuje reálnou trajektorii, která je na snímcích zachycena s odstupem, tudíž vzniká nápodoba pohybu, tj. imitace skutečnosti. Bragagliových tvorba však nebyla zdaleka první formou zachycující onen obraz

²⁸Tato série vznikala v letech 1912-1913. Boccioni našel inspiraci v rané tvorbě impresionistického sochaře Medarda Rossiho.

²⁹1911, Tamtéž; str. 35.

³⁰1911; Tamtéž; str. 37.

³¹ Martin, 2010; str. 33.

okamžiku. První fotografickou tvorbou jménem *Letící pelikán*³² ohromil francouzský vědec a chronograf Étienne-Jules Marey, a to již v roce 1886. K nejznámějším inspirativním osobnostem patřil také pařížský fotograf a malíř Jacques Henri Lartigue. Na základě jeho prací si bratři Bragaglioovi vytvořili vlastní bázi fotografické tvorby, a to pomocí obrazového systému (strnulý obraz – poskládání sekvencí) a správného načasování (tzv. technika sendviče vytvářela se poskládáním několik negativních snímků za sebou).³³ Roku 1910 bratři Bragaglioovi vydali svou první publikaci *Fotodynamismus* (Obrázek 2), a roku 1912 se v Římě uskutečnila největší výstava jejich prací. Kromě fotografického umění, věnovali se také i filmové produkci (natáčením filmů). Filmová tvorba bratrů Bragagliových stala se dalším technickým pokrokem futuristického umění. Mezi nejproslulejší filmy zachycující futuristické dění patří filmy *Thais*³⁴ a *Futuristický život*. Právě ve *Futuristickém životě*, natočeném roku 1916, hlavní roli ztvárnili přední představitelé italského futurismu (Marinetti, Balla, Settimelli a další). Hlavním posláním filmu bylo zachytit estetickou myšlenku futurismu a jeho celkovou podstatu a pokrok. Ve filmu se tak objevují zcela obyčejné scény např. scény u oběda, besedy, a dokonce i epizody zachycující rozpory mezi umělci.

1.2.4 Tematika abstraktního pohybu

Leonardo Dudreville, Giacomo Balla, Fortunato Depero, Gerardo Dottori

Další, kdo stál u zrodu futuristického umění, byl benátský malíř Leonardo Dudreville. Jeho obraz *Poetická expanze* (Obrázek 12)³⁵ je ukázkou jednoduchého futuristického stylu. Jednotvárné a harmonické tahy vytvářejí estetický pohyb, díky rozmístění různých barevných odstínů po celé ploše plátna. Díky sjednocení barevných segmentů, vytvořil elementární a obdivuhodnou techniku. Svě pojetí abstraktní kompozici dopodrobna sepsal v *Manifestu plastické analogie* z roku 1913. Zároveň zmiňuje se o základních výtvarných principech potřebné pro dosažení harmonických tónů. Tady můžeme vytknout jeden zajímavý fakt, který se protířečí s Marinettinovými zásadami: zatímco Marinetti pobízí autora k potlačení subjektivního subjektu a lyrična, Dudreville, a nejenom on (Boccioni), intenzivně vkresluje subjektivitu do barevných ploch. (jemné barvy a tahy, neutrální barvené tóny).³⁶

V obrazech Giacoma Bally najdeme motivy přírodních a vesmírných jevů. Dílo z roku 1914 *Pomíjivost Merkuru před Sluncem pomocí teleskopu* (Obrázek 5)³⁷ je kombinací

³² Étienne-Jules Marey, 2002.

³³ Martin, 2010; str. 32.

³⁴ Bragaglia, 1916.

³⁵ Martin, 2010; 1913; str. 51. Téhož roku vydává Dudreville *Manifest plastického a dynamického vztahu*.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ Tamtéž; 1914; str. 61.

geometrických forem a přírodních motivů. Obraz se nám jeví skrz malířovo oko, tzn., že vidíme prostý symbolický motiv Slunce a Merkura ve formě znaků. Jsou tu zobrazeny geometrické odrazy kruhových forem a disků, podobající se skutečným kosmickým tělesům.

1.2.5 Divadelní umění a tanec

Fortunato Depero, F.T. Marinetti, Enrico Prampolini

Malíř samouk Enrico Prampolini stal se jedním ze zakladatelů futuristického tance. Pod Marinettiným dohledem, vydal *Manifest futuristického tance*, a rozvíjel tak své teorie moderního tance (balet, scénický tanec) a moderní choreografii po celou dobu působení ve futuristickém umění. Nikdy se však nestal jejím oficiálním členem. Nicméně, díky svým zkušenostem, které po řadu let získával ve spolupráci s ruskými futuristy, s dadaisty z Curychu, a také s německými umělci kolem expresionistické revue *Sturm*, mohl si tak uplatnit své poznatky nejen v oblasti výtvarného umění, ale i v divadelní sféře. Zúčastnil se různých tanečních projektů a stal se proslulým futuristickým choreografem a scénáristou pohybového umění. Byl znám tím, že striktně dodržoval doktríny vydaných manifestů. Vytvořil řadu děl ve futuristickém nádechu. Mezi nejznámější obrazy patří například portréty F. T. Marinettiho nebo obraz věnovaný tanci *Tarantela*³⁸.

Futurista Fortunato Depero vydal svou vlastní bibliografii *Depero-futurist*, a zapsal se do dějin italského futuristického umění jako malíř a návrhář divadelních scén. Ve spolupráci s G. Ballou obohatil futuristické hnutí svými unikátními obrazy spojující přírodní anatomii a vizuální efekty. Olejomalbou *Mechanika tanců – mechanika balerín – balerína+idol* (Obrázek 16) vytvořil mechanickou postavu lidského těla a automatickou strukturální formu (na základě geometrických částí). Tato kompozice sama o sobě vytváří soužití (kontrast) mezi lidským a robotickým tělem.³⁹ Deperovo zánění pro tanec vyústilo v divadelní představení o několik sérii s názvem- *Plastika tance*. Tato divadelní inscenace byla založena na tzv. arlekýnech – mechanických figurínách. Podobně na tom byl i Gino Severini. Ten se věnoval divadelnímu a tanečnímu umění. Ve svých dílech zobrazoval dynamické mikrostavy (zachycené okamžiky pohybu); pohyb pomocí pestrobarevných kontrastů (převážně modrých a žlutých barev) a geometrických – trojúhelníkových tvarů. *Modrá tanečnice* (Obrázek 7)⁴⁰ se tak stala jednou z nejznámějších Severininých děl.

³⁸Martin, 2010; str. 93.

³⁹Propojení umělé železné substance a lidského těla, patří mezi klíčové motivy avantgardního umění na počátku 20. století. – zvláště v umění futuristickém. Tamtéž; str. 70.

⁴⁰Tamtéž; 1912; str. 57.

1.2.6 Nová epocha. Nové město. Automobily.

Antonio Saint Elia, Gino Severini, Mario Sironi, Virgilio Marchi, Luigi Russolo

Mezi nejznámějšími zakladateli tzv. Nové epochy patřil architekt a scénický výtvarník Virgilio Marchi. Na svém kontě má přes více než dvacet kinematografických projektů. Vytvářel kostýmy pro herce a rád experimentoval se scénickým prostorem. Jeho architektonické projekty splňovaly všechny futuristické požadavky, tj. zobrazit zcela jedinečné, rytmické a moderní město.⁴¹ V tehdejší době byly jeho nákresy/ projekty velice těžko realizovatelné. Vzhledem k potřebnému, pro konstrukci, materiálu (jako např. sklo či další nosné části budovy) nebylo možné tyto skvostné budovy postavit: *Náčrt budovy* (Obrázek 16).

Obraz Luigia Russola *Dynamismus automobilu* (Obrázek 11)⁴² je výbornou ukázkou futuristické éry. Zde se umělec pokusil vyobrazit pohyb železného stoje z pohledu diváka, však ne z pohledu řidiče. Díky tomu si mohl pohrát s konturami světél a geometrickými tvary. V dalším obraze *Ilustrace dynamismu ženského pohybu* (Obrázek 8)⁴³ sjednotil umělou mechanickou sílu (pouliční světlo) a prostorové plochy (budovy, ženskou siluetu).

1.2.7 Kult Itálie, koláže a aeroplány

Carlo Cappa, Ardengo Soffici, Tillio Crali, Gerardo Dottori

Pojem vlastenectví byl neoddělitelnou součástí futuristické umělecké skupiny. Mezi nejpozoruhodnějšími výtvarnými tvorebami, po první světové válce, je dílo Giacomo Bally *Ať žije Itálie* (Obrázek 12)⁴⁴ z roku 1915. Obraz je vynikajícím příkladem abstraktní techniky. Charakteristické ostré tahy a výrazná kombinace barev: zelených, bílých, červených, oranžových a modro-fialových tónů vytvářejí dynamickou sloučeninu tvarů a tahů. V celé kompozici je též přítomná atypická výrazná ornamentálnost.

Futuristické večery, veřejné besedy a koláže byly esenciálními událostmi futuristických umělců. Např. koláž Ardengo Sofficiho s názvem *Kompozice Lincebra* (Obrázek 13)⁴⁵ vykazuje známky výtvarného kubofuturismu. Ačkoli v samotné v koláži převažují statické kubistické tvary, najdeme i úryvky Marinettiných osvobozených slov, které jsou nápaditým způsobem rozmístěné po celé ploše koláže (obdobný styl najdeme v koláži

⁴¹Tamtéž; str. 90-91.

⁴²Tamtéž; 1912-1913; str. 53.

⁴³Martin, 2010; str. 55.

⁴⁴Tamtéž; 1915; str. 63.

⁴⁵Tamtéž; 1915; str. 85.

Trubka. Sklenice. Láhev od Pabla Picassa z roku 1914, od kterého se Soffici pravděpodobně nechal inspirovat). Roku 1914 malíř Carlo Carra vytváří koláž *Rušivý jev*⁴⁶, ve kterém sjednotil fragmenty z *Osvobozených slov* a elementy z tisku (úryvky z novin). Elementy pak spirálovitě směřují do centra koláže. (podobající se víru).

Poválečné období přináší s sebou ještě razantnější vize umělecké techniky. Futuristé objevují obraz z ptačí perspektivy. Příkladem je dílo Tullia Craliho *Letecká válka I* (Obrázek 15)⁴⁷. Obraz znázorňuje dominantní téma třicátých let, tj. aerodynamický pohyb v kombinaci s válečnou atmosférou. Mísí se tu prvky symbolismu a abstrakcionismu. Celý obraz je sjednocen do sférových konstrukcí (spirálovitý útvar/obraz v pohybu).

⁴⁶Tamtéž; 1914 str. 67.

⁴⁷Tamtéž; 1936- 1938; str. 87.

2 Ruská avantgarda

V této kapitole se zaměříme na zcela jiný a v mnoha ohledech rozporuplný futurismus tj. na ruský futurismus. Zatímco italský futurismus byl v evropském umění již celkově proslulým (částečně neuznávaným) směrem, v Rusku se teprve připravovala ta nejrazantnější bouře avantgardních směrů, která později měla značný dopad i na politickou sféru - na revoluční převrat. Politický otřes předznamenal vývoj ruského avantgardního umění, který se doslova odtrhnul od umění západního. Nutno dodat, že ihned po vydání *Manifestu futurismu*, se v ruské umělecké společnosti začalo záhy polemizovat o futuristickém hnutí. Italské umění vyvolalo v Rusku větší rozruch, než ve společnosti českých umělců. Navzdory své reputaci, se futurismus dokázal začlenit do ruské společnosti a najít si pár spřízněných umělců, kteří později měli v plánu nastolit marinettismus. I přesto, že italské umění působilo na tehdejší ruskou společnost seberadikálnějším dojmem, napomohlo ruské feudální společnosti odtrhnout se od tradičního ruského umění.

Ruská avantgarda je spojena se jménem Alexandra Benoisího a s jeho časopisem *Svět umění* (1898-1927; časopis moderny). On a jeho rodina byli významnými reprezentanty a zastánci západního umění. Kolem časopisu se navíc přidružila skupina přátel *Miriskusťnici*, kteří ochotně podporovali jeho myšlenky. Proti avantgardnímu umění se však postavila poměrně silnější nacionalistická skupina *Peredvižniků* (1863-1923), hlásící se k tradiční formě ruského umění. Po vypuknutí západní avantgardní umělecké vlny, se k futuristickému myšlení hlásili také spisovatelé a malíře jako Vasilij Kamenskij, B. Lebeděv nebo Nikolaj Kulbín. Většina z nich se pak zúčastnili výstav pořádaných v pařížských a v berlínských salónech.⁴⁸

Ruské futuristické umění se vyvíjelo v duchu avantgardního levicového směru a na rozdíl od svých italských kolegů, nikdy nebylo oficiálně prohlášeno za umělecký směr. Naopak, v ruském avantgardním umění, se časem vyvíjely poměrné množství – ismů např. rayonismus, lučismus, fauvistický primitivismus, suprematismus, egofuturismus, abstrakcionismus, konstruktivismus⁴⁹ nebo kubofuturismus⁵⁰. Nelze však říci, že by ruské avantgardní umění zcela zpřístupnilo své hranice italskému futurismu, nicméně nechalo se

⁴⁸ Hloušková, 2018; str. 131.

⁴⁹ Konstruktivismus se nejvýrazněji rozšířil v ruském avantgardním umění. Velký vliv na vývoj daného uměleckého směru měl i nizozemský směr *Der Stijl* – založen na neoplasticismu.

⁵⁰ Kubofuturismus (vznik 1915) – umělecký směr zasahující do oblasti výtvarného umění, architektury, fotografie i do řemeslných oblastí (dekorace). V Německu do roku 1933 působila škola *Bauhaus* (uměleckoprůmyslová škola), která úzce spolupracovala s československými uměleckými svazy, jako byly *Devětsil*, *Svaz československých klubů a amatérů* a častokrát byla součástí pražských výstav.

inspirovat jeho temperamentem a celou škálou výrazových prostředků (motivy, technika, myšlenky). Tady je nutno podotknout, že ruský avantgardní program vznikal současně, avšak nezávislé, na avantgardním umění západního světa. Jednotlivé umělecké skupiny, které si v průběhu desátých a dvacátých let budovaly svou vlastní iniciativu, vznikaly na základě jedné společné úvaze, a sice klást důraz na negaci tradičního umění – v tom se myšlenky obou směrů, jak italského, tak i ruského avantgardního umění, zcela shodují – a sice setřást společnost od starých, feudálních a buržoazních zásad a útočit na měšťácký kult. Zavést zcela nový umělecký program, který podnítl vznik nové evoluce, jak v oblasti umění, tak v i oblasti společenského života. Tato oprávněná revolta ruské avantgardy měla na rozdíl od italského futurismu pacifičtější charakter.

Od počátku desátých let dvacátého století do roku 1922, vznikaly ty nejznámější díla ruských avantgardních umělců. Byla to léta, která vskutku převrátila ruský feudální režim a napomohla nastolit nový umělecký avantgardní systém.

2.1 Ruský futurismus

V Moskvě, rok po vydání italského *Manifestu futurismu*, vzniká umělecký spolek *Kárový spodek* (*Bubnovyj valet*), který zůstal činným až do konce roku 1917. Hlavními jeho zástupci byli umělci I. Mashkov, A. Lentulov, N. Gončarová nebo M.Larionov.⁵¹ Díky jejich produktivitě, ruské avantgardní umění mělo možnost obohatit se o prvky francouzského umění (cézannismem a kubismem).⁵² Jejich výstavy poukazovaly na vývoj západních směrů a na novátorství ruského výtvarného umění. Zde byly také zastoupeny názory futurismu a lučismu. Nejznámější výstavou, která se konala v únoru roku 1914, a které se zúčastnili i italští futurističtí umělci, včetně Marinettiho, byla výstava 4.⁵³ Daná výstava obsahovala čtyři díla ruských a čtyři díla italských malířů.

Výstavy *Kárového spodku* v Petrohradě vyvolaly velký ohlas, ale i nesčetné rozpory, což poněkud připomíná vztah italské společnosti k futurismu. Jedna z dalších výrazných výstav nesla název *0,10* a byla otevřená v prosinci 1915. Tady ruský avantgardní spolek

⁵¹V dubnu 1911 malíři a manželé Natalia Gončarová a Mihail Larionov zakládají svoji vlastní avantgardní skupinu *Oslí ocas*. Tato výtvarná skupina se vyvíjela v duchu výhradně avantgardního ruského umění bez zásahu západního umění. Díky této skupiny měli ruští umělci možnost vystavovat svá díla v Paříži, v Moskvě a v Petrohradě. Mezi vystavenými díly byly tvorby ruských studentů výtvarného umění a také amatérská díla dělníků nebo i dětské kresby. Ačkoli roku 1913 skupina definitivně ukončila svoji činnost, jejich představitelé zůstávali i nadále součástí *Kárového spodku*.

⁵²Většina ruských avantgardních umělců zastávali názor antitradicionalismus, ale v mnoha ohledech častokrát nenacházeli společnou řeč. Mezi nejkontroverznějšími a zároveň nejmvlivnějšími představiteli lartpourlartismu byl *Svaz mládeže*. Tato skupina byla vždy otevřená začínajícím malířům a nesčetněkrát střetávala se s rozporuplnými názory samotných umělců. Proto se také často stávalo, že členové dobrovolně odcházeli ze *Svazu mládeže*.

⁵³Konečný, 1974; Několik týdnů před příjezdem F.T.Marinettiho do Moskvy a následně pak do Petrohradu, proběhla v Sevastopolu a v Simferopolu *První olympiáda ruského futurismu*.

dovolil si přednést své vlastní avantgardní vize. Na této výstavě byl vystaven proslulý Malevičův obraz *Čtverec*. Údiv u ruského obecnstva podnítily také neobvyklé konstruktivistické práce Vladimíra Tatlina s názvem *Kontrreliéfy* (Obrázek 18; abstraktní formy ze sloučenin různých materiálů jako železo, dřevo, beton atd.).⁵⁴

Manželé Natálie Gončarová a Michail Larionov byli aktivními příznivci ruské avantgardy. Roku 1910 založili avantgardní směr lučismus, jehož podstata tkvěla v abstrakcionismu. O tři roky později je tento směr (také se mu říkalo rayonismus - paprsek) řádně pokřtěn vydáním manifestu *Manifest lučismu*. V tomto manifestu ruští lučisté hlásili slova jako: „*Ať žije nacionalismus! Prohlašujeme, že géniové dneška jsou: kalhoty, bundy, boty, tramvaje, autobusy, letadla, železnice, robustní lodě...*“. Skupina také veřejně odmítá západní umění „*Jsmo proti Západu, který vulgarizuje naše východní formy a zbavuje je hodnot.*“⁵⁵

Nástup futurismu v Rusku měl vsutku rozhodující vliv v oblasti ruského avantgardního umění. Ačkoliv se ruští umělci v mnoha ohledech neshodovali s názory italských futuristických umělců, inspirovali se hlavně futuristickým dynamismem. Roku 1912 vychází první prosincové vydání futuristického ruského sborníku *Políček*. Tento sborník byl podepsaný jmény Vladimíra Majakovského, Velemíra Chlebnikova a Alexeje Kručonych.

Kromě kubismu, najdeme v tvorbě ruské avantgardy i náznaky expresionismu, kubofuturismu, anebo experimentálního moderního realismu. Mezi dalšími avantgardními směry hlásící se k futuristickému pokroku patřila např. skupina egofuturistů⁵⁶, zaumniků⁵⁷ nebo také významná literární skupina *Centrifuga*, zastupující kubofuturismus. Jejím hlavním představitelem byl Boris Pasternak. V *Centrifuze*, tento mladý ruský spisovatel, publikoval své básnické sbírky *Blíženec v mracích* nebo *Nad bariérami*. Roku 1912, se v berlínské galerii *Der Sturm*, uskutečnila futuristická výstava výtvarných děl italských a ruských umělců.⁵⁸ Spolupráce ruských a německých avantgardních skupin, jako byly *Svaz mládeže*, *Kárový spodek* a mnichovské avantgardní skupiny *Der Blaue Reiter (Modrý jezdec)*, posílila tendence ruských umělců ve prospěch intenzivnějšímu celonárodního vývoje. V tomto období, kromě Malevičevova *Čtverce*, vznikla také nejznámější Majakovského poéma *Oblak v kalhotách*.

⁵⁴*Kontrreliéf* z roku 1913. Práce Vladimíra Tatlina později posloužily inspirací pro architektonickou tvorbu 21. století.

⁵⁵Hloušková, 2018; str. 139.

⁵⁶Konečný, 1974; Skupina vzniká roku 1912 a sjednocuje se kolem časopisu *Peterburgskij Glašataj*. V egofuturismu byla intuíce a egoismus hlavními tématy v literární tvorbě.

⁵⁷ Tamtéž; *Manifest zaumniků* byl vydán V. Chlebnikovym v Baku roku 1912. Společně s V. Majakovským a A. Kručonychem soustředili se na tvorbu nových slov a moderních jazykových prostředků v literárním umění.

⁵⁸Na základě této výstavy v *Uměleckém měsíčku* vychází ostrá kritika Emila Filly vůči italským futuristům.

Zmíníme též i divadelní, hudební a filmovou tvorbu, která by s jistotou mohla konkurovat italskému futurismu. Mezi významná futuristická divadelní představení patří inscenace *Tragédie* od V. Majakovského. Dále témuž autorovi patří opera *Vítězství nad sluncem* mající symbolický nádech; dále také i futuristický filmový experiment *Drama v kabaretu č. 13.* či spontánní, rétorické besedy v kavárně *Toulavý pes*.⁵⁹ Do oblasti ruské literární tvorby, postupem času, pronikaly různé ideologické myšlenky západního avantgardního umění. Začínají pronikat např. exotická témata a výrazné prvky abstrakcionismu. Literární tvorba v Rusku, na rozdíl od italského futurismu (která byla jen okrajovou záležitostí futuristického umění), zaujímal stejně vysoké postavení, jako byla výtvarná nebo sochařská činnost. Poetické programy ruských avantgardních umělců byly jedny z neaktivnějších tvoreb v ruském moderním umění. Zasloužil se o to např. almanach *Sadok sudej II* anebo představitel sborníku *Poliček*. Obsah jejich sborníků (poetik) je velmi podobný *Osvobozeným slovům* od Marinettiho. Nicméně, na rozdíl od italské tvorby, se v ruských sbornících neobjevují matematické, grafické a výrazné stylistické úpravy. Ruští literáti oznamují, že v písmu spatřují komponent poetického impulsu. Úmyslně zničili rozdělovací znaménka, čímž zdůraznili úlohu slovní masy. Změny, které mají modelovat avantgardní charakter ve slově a písmu, zde, na rozdíl od italských umělců, nemají radikální postoj. Neútočí a nevybízejí k převratné změně. Naopak, je zde přítomen vstřícnější postoj autora vůči čtenářům, a klade se důraz na srozumitelnost textů. Zakládají se na poetičnosti, svobodu rytmu, na grafickou a fonetickou stránku. Lyričnost bylo též jedno z nevlivnějších avantgardních témat v ruské literatuře (velmi výrazný komponent) Důvodem, proč se dbalo na jazykový posun v literární tvorbě, byla zaostalost ruského jazyka. Po celá staletí se ruský jazyk vůbec nevyvíjel, a tudíž postrádal lexikologické a gramatické prvky.⁶⁰

Ruský futurismus, ačkoli neoficiálně, napomohl svou energičností a zaníceností podnitit zrod dalších avantgardních uměleckých spolků. Později, podobně osudu italského futuristického spolku, i ruské avantgardní umění podleho politickému dění (podpora proletářské revoluce, agitační programy na podporu *Komunistické strany Sovětského svazu*).⁶¹

⁵⁹Zde se pořádaly diskuze, projevy a vystoupení. Svým způsobem připomíná kavárnu *Arco*, která v Praze sloužila expresionistickým německým básníkům.

⁶⁰Hloušková, 2018.

⁶¹Hloušková, 2018; Mezi nevlivnějšími představiteli proletářského agitačního umění byl Vladimír Majakovskij. Veřejné proslovy, akce, plakáty, umělecké besedy a schůzky se po Říjnové revoluce vedly v duchu proletářského umění. V únoru roku 1914 do této kavárny zavítal i F. T. Marinetti během své návštěvy v Petrohradě.

2.1.1 Oficiální futuristické výstavy

První futuristická výstava ruských malířů jménem *Futuristická výstava: Tramvaj B* se uskutečnila 18. února 1915 v Petrohradě. Druhou výstavou byla *Poslední futuristická malířská výstava 0,10*, která také předpověděla zánik futurismu v ruském umění. Zúčastnili se jí deset malířů, včetně Kazimíra Maleviče, který vystavil svých šestnáct prací (kubofuturistické, suprematistické). Cílem této výstavy bylo poukázat na pestrost ruské avantgardní výtvarné tvorby. Pořádali se také soukromé výstavy a veřejné diskuze (v ulicích).⁶² Aktivní byla také i spolupráce mezi malíři a literáty.

3 Literární futurismus

Futurismus v literární italské tvorbě záměrně přehledl stylistické, gramatické a interpunkční zásady literární nauky. Futuristická literatura vyvíjela se v poetickém duchu (italské básně, přeložené ukázky ze sbírky *parole in liberta* tj. *Osvobozená slova z října 1912* str. 81-82). V básních, futuristický umělec, může vyjádřit dynamismus a abstraktnost. Těchto vlastností si můžeme povšimnout i v samotném názvu básni (např. *3000 měsíčně + prsten; nicotnosssst; štěstí + - x -*). Futuristé byli omámení technologickým pokrokem a viděli literární tvorbu ve stejném zrychleném tempu podobající se strojům. Tudíž literární tvorba (báseň, proslov, monology) měla mít stejné vlastnosti (rychlost, aktuálnost, ostrost), jako měl stroj. Příkladem je Marinettiho básnická sbírka *Zang tumb tuuum: Adrianopoli ottobre 1912*⁶³, anebo další spis ze soukromé sbírky *Technický manifest futuristické literatury* z května 1912.

Po stránce syntaktické a gramatické, Marinetti navázal na Bocciho dynamismus. Texty tak častokrát měly podobu reportáže. Cílem básně bylo ostrým a přesvědčivým stylem informovat čtenáře tj. zachytit aktuálnost; vyvolat v něm stejné náhlé, zvláštní dojmy a pocity podobné rychlostí mechanických strojů. Futurističtí básníci si napomohli převážně infinitivem, vložením vícero substantiv a matematických znamének. Zároveň vynechávali adverbia, interpunkce a spojky. Po stránce stylistické, Marinetti vyžadoval dodržování níže uvedených pravidel:

- potlačit lyrický subjekt
- změnit způsob vnímání reality

⁶²Nutno také zmínit fakt, že ne všichni měli přístup k věřeným besedám. Bohatší ruská společnost měla vždycky přednost ke všem událostem, kdyžto nižší vrstva, která v tehdejší Rusku tvořila většinu, nikdy se nemohla dostat k žádné uskutečněné události.

⁶³Roku 1922 vychází česky přeložená Marinettiho básnická sbírka *Osvobozená slova*.

- zbavit se racionálního myšlení

Naopak zdůrazňoval, že:

- autor tvoří intuitivně
- realita je hmotný materiál (lze ho modelovat)
- autor napodobuje a tvoří hmotu
- čich, chuť, zrak, sluch, hmat převažují nad duševními vlastnostmi
- příroda je stroj
- poetika jako analogie: přirovnání, metafory a asociace
- imitace tradiční reality

Všechny tyto zásady můžeme najít i v jeho futuristickém románu *Mafarka-futurista* z roku 1910, a v postupně vycházejících manifestech. Tady jsou všechna rozepsaná pravidla charakterizující futuristickou literaturu. Navíc se tu objevuje témata exotického koutu světa a obraz ženy, resp. pohrdání ženou.

4 Futurismus v českém umění

Pro futurismus v českém uměleckém kontextu se bohužel nenašel dostatek uměleckého prostoru, který by umožnil rozvoj české futuristické estetiky a poetiky. Futurismus, českému umění, zkrátka neposloužil inspirací (až na pár jedinců). Tento umělecký směr se v českém prostředí objevil jen okrajově a zcela nenápadným způsobem.

Postavení futuristického umění v české společnosti bylo velmi svérázným. Česká umělecká společnost přijala futurismus velmi chladně a chovala se odtažitě. Nicméně, i mezi českými umělci se našli pár zastánců a obdivovatelů daného italského hnutí.

Ačkoli mluvíme o době, kdy italský futurismus zažíval triumfální vzestup a kolosální úspěch počínaje Milanem a konče New Yorkem, česká rodící se avantgarda také nezůstávala v ústraní a hledala svou vlastní podstatu. Tvrzení, že futurismus se v české literatuře vůbec nevyskytl (se kterým, se podle polské literární historičky Ilony Gwóźdź-Szewczenské, setkáváme u řady literárních vědců, zvláště u filologů cizích literatur nebo u zahraničních bohemistů), je zcela chybné. Pokud se podíváme na danou problematiku z chronologického hlediska, první zmínka o italském futurismu v Čechách objevuje se necelý půlrok po vydání

Prvního futuristického manifestu. Tímto lze konstatovat, že český tisk (aktivní postoj českých umělců k evropskému uměleckému dění) byl na tu dobu velmi bystrý a aktuální.⁶⁴

Dne 17. července roku 1909 vychází 195. číslo *Národních listů*, kde hned na první stránce Václav Hladík zaujme české obecenstvo svým originálním fejetonem *Nový Mesiáš*⁶⁵. Tento fejeton se stal prvním stavebním kamenem v oblasti futuristického umění v českých zemích. Podle Hladíkových slov však nelze říci, že futurismus vzbudil v české společnosti nadšení, spíše naopak, panovalo zde určité opovržení. Zkrátka tento směr vyvolal nevysvětlitelný chaos v českém uměleckém prostředí. Italský futurismus se objevil na titulní stránce *Národních listů*, jakožto škola násilí mající v sobě agresivitu, stopy anarchie a pohrdání všemi doposud existujícími uměleckými proudy. Líčí se tu horlivé postavení útočných Italů, zvláště pak charakter samotného iniciátora futurismu Marinettiho. Ten si díky Hladíkovi dokonce vysloužil originální přezdívku, když ve fejetonu byl prohlášen za Mesiáše, střeštence a pomatence. Futuristé byli charakterizováni spíše z mravního hlediska, nežli z hlediska uměleckého. Autor navíc líčí fakta o skutečném postavení italského umělce ve společnosti. Zmiňuje se o italském řečnickém patosu, o zničení, agresivitě, militarismu, pohrdání tradicemi; objevují se tu i triumfální výzvy k oslavování techniky a síly hřmících se motorů. Nicméně, některé futuristické myšlenky Hladík zcela zpochybňuje: „*Všechny tyto kolosální paradoxy nejsou nové. Namnoze jsou parodiemi Nietzschea.... Zapálení galerií a museí navrhoval již velký malíř Courbert.*“ „*Pan Marinetti jen se opičí po Courbertovi.*“⁶⁶ Zde český fejetonista popřel Marinettiho originalitu, a líčí ho spíše jako dobrého řečníka a herce, nežli skutečného svébytného umělce. Podle autorových slov, italský futurismus si dobývá svět velmi bojovným a umíněním postupem, proto se nějak nebrání myšlence, že by italský futurismus mohl brzy ovlivnit/zasáhnout i do české společnosti.

Zcela jiný pohled na futuristické umění můžeme doložit, díky velmi pečlivým posudkům malíře a spisovatele Josefa Čapka (umělecký pohled). Jakožto malíř, Josef Čapek klade větší důraz na výtvarnou činnost. Snaží se odvrátit spekulace o údajné zbytečnosti italského umění, v němž od začátku většina českých umělců viděli nerovnocennost a ošklivost. Jako spoluzakladatel *Skupiny výtvarných umělců*⁶⁷ vedl také teoreticko-výtvarný časopis *Umělecký měsíčník*⁶⁸, jehož byl po dlouhá léta šéfredaktorem. V roce 1912 vychází šesté číslo tohoto časopisu, v němž se objevuje Čapekův článek *Postavení futuristů v dnešním*

⁶⁴Gwózdź-Szewczenko, 2009.

⁶⁵Hladík, 1909; str. 1.

⁶⁶Tamtéž, 1909; str. 1.

⁶⁷Skupina působila v Praze mezi lety 1911-1915.

⁵⁰Čapek, 1912; str. 175.

umění. Jedná se o velmi rozporuplný, a zároveň unikátní článek. Čapek zde velmi detailním způsobem a pestrými jazykovými prostředky, nejenže popisuje ideologii italských futuristů, uvádí a rozebírá jejich díla a osobitý styl, ale zcela zřetelným postupem poukazuje na chybné postavení českých umělců vůči jakémukoli novému umění, tj. i vůči futurismu. Zde apeluje na vznik společenského pochopení pro umění a hledání přiměřených kompromisů. Vyzývá českou společnost, aby se vzdala kritických úsudků a vynaložila více energie k získání věrohodných a konkrétních materiálů k určitému posudku. Poukazuje na fakt, že pokud domácí půda vidí v každém novém umění nedostatek a nesouhlas se společenskými konvencemi (v tom se úroveň tolerance české společnosti oddaluje od západního světa), je třeba hledat chybu v českém vzdělávacím systému. Navrhuje vyhledat tu správnou cestu, která by ušetřila společnost od nejasností, a předešlo by se tak mnohým chybným interpretacím. Tento postup by tedy napomohl zbavit širokou veřejnost od typického odtažitého postoje vůči neznámému, které je českou společností automaticky přijímáno vždy za špatné. Tímto úvodem Josef Čapek znovu otevírá dveře futuristickému umění, a umožňuje čtenářům znovu vstoupit do prostoru exotična, ale tentokrát bez zbytečného kritického postoje. Zde najednou italský futurismus nabývá zcela jiných vlastností, než u výše uvedeného V. Hladíka. Čapek líčí futurismus bez jakýchkoli ostrých polemik a interpretuje futuristické umění ve svém příznačném světle: „*pro Futuristy malba a pocit jsou dvě nerozlučitelná slova a obraz je ovládán příkazy vyššími z individuální intuice.*“⁵⁰ Ve svém článku postupuje organizačním způsobem, tj. uvádí odlišnosti a shody mezi Itálií s francouzskými umělci, popisuje také vliv dalších výtvarných směrů na futuristické umění, zvláště pak impresionismu, secese, neoimpresionismu. Vysvětluje princip futuristických obrazů, jejich podstatu, prostor, záměr a techniku. „*Chtějí vyjádřit dynamický vjem, zvláštní rytmus vlastní každému objektu, vliv, jaký vykonává jeden objekt na druhý, nikoli jen reflexemi světla, nýbrž protiklady linií, jejich vzájemným soutěžením a změteným pokládání ploch čili plánů v obraze podle zákona vzrušení, jimiž je obraz ovládán.*“⁶⁹ Zdůrazňuje originalitu futurismu, díky všestrannému nadhledu a péči o detaily. Není divu, že Josef Čapek byl pro svou upřímnost a za hájení avantgardního (hanebného) umění (jak právě bylo českou společností nazýváno futuristické umění), svými kolegy často kritizován. Ačkoli se Čapek nikdy otevřeně nepřihlásil k futurismu, zastával vždy zcela neutrální postoj k umění jako takovému, tedy ani futurismus nebyl výjimkou.

⁶⁹Tamtéž; str. 175.

Několik měsíců po zveřejnění Čapková článku, vychází odvetná ostrá stat' českého malíře a grafika Emila Filly. Ten zrecenzoval výstavu futuristických umělců v Berlíně, která se konala v galerii *Der Sturm* (1912). Futurističtí umělci vždy čelili agresivním útokům a proto není divu, že tato výstava byla Fillou nazývána šiláctvím, zmatkem, anarchií a uměleckou nemohoucností. Na rozdíl od Josefa Čapka, Emil Filla zastával zcela opačný názor. Ten si nenechal ujít příležitost si na vlastní oči vychutnat výtvarná díla samotných futuristů.⁷⁰ Ve větách plných rozčarování a rozčilení, Filla jasným a ostrým jazykem vytýká futuristům jejich umělecký koncept, který podle něj vlastně ani neexistuje: „*U Futuristů však talentu není.*“⁷¹ Zde zcela příznačným způsobem popírá jakoukoli myšlenku o futuristickém umění na české půdě: „*Bez vnitřní nutnosti maskují své banální secesní malování manýrou špatně pochopené formové tendence neoimpressionisticko-Picassovsko-Braquovské a slavně prohlašují, že jejich futurismus vymyká se veškeré tradice, a že stojí na vrcholu hnutí evropské malby.*“⁷² Vytýká jim jejich neprokazatelnou uměleckou teorii a srovnává ji s prázdnými slovy. Požaduje po nich skutečná díla a opravdovou realizaci umělecké skupiny (program). Fillova zřetelná slova poukázala na nedostatky, které Josef Čapek se snažil naopak zastínit. Podle Emila Filly jsou futuristé jen komici hlásící prázdné nafouklé fráze; šaškové, kteří si nezaslouží uměleckého jména. Ostatně, podobnou ironickou poznámku uvedl i spisovatel Emil Vachek, který prohlásil, že podobné futuristické malby vytvářel již jako školák, tehdy však ještě nevěda, že je to futuristické umění, byl profesorem zesměšňován a náležitě pokárán.⁷³

Futurismus byl tedy zcela nečekaným, ba dokonce nechtěným hostem, v českém literárním a výtvarném kontextu. Měl status cizího tělesa, avšak velmi neoprávněně. Díky korespondenci Karla Čapka a Vlastislava Hofmana se dozvídáme o zcela jiném postoji vůči futurismu. V korespondenci si Čapek nadšeně vychvaluje svou přeloženou a přeposlanou Marinettiho báseň, načež ten odpověděl opětovaným balíčkem plným futuristických manifestů. Můžeme tedy prohlásit, že Marinettiho futurismus nebyl všemi zcela odvrhnutým uměním.

Roku 1921 Praha vítá příznivce italského futurismu, včetně samotného Marinettiho. Díky zásluze scénáristy a choreografovi Enricimu Prampolinimu, jsou v Praze vystavěná díla futuristických malířů. Roku v ruce s probíhající výstavou jsou v prosinci téhož roku ve

⁷⁰Futuristé vystavovali svá výtvarná díla napříč celou Evropou; dále pak přes Japonsko až do Ameriky. V Evropě byli nejvíce vítáni v berlínských galeriích. Vystavovali ale i v Paříži a v Miláně, kde také úspěšně prodávali svá díla za hodnotné ceny.

⁷¹Filla, 1912; str. 267.

⁷²Tamtéž; str. 267.

⁷³Hloušková, F.T.M.= Futurismus, malý "bedekr" futuristické avantgardy, 2018; str. 178.

Švandově divadle uváděny několik Marinettiho divadelních syntéz (řečnické vystoupení, krátké divadelní scény, obrazová dekorace). Svědectví o plápolající západní energii, a o italském elánu, dosvědčili později ve svých dílech a poznámkách autoři jako Karel Teige, Jaroslav Seifert (*Všecky krásy světa*) aneb články Josefa Kodíčky. Ten dokonce v deníku *Tribuna*, do detailů vykreslil prudké futuristické umění zvoláním: „*At' žije futuristická Praha.*“⁷⁴ A byl to právě Josef Kodíčka, který roku 1922, ve spolupráci s Ugo Danonem, přeložil Marinettiho drama *Ohnivý buben*. Téhož roku vychází v Praze Marinettiho básnická sbírka *Osvobozená slova* - český překlad Jirka Macáka s ilustrovanou obálkou od Josefa Čapka.⁷⁵

Roku 1929, tj. po dvaceti letech od prvního vydání *Prvního futuristického manifestu* v pařížském časopise *Le figaro*, hned na první stránce ve třetím ročníku *Literárních novin* je otisknut článek Josefa Hory *Futurismus*. Jsou zde vytčené nejzákladnější prvky italského umění z hlediska jejich literárního působení, od počátku futuristické tvorby, až do aktuálního období (do roku 1929). Ve svém zevrubném článku, Hora shrnul veškerou činnost italských umělců. Také jako jediný český umělec poznamenal nejznámější tváře dvacátého století, které posloužili inspirací futuristickým umělcům, a sice Walta Whitmana a Émila Verhaerena. Velký vliv, který měla tato dvě jména na futuristickou literaturu, potvrzuje i brazilský básník Murillo Araújo. V jednom ze svých článků M. Araújo píše: „*Pyšním se být nazýván futuristou a to jen díky dvěma velkým básníkům, Verhaerenu velikému a Waltu Whitmanovi, kteří jsou považováni za předchůdce futurismu.*“⁷⁶ Dále Hora uvádí fakt, že u futuristických spisovatelů (básníků) nelze popřít vliv symbolistů a impresionistů. *Zdůrazňuje hojný výskyt volného verše, který ve skutečnosti inicioval již W. Whitman. „Futurismus tehdy zavedl v prosodii zcela uvolněný verš, zrušení skladby, hlásal užívání slovesa v neurčitém způsobu, odstranění přídavného jména, příslovce a interpunkce, odpoutání slova od prvotního významu.*“⁷⁷ V článku pak autor vysvětluje další originální futuristické jazykové podoby i formy (matematické vzorce). Zmiňuje se tu o kolébce futurismu – o městě Milano. Dále klade zřetel na sblížování futuristů s fašistickými myšlenkami a to i přesto, že na začátku svého vzniku se futuristé zřekli jakékoli politické agitaci.⁷⁸ Jsou zde také zmíněni ruští futurističtí umělci, jejich význam a díla. Ostatně rok 1929 předznamenal pád futuristického umění, a to z důvodu vzestupu italské fašistické strany.

⁷⁴Hloušková, 2018; str.165.

⁷⁵Hloušková, 2018; str.167.

⁷⁶Gay Wilson Allen, 1995; str. 130.

⁷⁷Hora, 1929; str. 1.

⁷⁸Hora, 1929; str.1.

4.1 Futurismus v českém výtvarném umění

Je zcela příznačné, že na rozdíl od literárního umění, je výtvarné umění mnohem rozmanitější. Roku 1913 vychází páté číslo druhého svazku časopisu *Skupiny výtvarných umělců: Umělecký měsíček*, v němž významný český teoretik a sběratel Vincent Kramář uvádí svůj polemický článek *Kapitola o - ismech..* V článku najdeme zmínky o futuristických výtvarných svazcích a o jejich popularitě. Zmínka také padla o nečekaných a proslulých úspěších futuristických malířů. Dozvídáme se tu, že futuristé měli dokonce i své oddané sběratele. Kramář do detailů popisuje spory a nesoulady mezi kubisty a futuristy. Pokud na začátku svého vzniku se futuristé hrdě hlásili ke kubistické tvorbě, a hlasitě vyslovovali Picassovo jméno, teď je situace popisovaná z úplně jiného uměleckého úhlu pohledu (futuristické ego tj. existuje jen futurismus a nic jiného). Kramář uvádí jméno začínajícího českého malíře Bohumila Kubišty. Tehdy tento mladý malíř, grafik a teoretik byl zcela okouzlen kubistickým uměním, a nejenom (fauvismus). Kubišta, jako i každý umělec, vynikal svou vlastní tvorbou. Inspiraci pro něj byla tvorba německých expresionistických umělců. Nechal se také ovlivnit italským futurismem a francouzským fauvismem.⁷⁹ Jeho nejznámější tvorby jsou např. *Sv. Šebestian* (Obrázek 19)⁸⁰, anebo také obraz *Pobřežní děla v boji s lod'stvem* z roku 1913(Obrázek 20)⁸¹. Mezi dalšími českými významnými umělci vývratného a sochařského umění, kteří se nechali ovlivnit futurismem, byl sochař Otto Gutfreund. Ačkoliv se řadí mezi přední české kubistické sochaře, lze u něj nalézt díla, která mají rysy futuristického charakteru jako např. *Hlava Viki* (Obrázek 21) z roku 1912⁸², kde je patrný pohyb, a to díky expresivní modelaci (vystouplé plochy, spirálovité vydutě, vznik stínu). Podle samotných slov Otta Gutfreunda, který dbal na vyjádření dynamického pocitu, ve své tvorbě sjednocuje proces, během kterého dochází k tzv. reprodukci futuristické estetiky (znaky abstrakcionismu, proud myšlenek).⁸³ Gutfreund vytvářel svá díla z vlastní perspektivy. Jeho bronzová hlava *Don Quijote* (Obrázek 22) z let 1911-1912⁸⁴ je řazena mezi expresionisticko-futuristická díla. Autor tady výrazně vystihuje psychickou stránku a prostorovou nesoudržnost, tzn., že hmota přesahuje parametry skutečného zobrazení (futuristický charakter).

Že italská futuristická tematika nebyla v české výtvarné tvorbě novinkou, svědčí o tom díla Františka Kupky. Jeho raná tvorba *Žena trhající květiny* (Obrázek 23)⁸⁵ z roku 1909,

⁷⁹Hloušková, 2018; str.174-175.

⁸⁰Kubišta [online].

⁸¹Hloušková, F.T.M=Futurismus, 2018; str. 175.

⁸²Gutfreund, 2019; [online].

⁸³Gutfreund; [online].

⁸⁴Tamtéž; str. 171.

⁸⁵Hloušková, F.T.M.= Futurismus, malý "bedekr" futuristické avantgardy, 2018; str.170.

poukazuje na to, že Kupka, svou vizí dynamismu, předešel italské futuristické malíře o více než rok.⁸⁶ Všechny futuristické aspekty, které by měly znázorňovat průlom v moderním umění, jako např. pohyb, dynamika, stín a hra se světlem a s prostorem, to vše můžeme vyčíst z Kupkovy tvorby. Tyto dynamické úryvky český malíř znázorňuje ve svém dalším díle z roku 1912 *Amorfa. Dvojbarevná fuga* (Obrázek 24)⁸⁷, též mající znaky abstrakcionismu a podobající se pozdější tvorbě Giacomo Balli. Další Kupkův obraz *Kosmické jaro I* (Obrázek 25) je z roku 1913-1914, kde se malíř nechá unést pestrobarevnou kombinací a hrou s prostorem. Dalším důkazem o existenci futuristické estetiky v českém umění je Kupkův *Manifest malířství zvuků, hluků, vůní* z roku 1913.⁸⁸ Můžeme tedy poukázat na nevědomou tvorbu českých umělců v duchu futuristického rázu. Český umělec Josef Váchal, ve svých vzpomínkových sbírkách, později zmíní, že pro něj bylo futuristické umění již dávno probádaným stylem, který si bohužel neodvážil pustit do světa.⁸⁹

Roku 1918 v Praze, nedaleko Národní třídy, otevírají se dveře zcela jedinečného uměleckého zábavního podniku *Montmartre*. Český umělec a stavitel Jiří Kopta naprosto překonal všechna očekávání návštěvníků. Díky své originální utopické konstrukci, hbitému dynamismu, prostorové souhře tvarů a ornamentálním detailům, vytvořil tak zcela osobitou avantgardní atmosféru. Tento národní umělec inspiroval také i české avantgardní divadlo.⁹⁰ Nicméně, v historii futuristického umění, najdeme jméno velmi nadané futuristické umělkyni českého původu. Jmenuje se Růžena Zátková (malířka měla umělecké předky).⁹¹ Patřila mezi Marinettiny oblíbené umělce. Věnovala mu své nejznámější dílo, tj. portrét F. T. Marinettiho, jménem *Sole Marinetti* (Obrázek 26) z roku 1920 (ten si ho dokonce nechal pověsit ve svém ateliéru). Díky pobytu v Itálii (kde žila po boku svého muže), načerpala energii a inspiraci z rukou jedinečných tvůrců futuristického malířského umění. Byla velmi oblíbenou a úspěšnou ženou futuristického hnutí. Stála se tak jednou s nejproslulejších futuristek vůbec, a díky ní jsou dějiny českého výtvarného umění o něco bohatší.⁹²

5 Vybraná díla české futuristické tvorby

Abychom prokázali výskyt futuristických prvků v české avantgardní literární tvorbě, vybrali jsme si dvě publikace od S. K. Neumanna. Jeho díla vykazují zřetelné znaky futuristického

⁸⁶Italský manifest futuristického výtvarného umění byl poprvé vydán roku 1910.

⁸⁷Kupka; [online].

⁸⁸Tamtéž; str. 170.

⁸⁹amtéž; str. 172.

⁹⁰Tamtéž; str. 172.

⁹¹Byla neteří Karla Havlíčka Borovského.

⁹²Tamtéž; str. 176-177.

umění. Kromě dynamičnosti a glorifikaci technického pokroku, Neumann vkládá i jemné tóny přírodní a reflexivní lyriky.

5.1 Stanislav K. Neumann

(5. 06. 1875 – 28. 06. 1947)

Stanislav Kostka Neumann byl významným básníkem, fejetonistou, spisovatelem ovlivněn anarchismem, dekadencí, symbolismem, civilismem a proletářským uměním. Byl vynikajícím překladatelem, uznávaným publicistou a jedna z nejznámějších osobností české literární kritiky 20. století. Redigoval svůj vlastní anarchistický (*Buřiči*) časopis *Nový kult* (1897 – 1905); spolupracoval na *Almanachu 1914*; přispíval články a básněmi do *Moderní revue*, *Rudého práva*, *Tvorby* a do *Lidových novin*. Jeho sbírky básní, studie a publicistické činnosti dodnes nepřestávají přitahovat pozornost široké veřejnosti. K nejpozoruhodnějším básnickým sbírkám patří např.: *Satanova sláva mezi námi* (1897), *Knihy lesů, vod a strání* (1914), *Rudé zpěvy* (1923) nebo *Láska* (1933).

V naší práci Neumann vystupuje jako jeden z mála českých umělců, kteří se na české půdě pokusili o naladění futuristického umění. Ve svých statích vynaložil úsilí k zvolání českého národa ku sjednocení společných zájmů; ku spolupráci ve prospěch avantgardního umění – umění moderny – vzájemnému umění s různými národnostmi. I přesto, že tento vynikající umělec má za sebou slušnou kariéru proslulého českého spisovatele a pyšní se mimořádnou kolekcí vlastních literárních děl, pro nás budou důležitá jeho dvě publikace, tj. sbírka statí sjednocených v jednom svazku *Ať žije život* a sbírka básní *Nové zpěvy*. Tyto dvě díla jsou pozoruhodným příkladem o pokus vyvinout český literární futurismus.

Ať žije život je sbírka Neumannových statí vydaná roku 1920, ačkoliv oficiálně byly napsané již roku 1913 (předtím, než narukoval do války). Ke své sbírce autor později přidal komentář: „Když tyto články byly psány pod čáru *Lidových Novin* – nezapomeňme, prosím, že se dělo v roce od červa 1913 do června 1914 – běželo o to, obhajovati rodící se modernu, zabijeti staro-nové předsudky, odrážeti útoky těch, kdož jimi bránili svou esthétskou doménu. Jiné smyslu tyto úvahy neměly.“⁹³ Tato sbírka shrnula veškeré negativní a pozitivní pohledy české veřejnosti, konkrétně českých umělců, na vývoj moderních uměleckých směrů na začátku 20. století. Líčí vztah české literatury (básnictví) k modernímu literárnímu umění (západního světa).

⁹³Tamtéž.

Celá publikace oslavuje díla francouzského básníka a dramatika Émila Verhaerena „největší, nejosvobozenější a nejryzejší básník Evropy a světa a života...básník uzrávající moderny“⁹⁴, naturalistického spisovatele Émila Zolu a amerického spisovatele Walta Whitmana „Z nejmodernějších teprve Walt Whitman cele a bez výhrady oddal se modernímu životu v lásce a pochopení. Nebylo mu, ryzímu Američenu, překonávat evropskou hypochondrii a to vše, co stará kultura a tradice nese sebou jako přítěž.“(str. 72). Kromě těchto významných osobností moderní literatury, je autorem též glorifikována umělecká činnost výtvarných umělců (P. Picasso, P. Cézanne, O. Kokoschky a samozřejmě futuristického umělce Marinettiho).

Neumann vzhlíží k futuristickým manifestům, které odmítají umění minulosti (*První futuristický manifest*). Postupně analyzuje veškeré příčiny a důsledky odtažitosti české společnosti vůči současnému umění. „Útěk do historie a minulosti je útekem ze života. Neboť život jsou tyto chvíle zde, které můžeme lapiti a zadržeti, konáme-li něco závažného.“⁹⁵ Vysvětluje minulost jako chorobu plnou starých přežvykaných sujetů a věci nabubřené poetickou posvátností.⁹⁶ Naopak, oslavuje vznik futurismu, jakožto dalšího krásného moderního směru, který je schopný zbavit se starých povozů (umění minulosti). Ve stati *Otevřená okna*, která je považována za první (a poslední) český futuristický manifest, autor používá pojem otevřených oken, jakožto symbol neohrazené mysli a poctivého ducha vůči modernímu umění (futurismu). Oslavuje technologické vymoženosti, jako úspěch budoucnosti. Výrazným kontrastem zde vystupují svolávací věty, řečnické otázky, kde autor úpěnlivě nabádá českou společnost vytvořit si intenzivnější vztah k modernímu umění: „Co chceme vlastně, nechceme-li vyraziti drahému národu vykotlané stoličky esthetského, pozitivně-politického a realistický-macharovského přežvykování a místo nich nasaditi mu pravé, zdravé, dravé a žravé futuristické zuby?“⁹⁷

Autor se nebojí ostré polemiky, ba naopak svolává ku změně:

„Ať zhyne:

Záplatovaný verš, bolestinská lyrika, esthetský slovník, temperamentní essai, Marcelové, Egonové, perversní erotika, dandysm, mysticism, snobism, Moderní Revue, kulturní exorcism, Česká Kultura, Zeyer, Machar, Karel Horký, Karásek ze Lvovic, aféry!

⁹⁴Tamtéž; str. 72.

⁹⁵Tamtéž; str. 232.

⁹⁶Tamtéž; str. 220.

⁹⁷Tamtéž; str. 66.

At' zhyne:

Libivá omáčka, akademická a impresionistická, patina, jednotvární umělci, folklor, slovácké vyšívání, Alfons Mucha, staropražská sentimentalita, bestia fňukans, umělecko-průmyslové museum, štáflovská bibliofilie, dr. Kramář a barok, český Reinhardt, vinohradské divadlo!“(str. 67)

Z jedné strany odsuzuje obrácení se do minulosti, jakožto znak slabošství, a ze strany druhé, glorifikuje osvobozené slovo (futuristická poesie), nová slova, expresionismus, dynamismus, plastiku, vynálezy, zcivilněné umění, železo a beton.⁹⁸

„At' žije:

Osvobozené slovo, nové slovo, fauvism, exxpresionism, kubism, pathetism, dramatism, orphism, paroxism, dynamis, plastika, onomatopéim, poesie lomozu, civilizace vynálezů a výzkumných cest!

At' žije:

Moderna, život plynoucí a umění zcivilněné

At' žije:

Vincenc Beneš, V. H. Brunner, Josef Čapek, Karel Čapek, Otakar Fischer, Otto Gutfreund, Józsa Gočár, Stanislav Hannuš, Vlastimil Hofman, Josef Chochol, Pavel Janák, Jos. Kodíček, Zdeněk Kratochvíl, B. Kubišta, Fr. Kysela, Fr. Langer, Stanislav K. Neumann, Otakar Theer, V. Špála, Wojkowicz atd.!“⁹⁹

Tímto prohlášením autor uzavírá svá zvolání, z nichž je patrný bouřlivý umělcův postoj, ochota vzpírat se proti zaostalostem a bojovat za průboj moderního umění. Autor svá tvrzení postupně vysvětluje a analyzuje (díky danému přístupu, umožňuje čtenáři zamyslet se nad podstatou výroků, a zároveň je řádně poučován). „*Předem však podotýkám: Nepřeji si nic tak málo, jako by se zdálo, že snad chci zmírniti nebo odvolati něco z předchozích svých statí. Což pravím jen proto, že mnozí lidé nedovedou a mnozí nechtějí lokálně rozuměti tomu, co se píše.*“ (str. 224) Neumann snaží se o objektivní, avšak výraznou, kritiku ohledně přístupu české společnosti vůči západnímu avantgardnímu umění (futurismus, kubismus, expresionismus.) „*Sotvaže objevilo se u nás několik informačních článků o futuristech, sotvaže jsem napsal, že bychom potřebovali i u nás trochu futuristických zubů, ve feuilletonu, kde o pravém smyslu těchto slov nemohl nikdo soudný býti v pochybnostech – již vyskytli se lidé, kteří počali mluvíti o futurismu u nás.*“ (str. 224)

⁹⁸Neumann, 1971; str. 67-68.

⁹⁹Tamtéž; str. 68.

Hlásí se k modernímu životu a k životu soudobého člověka, tj. jedince plynoucí s vývojem technologické éry. Nabádá českou společnost oprostít se od své předpojatosti a oddat se požitkům moderní umělecké tvorby. Zároveň, Neumann rozebírá dosavadní stav české umělecké tvorby způsobem velmi pečlivým, a snaží se najít kompromis. Jen díky umělecké kreaci, má jedinec možnost rozšířit své obzory a myšlení. „*Umění je dnes velmi těžké řemeslo, pokud není člověk bezstarostný genius, který je strašlivě málo. A bude stále těžší. A bojím se, že bude stále odbornější také, a na odborníky omezeno. Dnes již je strašlivě málo lidí, kteří vědí, proč báseň, obraz, socha jsou dobré nebo špatné.*“¹⁰⁰ S. K. Neumann vidí příčinu ve špatné informovanosti obecnstva. Česká společnost nedbá na vytvoření přehledné bázi, která by pro širokou veřejnost posloužila průvodcem uměleckými směry. Jeden z mnoha důvodů, proč české obecnstvo vždy pohlíží na nové umění skrz prsty a zaujímá nepřístupný postoj, je podle autora nezralost estétů. Vysvětluje to následovně: „*Nepřítelem nového umění není tak nervósní zatvrzelost a nechápavost obecnstva, jako nejspíše esthétství.*“¹⁰¹ Podle autora je estét hypochondrem, který neguje život, a tím i veškeré dění v umělecké tvorbě. Umění má být vždy odrazem současného života. Nicméně, v jedné ze statí je přítomný určitý strach z odnárodnění. Autor to vysvětluje tím, že každý národ má možnost nechat se poučit a inspirovat se tvorbou jiného národa, jen pod podmínkou, že se vyhne napodobování. V opačném případě hrozí ztráta národního statusu.

„*Dříve než zrodí se umění pro lid, je nutno aby se zrodil lid.*“¹⁰² To je citace Charlese Alberta, kterou Neumann uvádí ve své statí. Úspěch uměleckého díla u obecnstva je podle Neumanna jen otázkou reklamy, nikoli kvality. Nevzdělanost lidu je důvod stagnace jakéhokoli umění, kdyžto kultivace lidu je jedna z nejsilnějších vlastností – dav jako víra, naděje a vášeň. Neumann navrhuje vytvořit si rovnováhu mezi mezinárodním a národním myšlením a to takto: zvolit si cestu bez zbytečného teoretizování, teologii a dogmat a vynasnažit se probrat ze zmrzačeného stavu skepse a národních pověr, tj. vytvořit si symbiózu mezi národním a mezinárodním světem.

5.1.1 Základní vlastnosti moderního umění podle S. K. Neumanna

Kromě kladného poměru k soudobému životu, Neumann žádá prohloubit smysl pro vymoženost technické kultury a civilizačního pokroku „*Prohloubený smysl pro vymoženosti civilizace a technickou kulturu, kterých nemožno již odbývatí pohodlným ironizováním a jejichž závrtná velkolepost poskytuje již dnes většině lidí pevnou půdu pod nohama a pocit*

¹⁰⁰Tamtéž; str. 193-194.

¹⁰¹Tamtéž; str. 52.

¹⁰²Tamtéž; str. 212.

hrdého sebevědomí.“(str. 139) Považuje za bezprostřední záležitost vypěstovat si pevné sebevědomí a zbystrěný cit pro všední věci *„jejichž hluboký význam a rytí krása předčí nicméně mnohdy sebe vyšňořenější okázalost.*“(str. 139) Žádá umělce odhalit nový patos, jakožto vrozený důsledek intuice (jako příklad zde zmiňuje futuristy), ten je nezbytným elementem moderního umělce. Báseň, neboli jakékoli literární dílo, má být odrazem skutečnosti (soudobého života). Zcela přirozeným jevem v moderní literatuře je podle Neumanna zrod dynamismu a dramatismu (podoba s futuristickým uměním). *„Dynamism a dramatism. Ty vyplývají rovněž zcela přirozeně z kladného poměru moderní poesie k soudobému životu, jehož síly a energie tryskají až k nebesům jako plameny a jenž jest pln vření a konfliktů.*“(str. 141-142). Tyto dvě vlastnosti jsou společné moderní poesii – vykazující energii a sílu. Další nezbytnou součástí moderního umění je neustálé experimentování. Bez experimentu není vývoje, tj. není nového umění, jen opakování se. Dále autor navrhuje přejemnělost a přecitlivělost předchozí generace (romantismus). Naopak vyzdvihuje syrovost, jako důsledek našeho drsnějšího, hlasitějšího (podobné motorům, aeroplánů, lokomotivám) a ostřejšího vnímání skutečnosti.

5.1.2 Umění jako věčná změna

„Z hlediska sociálního i individuálního jest každé skutečné umění rozmach a rozkvět. Každé silné umění jest vývojem kolektivního tlaku vítězího nebo blízkého vítězství.“¹⁰³ Neumann vytýká smysl umělcova jsoucná tím, že jeho nezdár nebo úspěch je odrazem lidu. Ten je zde přirovnán k tvrdé a riskantní práci, podobné práci inženýra, řemeslníka anebo dělníka *„Neboť jen z těch, kdož žijí pro lid, skrze lid, s lidem vzejde očekávaný zázrak...“*¹⁰⁴ Umělcovým primárním úkolem je zasvětit veřejnost do něčeho nového, velikého - do nitra umělecké tvorby.

„Krásná je širá velkoměstská třída se svým davem a hlomozem. Krásná je výše záplava střech a věží. Krásný je ruch velkých nádraží, zejména večer shora, když zaplanou různobarevná signálová světla. Krásný je hřmot a ruch velikých strojoven. Krásné jsou v sezonách mořské strandy. Přístavní města. Krásné jsou veliké demonstrace.“¹⁰⁵ Tyto jedinečné krásy, jak je pojmenovává Neumann, byť inspirovaný futurismem, poukazují na půvab a energii rušného města. Účelem krásy je podle něj připoutat jedince k životu, k dnešku a naučit ho milovat přehající chvíle. Naučit ho žít intenzivně, a vkládat do života kousek sebe a to vše ve prospěch soudobé krásy (život jedince v současnosti).

¹⁰³Tamtéž; str. 220.

¹⁰⁴Tamtéž; str. 220.

¹⁰⁵Tamtéž; str. 243.

5.1.3 Nové zpěvy

V této básnické sbírce jsou Neumannovy verše věnovány technickému pokroku, světům, stožárům a jedinečnosti velkoměsta. S jistotou můžeme říci, že jsou zde patrné prvky futuristického směru, tj. glorifikace strojů a dynamismu. Básně jsou rozděleny do tří částí: *Zpěvy drátů*, *Zpěvy světel*, *Zpěvy lomozu* a *Zpěvy z ticha*. Sbíрка tak působí degradačním dojmem (od šumění drátů, přes jas světel a mohutnost lomozu, až do lyrického ticha). „*V celé sbírce nalézá Neumann svérázný typ moderní poetičnosti v širších prostorech světa; od metropolí až po exotické země sleduje epochální procesy přetvoření, jež dávají glóbu novou podobu; je uchvácen velkými dimenzemi práce a odvážného podnikání, pohybem tisícíhlavých zástupů všech ras a zeměpásů.*“¹⁰⁶

V první části, jménem *Zpěvy drátů*, vystupují personifikované dráty schopné vidět, slyšet, mluvit a analyzovat, avšak nejsou schopné milovat, ani cítit. Tímto autor zdůrazňuje technický chlad (strnulost a stálost věčných drátů). Dynamický ráz se vymyká díky básnickému jazyku, kde převládají adjektiva a substantiva.

„My, dráty telegrafní, telefonní a elektrické,

pavouka civilisace necitelné tvoříme síť

nad centry horečné práce i myšlenky gigantické,

z nichž pavouk tuční a nadýmá se, vládna jimi lítě,“¹⁰⁷

Hodnotu elektrickým drátům přidává sám člověk, který má na svědomí jejich existenci. V některých básních, tento umělý materiál, nabývá monstrózních hodnot a častokrát budí hrůzu a úctu. Díky expanzi elektrického vedení napříč kontinenty (pod zemí, napříč oceány, táhnoucí do nebeských výšin), je sjednocena světová integrace v jeden společný bod - mající společný cíl – technologický vývoj (usnadnění dělnické práce, drátová komunikace). Zároveň tato unifikace poukazuje na ztročení lidských hodnot (známky sci-fi).¹⁰⁸ Kolosální civilizační pokrok je v rukou samotného lidu. Ten se musí rozhodnout, do jaké míry se daný globalizační proces vyvine, a jaké bude mít následky.

„Uprostřed metropole, v ní, skrze ni, nad ní jsme drátěné tělo

¹⁰⁶Nov19; str. 177.

¹⁰⁷Neumann; *Zpěvy drátů*; I, str.9.

¹⁰⁸Za předchůdce českého sci-fi bývá považován Karel Čapek. Mezi nejznámější vědeckofantastická dramata patří: *R. U. R.*, anebo román *Válka s mloky* či *Krakatit*.

nezdolné souvislosti a nového lidského řádu.

Jak stará mrtvola, obsazená armádou červů,

rozpadla by se kosmopolis v hromadu nesouladu,

*nebytí nás, tuhého života našeho, železných nervů v horečce její!*¹⁰⁹

Druhá část, *Zpěvy světél*, obsahuje tři básně: *Zpěvy obloukových lamp v hostinské zahradě*, *Zpěvy světél nevěstinců* a *Zpěvy nádražních světél*. V básních je kladen důraz na nezbytnost elektřiny, díky které si můžeme prodloužit den (lidský život), tj. na základě umělého světla. Opět tu vystupují personifikovaná světla jako:

„souhvězdí technické,

lomcují námi vášně mystické,

jak hráči v hazardní herně.“

„V hlubokých uličkách v temnu a na dně tvoříme vředy,

horečně planoucí, poněvadž kuplíři zbarvuji zrádně

chlad našich plamenů na vašeň horoucí,

ale my konáme půlnoční svou práci

*bez lásky, bez vášně jako stroje žací...“*¹¹⁰

Část třetí, *Zpěvy z lomozu*, začíná básní *Černoch*. Verše plynou ve prospěch lidské solidarity; téma přátelství, a to nehledě na rasu a na společenské postavení jedince. Báseň *Chvála rotačky* má oslavný charakter s hlubokými a intenzivními kontrasty (metafory, personifikace) v porovnání s přírodními a lidskými smysly.

„Jak příroda na jaře

horlivě, spravedlivě

ke světlu pudíš všechno, co ke světlu chce,

instinkty dobré i zlé vysíláš, aby se množily,

života rytmem je rytmus tvých válců a pák.

Dychtivá dívenko, lačníci po polibku,

¹⁰⁹Neumann; *Zpěvy drátů*; VII, str. 26.

¹¹⁰Tamtéž; *Zpěvy světél*; *Zpěvy světél z nevěstinců*; str. 32.

*tak jako voják politický, jenž chce zasadit ránu,
nemohou dočkat se, až dokončíš denní svůj kon.*¹¹¹

Poslední část, *Zpěvy z ticha*, má osobitý přírodní ráz a stopy reflexivní lyriky. Ostatně, příroda patřila k velmi častým námětům Neumannovy tvorby. V básních je příroda zdrojem jedinečných a nesporných hodnot (vztah mezi člověkem a civilizačním pokrokem). Přírodní tematika tady cíleně slouží k zastavení proudění času (báseň *Den* lyrický vyjev okamžiku); přírodní něhu najdeme např. v básni *Deště v květnu*.

*„Deště! Za sebe, za ptáky, za zvěř, za stromy, byliny, trávu
Děkuji vám, nápoje květnové, s polibkem běžící děvy.
Celujete mi jako dubům prostovlasou hlavu
Linkujete mi papír pro nové zpěvy,
Deště, květnové deště!”*¹¹²

Rozvíjí ideu neustálých proměn a kontrastů s lidským subjektem (báseň *Skřivan*). Ten subjekt pak splývá s prouděním davu a snaží se udržet rovnováhu mezi přírodními procesy a moderní dobou. Zanícením dojmem autor vnímá skutečnou podobu vnějšího světa. V básních najdeme mnoha různorodých motivů, které se navzájem prolínají (od již zmíněné techniky a přírody po duševní/romantickou lyriku, vzpomínky, exotická témata – např. báseň *Cirkus*). Další motivy zaoceánského světa, města a mrakodrapů najdeme v básni *Touhy*.

*„Města a města, bodáky, Rýn, Hamburk a námořníci.
Milujeme hnědi zvětralých lící
sedíce v krčmě, v husté a kalné žluti,
milujeme pařáty na těžkém půvabu holek,
vyhladovělé pudy, krutý alkohol a vtip.
V přístavu nočním vdechujeme chtivě vlhký
a páchnoucí slib”*¹¹³

Před prvním vydáním sbírky *Nové zpěvy*, byly některé básně nejprve otisknuté v brněnských *Lidových novinách*, kde Neumann krátce působil. Sbírka se vymyká svou jedinečnou a výrazovou podobou mající atypické, pro básnickou sbírku, žurnalistické a technické výrazy. V básních je patrný silný rétorický civilizační a dynamický patos (ve statích

¹¹¹Tamtéž; *Zpěvy z lomozu; Chvála rotačky*, str. 45.

¹¹²Tamtéž; *Zpěvy z ticha; Deště v květnu*, str. 100.

¹¹³Tamtéž; *Zpěvy z ticha; Touhy*, str. 113-114.

At' žije život). Básně jsou obohaceny zvukomalebnými tóny, metaforickými obraty a výraznou personifikací. „Sbírka stojí v odporu proti poezii symbolistické (na kterou zároveň svým patosem a úsilím o syntetické postižení nejširších témat zřetelně navazuje) a dekadentní, inspiruje se tvorbou W. Whitmana a E. Verhaerena.“; „...a vyrovnává se soudobými programy světové básnické moderny, kubismem a futurismem.“¹¹⁴ Tvorba S. K. Neumanna, zvláště sbírka *Nové zpěvy*, inspirovala povalečnou generaci, a měla také značný vliv na proletářskou tvorbu Josefa Hory, Jiřího Wolkra nebo Jaroslava Seiferta.

Futurismus se v české literatuře, bohužel, nerozšířil dále, než na publicistické články v uměleckých časopisech jako *Moderní revue*, *Umělecký měsíčník* nebo *Volné verše*. Jednalo se však o statě věnované převážně výtvarnému rozboru. V době největšího rozkvětu italského futurismus, S. K. Neumann, jako jediný český spisovatel, veřejně podporoval a tvořil ve futuristickém duchu. Po dvacátých letech 20. století nabyt technický pokrok takového obratu, že tento svébytný avantgardní umělecký směr už nepůsobil zvláštním nebo odpudivým dojmem, ba naopak. Zrodila se česká avantgarda: poetismus a proletářské umění (skupina *Devětsil*), surrealismus (skupina *Ra*) atd. V proletářském umění si stroje našly místo v lidských rukou (jako pomocník dělnických prací, zdroj komunikace atd.). Český futurismus existoval ve své vlastní podobě, tj. ve prospěch českého národa a českého ducha. Vyvíjel se skromně v duších českých umělců; odrážel jen ten nejpodstatnější princip, a nikdy nepůsobil radikálním dojmem.

¹¹⁴Nov19; str. 179.

6 Expresionismus

Období, mezi rokem 1910 a 1920, je v dějinách umění zapsáno jako epocha expresionistického desetiletí. Obraz tohoto uměleckého hnutí má hluboké kořeny, a to převážně v oblastech západní Evropy. Hlavní myšlenka expresionismu byla odtažitost od tradičního výrazu a formy. Expresionisté si budovali novátorství (nový umělecký pohled) na základě bojiště se světa tehdejší industriální éry. Nové století znamenalo nový zlom. Německý spisovatel a žurnalista Kurta Pinthus, ve své poetické sbírce *Soumrak lidstva* z roku 1919 napsal, že tento nový počátek století byl silným úderem pro jednotvárnou společnost: „*Jen si zkuste představit a srovnat, jak v poklidu a tichu trávil své dny současník Goethův či člověk biedermeieru, a jakým množstvím hluku, vzruchů, podnětů se dnes musí denně prodírat každý obyčejný člověk, jen když jezdí denně do práce a z práce, když je denně obkloповán nebezpečným shlukem dopravních prostředků hemžících se ulicemi, když má všude kolem sebe telefony, světelné reklamy, tisíce zvuků a vzruchů vyžadujících a odvádějících jeho pozornost.*“¹¹⁵ Jeho práce se zabývala lyrickým expresionismem německé literatury.

První zmínku o expresionismu najdeme již u fauvistických umělců.¹¹⁶ Nešlo tak o umělecký směr jako spíše o vyjádření určitého uměleckého stavu jedince.¹¹⁷ „*Výraz nezáleží ve vášni, nýbrž v uspořádání*“¹¹⁸ věta Henri Matisseho, který pohlížel na umění jako na určitý zdroj příbuzný všem uměleckým směrům. Není pochyb, že fauvisté měli značný vliv na vývoj výtvarného expresionistického umění, a to jak v Německu, tak i v Čechách. Ačkoliv se expresionismus nechal ovlivnit impresionistickým a fauvistickým uměním, vytvořil si své vlastní umělecké vize, ve kterých převládala vnitřní emocionální prožitek, citový vzruch, sugestivnost a výrazná abstraktnost.¹¹⁹ Duševní a psychické stavy bezpochyby hrály důležitou roli v expresionistickém umění.

¹¹⁵Fialová-Fürstová, 2000; str. 20.

¹¹⁶Roku 1911 v časopise *Sturm*, německý historik a teoretik abstraktního umění Wilhelm Worringer zmínil jména výtvarných mistrů jako Cézanne, van Gogh anebo Matisse v souvislosti s expresionistickým uměním. Lze tedy předpokládat, že expresionismus začal nabývat ctihodných hodnot v dějinách umění.

¹¹⁷Fauvismus (odvozeno od slova *le fauve* – šelma) se poprvé objevil v roce 1905 na výstavě *Salon d'Automne* v Paříži. Mezi nejproslulejší malíře fauvistického umění dodnes patří: Gustave Moreau, Henri Matisse anebo Georges Roualt. Podobně futuristickému hnutí, ani fauvisté neměli žádný oficiální program. Jejich ideologie byla založena na pestrosti barev a sytosti kontur. Převládala též dynamika hlubokých barev a jednoduché linie. Glenn.

¹¹⁸Míčko, 1969; str. 23.

¹¹⁹Fialová-Fürstová, 2000 str.24.

6.1 Filosofie expresionismu

„Svět je věčné vznikání bez počátku a bez konce.“¹²⁰

Friedrich Nietzsche

Podle britského profesora germanistiky a komparatistiky Richarda Murphyho je avantgardní umění, z pohledu současné postmoderní éry, velmi rozpolceným a nesourodým uměním. Abychom si mohli toto tvrzení vysvětlit a pochopit vznik a vývoj expresionistického uměleckého hnutí, potřebujeme nahlédnout do hloubi samotné podstaty (substance) tj. do filosofie daného avantgardního umění. Jak již samotný název napovídá – *exprimere* – z latinského slova znamená – vyjádřit se, kdyžto – *expressio* je – výraz. Pokud bychom měli navázat na umělecký název daného směru, tak expresionismus má za účel vyjadřovat určitý postoj/výraz a subjektivní vzezření. Toho avantgardní umění představuje širokou škálu výtvarných, literárních a sochařských děl úzce spjatých s pojmy psychického a duševního charakteru. Na základě expresionistické vývojové linie, budeme schopni lépe pojmut expresionistický směr. Podle toho budeme zpracovávat výroky z dílčích textů námi vybraných autorů.

Největší vliv na vznikající umělecké směry (zvláště expresionismu) měla filosofická díla představitelů *Filosofii života* tj. Friedricha Nietzscheho, Henri Bergsona, Wilhelma Diltheyho a zakladatelé psychoanalýzy Sigmunda Freuda. Odhalením mnoha neviditelných psychických stránek jedince, mělo za následek vznik rozporuplného individua 20. století. Člověk, tehdy kromě industriální tíhy, byl najednou nucen nést i osobní trýzeň. Chaos ve společenském dění byl tak koncentrován do podvědomí každé osoby, že častokrát docházelo k deformaci osobnosti anebo k odhalování dalších osobních (skrytých) psychických rysů. Individuum 20. století se najednou ocitá na prahu nové éry industriálního světa. Jak se později vysvětlíme, tato radikální změna, ať politická, hospodářská nebo nacionalistická, měla velký vliv na stávající umělce avantgardních směrů. Umění tak představuje jakousi obrannou schopnost tzv. ochrannou folii vůči vnějšímu chaotickému, negativnímu, hrozivému světu. Mezi základní principy filosofického myšlení na počátku desátých a dvacátých let dvacátého století, které napomohly k budování nové éry lidského myšlení, byla Freudova psychoanalýza a Nietzscheův prototyp nadčlověka (definice vůle jako nejvyšší moci). Koncepce vůle a nadčlověka jsou pro naši práci důležité pojmy. Podle Nietzscheho je vůle instinktivním principem, která je člověku vrozená. Zároveň také podotýká, že veškeré myšlenky city a

¹²⁰M. T. Jovčuk, 1976; str. 512.

skutky jsou každé bytostí podřízené, tj. jsou mu od narození vlastní. Z toho vyplývá, že charakter člověka nelze zcela pozměnit, lze ho jen částečně modelovat.

Vůle je podle Nietzscheho klíčovou součástí koloběhu života: „*Celý svět Nietzsche líčí jako kypící moře energie, jako vznikání, jehož obsahem je boj – center síly – nebo punktační vůle, jež se neustále zvětšují nebo ztrácejí svou moc.*“¹²¹ Všechna tvrzení směřují k dosažení nejvyšší moci, kterou lze dosáhnout jen společnou spoluprací lidstva. Základním principem je ovládnutí věci, nikoli jejich poznávání.

Další důležitým pojmem je nadčlověk. Tento pojem nese s sebou složky socialistického, psychologického a náboženského rázu. Pokusíme se však pojmut nejpodstatnější body a oprostit se od politického dění a náboženské kritiky tehdejší doby. Nadčlověk se v Nietzscheových výroků je ztělesněním ideálního individua; bytost zbavená veškerých racionálních hodnot a zcela podřízena instinktům.¹²² Právě tento existenční postoj je podstatou expresionistické tvorby. Friedrich Nietzsche veřejně prohlásil, že žádné vyšší hodnoty neexistují; svět je jen soubor mýtů, které si sami sobě vytváříme. Jsou to lži (falešná stálost), které jsou ve skutečnosti podstatné a neoddělitelnou součástí lidské existence. Zároveň tvrdí, že tyto hodnoty, které jsme si sami v průběhu lidského života vytvořili, se neustále opakují: „*Život je vybudován na předpokladu víry v něco stabilního a pravidelně se vracejícího.*“¹²³ Definuje svět jako nepřetžitě vznikání a změnu.¹²⁴

U zakladatele psychoanalýzy, Sigmunda Freuda, zmíníme jeho studia o nevědomých motivacích lidského myšlení a podvědomých jednáních. Freud definoval nevědomí jako konečnou vrstvu lidské psychiky, kterou nejsme schopni ovládat a dokonale poznat. Jsou v ní uchovány veškeré záhady, duševní a psychické složky, jež jsou těžko ovladatelné. Veškeré emoce, touhy, myšlenky, strach a úzkost jsou potlačeny hluboko do nevědomí. Tyto vlastnosti se neustále mění, navzájem se ovlivňují a každého jedince modelují zcela jedinečným způsobem. Znovu tedy mluvíme o procesu modelování díky interakci vnitřních a vnějších vlastností. (vnější hodnoty – skutečný svět – vnitřní hodnoty – psychické/duševní vlastnosti).¹²⁵

¹²¹M. T. Jovčuk, 1976; str. 512.

¹²²Václavek, 1991.

¹²³Tamtéž; str. 512.

¹²⁴Václavek, 1991.

¹²⁵Freud, 1997.

6.2 Expresionistický jedinec a motivy

V expresionistických textech vzniká prototyp jedince, který je neustále obklíčen nepřehledným chaosem. Dějové linie jsou častokrát mlhové, nelogické, mytické a prchající. Myšlení expresionistického hrdiny je odkloněno od normálního/racionálního vnímání. Hlavní postavy (a také postavy vedlejší) jsou opakovaně vystavěny situacím, díky kterým se odhaluje jejich skrytá osobnost (skryté osobnosti). V expresionistických textech vystupuje- já- jako bod vesmírného dění. Častokrát se autor ztotožňuje s hlavním hrdinou (empirické já). Postavy zažívají halucinační stavy, smíšené pocity - snové vidiny a podvědomé, depresivní a melancholické nálady. V dílech tak probíhá psychoanalytický proces, při kterém dochází k disociaci osobnosti a k zobrazení psychického vyšínutí.¹²⁶

V expresionistické tvorbě, zvláště pak v prozaických dílech, autor obvykle vynechává psychologickou charakteristiku postavy a vyhýbá se jakémukoli vysvětlení jejich činů. Tím, že jsou postavy vystavěny výstředním situacím, kdy se po nich vyžaduje extrémní a bleskové řešení/reakce, vytrácejí se tak jejich individuální/racionální rysy tj. obecné lidské vlastnosti. Dochází tak k odhalení skrytých pudů. Jedinec je oproštěn od morálních hodnot a jedná/myslí ve prospěch svého vnitřního já. Před čtenářem se tedy vyvíjí zcela abstraktní typ, častokrát bez jména, anebo je pojmenován iniciály, označován podle profese nebo je charakterizován na základě sociálního/morálního postavení (otec, sestra, přítel, sebevrah, šílenec).

Mezi nejvlivnějšími vnějšími faktory patří přírodní (les, skála, laň) nebo umělé (budovy, auta, zbraň) živly. U expresionistických autorů jsou oblíbená témata velkoměsta, zrychleného životního stylu; témata továren a masivní globalizace v kontrastu s psychickým stavem jedince. Moderní (technologický) skok je autory analyzován zevnitř ven tj. z nitra/duše/psychiky člověka. Na rozdíl od futuristického umění, kde technologie modelovala lidskou mysl a duši, je expresionistické umění založená na inverzním působení - psychika jedince proti vnějšímu světu. Vzniká tu pojem nového člověka trpící celou řadou psychických poruch. Individuum se častokrát nachází ve stavu rozpolcenosti - člověk ničený dobou, rozpadající a strádající ve své vlastní slupce. Nedostatek lidskosti (pocit cizoty a úzkosti) a všeobecný strach, to vše splývá v jednotnou formu vnitřní ošklivosti (duševní, fyzická ošklivost).¹²⁷

Velmi příznačným motivem, který se také objevuje u českých expresionistických autorů, je vztah k Bohu (k náboženství). Z jedné strany je expresionismus, zvláště pak ten

¹²⁶Fialová-Fürstová, 2000; str. 33.

¹²⁷Fialová-Fürstová, 2000; str. 103.

německý, v procesu hledání jedince oproštěného od světové tíhy. Ze strany druhé je expresionistický subjekt vystaven samotě; čelí určitému strachu (úzkostné situace) a volá Boha o pomoc a odpuštění (odpoutání se od strachu). Nedochozí zde k výraznému popření náboženských hodnot (až na Klímový egodeismus). Vztah k Bohu je buď neutrální, anebo velmi blízký např. u českého katolického autora Jakuba Demla.

Mezi nejtypičtějšími náměty expresionismu (jak českého tak i německého) patří mysticismus, specifická stylizace naturalistických rysů, figurální obrazy fantaskních motivů, halucinační a snové stavy. Expresionistická díla se vymykají svým osobitým a vytříbeným stylem výrazových a jazykových prostředků.¹²⁸ Tyto motivy jsou společná pro výtvarnou a literární tvorbu. Kromě výtvarného umění, kde vznikaly nejintenzivnější obrazy emocionálního/psychologického/halucinačního rázu, a to díky barevným kontrastům/tahům/forem, se na plátnech expresionistických umělců objevují také i erotické, exotické, démotické, biblické, barbarské, extatické motivy (stejně podněty se objevují i v literární tvorbě). Pro expresionistickou tvorbu (výtvarnou a literární) byl zásadní pojem instinktu „*Instinkt je desetkrát víc než vědění.*“¹²⁹ Z přírodního hlediska jedná se o zcela racionální spojení.

Nejčastějším podnětem, zejména u českých expresionistů, je pojem strachu a neznáma. Úzkost, která pramení z vlastního nitra v kontrastu se vnějším prostředím. Prostor hraje jeden z nejdůležitějších rolí v expresionistickém umění. Ten je většinou zbaven skutečných hodnot (odmítnutí mimeze) a nahrazován abstrakčními hodnotami. Čtenář se tak ocitá v nelidském prostoru (očistec, temná zákoutí/místnosti); vystupuje tu noční atmosféra, stísněná místa, záhadné prostory, strnulá situace plná negativních a nekomfortních situací (erotické motivy). Vedlejší postavy jsou líčené jako nelidské, obludné, mystické, prchající bytosti. Nesou s sebou určité poslání nebo určitý vzdor. Figurují tu jako iniciátoři děje; jako popud pro hlavní postavu; jako nedosažitelný cíl, tj. abstraktní bytost nebo jako odraz vlastností a myšlenek hlavní postavy. Střídavě se objevují vnitřní monology a nepřímé řeči. Nesoudržnost celkového děje je dalším typickým rysem expresionistických děl.

Svět je v pojetí expresionistických autorů hrůzostrašnou, negativní pulzující ránou. Chaos je přirovnán k blížící se apokalypsy. Na rozdíl od naturalistů, expresionističtí autoři inklinovali k zobrazení světa ze vzdálené perspektivy (nevcházet do detailů). Tento obšrný obzor umožňoval pojmout všechny úhly pohledů a poukázat na jádro duševní nevyrovnanosti

¹²⁸Tamtéž; str. 63-97.

¹²⁹Míčko, 1969 str. 52; Emil Nolde.

jedince; poukázat na neschopnost vzchopit se a bojovat proti duševnímu nepokoji. Expresionističtí autoři se tak častokrát opírali o motivy labyrintu, jako symbol uvěznění tj. neustále opakující se vnitřní hrůza bez jakéhokoli východiska a řešení.

6.3 Expresionistické umělecké skupiny

Abychom ctihodným způsobem otevřeli kapitolu o expresionistických uměleckých skupinách, musíme zmínit historicko-spoločenské pozadí, které má na svědomí vývoj většina avantgardních uměleckých skupin. Vysvětlíme si vznik a vývoj německého expresionismu, který je české umělecké tvorbě nejbliže. Německý psycholog a filosof Wilhelm Dilthey¹³⁰ vysvětluje ideologie německého expresionismu jako postoj, ve kterém je „*cit pro nekonečno, nikoli smysl pro míru a mez, vůli, nikoli ohraničující názor, silu, nikoli tvar.*“¹³¹ Německý literární a výtvarný expresionismus hledá inspiraci na vlastní půdě tj. v germánských mýtech, ve středověké mystice a častokrát napodobuje témata severské gotiky. Podobně předchůdcům preromantického hnutí *Sturm und Drang*, si expresionisté převzali vzpouru, která se staví proti ochablým kulturním hodnotám, proti měšťácké zaostalosti a proti společenské nejednotě.¹³²

Rok 1911 se zapsal do dějin expresionismu jako oficiální počátek vývoje daného umění. Právě v tomto roce během výstavy *Berlínské secese*¹³³ si návštěvníci mohli povšimnout názvu - expresionisté, který se tehdy poprvé objevil po boku francouzských malířů. Mezi hlavními představiteli berlínské výstavy patřila také významná avantgardní německá skupina *Die Brücke*. Skupina byla neoficiálně založena mladými studenty architektury 7. června roku 1905 v Drážďanech. Mezi nejaktivnějšími členy skupiny patřil Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde a Max Pechstein. Sdružovaly je společné myšlenky a zanícení pro moderní umění. Počátky dané skupiny byly vskutku improvizální. Bez jasně formulovaného programu a bez určitého plánu si umělci vymodelovali pojem společné umělecké víry, která se zakládala na novátorství a na svobodném vyjádření citů a myšlenek. „*Jméno Most značí: přitáhnout k sobě všechny revoluční a kvasivé živly.*“¹³⁴ Skupina se inspirovala v té době největší filosofickou ideologií Friedricha Nietzscheho, tvorbou F. M. Dostojevského, tvorbou Henriho Matisse, Vincenta

¹³⁰Wilhelm Dilthey společně s Friedrichem Nietzschem je zařazen do filosofického směru *Filosofii života* 19. -20. století. Zároveň jedná se o významného filosofa, který inspiroval řadu expresionistických umělců.

¹³¹Míčko, 1969; str. 24-25.

¹³²Tady si dovolíme zmínit analogii s futurismem, jehož hlavním cílem bylo zbourat zaostalý kulturní systém a společenskou monotónnost.

¹³³*Berliner Secession* byl umělecký spolek založen v Berlíně v roce 1898. Sdružoval více než 65 umělců z různých uměleckých hnutí a spolků.

¹³⁴Míčko, 1969. Karl Schmidt-Rottluff v dopise E. Noldemu, roku 1906; str. 28. Glenn; Die Brucke [online].

van Gogha a Edvarda Munchy. Byla to jedna z mála skupin, která se ihned na počátku svého vývoje odvážila vynést na svět tolik tabuizovaná témata jako vydrážděná erotika, úzkostné vzezření těla a obličej, depresivní znepokojení lidské existence, hledání lidství v cirkusech, tančírnách, barech ve víru velkoměsta.¹³⁵ Kontrast sociálního aspektu se najednou začal objevovat na plátnech mnoha umělců, a to čím dál častěji. Navzdory záporné kritiky vůči jejich pojetí umění tj. zobrazení dobové rozpolcenosti, tato umělecká skupina dokázala odhalit svůj umělecký potenciál v těch nejprestižnějších galeriích Německa, ba dokonce i ve skandinávských zemích a ve Švýcarsku.¹³⁶

Mezi nejvýraznější expresionistická města se dodnes považuje Berlin, jakožto i hlavní industriální město. V Drážďanech pak vzniká skupina *Most (Die Brücke)* a v Mnichově další výtvarná expresionistická skupina *Modrý jezdec (Der Blaue Reiter)*. Rok 1909, který se zapsal ve prospěch berlínských expresionistických periodik a schůzek, předznamenal začátek expresionismu. Vzniká první literární expresionistická skupina Kurta Hillera *Neuer Club*. Členové daného seskupení byli převážně začínající spisovatelé a vysokoškoláci. Na schůzkách jimi iniciovaného uměleckého programu *Neopatický kabaret* si pokaždé předčítali díla F. Nietzscheho nebo J. Ch. Hölderlina. Roku 1911 skupina začala vydávat časopis *Die Aktion*, který byl činným do roku 1932.¹³⁷

6.3.1 Der Blaue Reiter

Roku 1911 v mnichovském uměleckém prostředí sdružuje se další expresionistická skupina *Der Blaue Reiter (Modrý jezdec)* pod vedením Vasilija Kandinského a Franze Marca. Tato skupina si postupně utvářela svůj vlastní systém idejí, a díky své svobodomyšlnému myšlení přilákala nemálo členů bývalé skupiny *Die Brücke*.¹³⁸ Společně s manifestačním almanachem,¹³⁹ byla téhož roku uspořádána v galerii *Thannhauser* jejich první výstava.¹⁴⁰

¹³⁵Fialová-Fürstová, 2000.

¹³⁶První výstava skupiny *Die Brücke* byla improvizována samotnou skupinou a konala se roku 1906 v Drážďanech. Následovaly další výstavy v průběhu let 1907-1908. Během svého působení, jméno umělecké skupiny *Die Brücke*, objevilo se na evropských výstavách přes více než sedmdesátkrát. Poslední výstava se uskutečnila v dubnu roku 1912 v Galerii Gurlitt v Drážďanech, a o rok později skupina oznámila svůj rozchod v písemně podobě.

¹³⁷Časopis byl založen na expresionistické ideologii. Jeho hlavním redaktorem se pak stal německý novinář Franz Pfemfert. *Die Aktion* byl hlavní literární bázi pro umělce avantgardního umění, zvláště umění expresionistického. Po první světové válce časopis byl nucen podrobit se striktní cenzuře a tisknout jen politické a antimilitaristické články. Všudypřítomná ideologie leninismu a marxismu oddálila veškerá literární dění. Konec periodika předznamenal německá revoluce a finanční nedostatek. Roku 1981 byl časopis znovu založen vydavatelstvím *Nautilus*.

¹³⁸Ačkoli bychom mohli mluvit o určité rivalitě mezi uměleckými skupinami, nikdy nevznikaly žádné vzájemné veřejné konflikty nebo ostré kritiky, ba naopak, všechna vzniklá avantgardní seskupení se častokrát sdružovaly do společných projektů a neostýchaly se podělit i o případné náměty. Fialová-Fürstová, 2000.

¹³⁹Název skupiny *Der Blaue Reiter* byl inspirován jedním z Kandinských obrazů.

¹⁴⁰Tato výstava, nejenže představila program dané skupiny, ale také byla zastoupená dalšími talentovanými, často začínajícími, umělci moderního umění. Patřili do něj např.: August Macke, Gabriele Münterová, Alfred Kubin, Heinrich Campendonk, David a Vladimir Burljuk, Rober Delaunay, Henri Rousseau a také hudebník Arnold Schoenberg. Míčko. 1969; str. 35.

Členové toho seskupení, na rozdíl od svých předchůdců, neusilovaly o stálou hodnotu (omezovat se různými předsudky a pravidly). Skupina si zakládala na svobodomyšlné fantazii, a dostávala se tak za hranice pojetí skutečnosti (podstaty filosofického rázu). Neostýchali se zobrazovat nejrůznější druhy a formy primitivního, až dětského, umění. Předsevzetím skupiny byla věta francouzského kubistického malíře Roberta Delaunaya, který prohlásil, že záměrem umělcovy tvorby je učinit obraz viditelným podobně tepu lidského srdce (oxymóron).¹⁴¹ Velmi aktivním expresionistickým malířem, nejen kolem seskupení *Der Blaue Reiter*, byl sám iniciátor této skupiny Vasilij Kandinskij. Již od svých univerzitních let prosazoval svůj vlastní pojem abstraktnosti. Svě umělecké vize sjednotil ve svazku výtvarně-historického charakteru *O duchovnosti v umění*. Tam umělec dopodrobna popisuje proces, který vzniká mezi umělcem a jeho tvorbou – proces založený nikoli na napodobování skutečnosti, ale na zcela emotivní bázi. Zmiňuje se o duchovní estetice a rysech metafyzického pojetí skutečnosti, jakožto odpoutávání se od vnějšího světa a budování intenzivnějšího vztahu – dílo a umělec. Tvorbě je následně přidělena skrytá duchovní hodnota, tj. stává se bytostí skrz umělcovy duševní vibrace.¹⁴² Dále zmiňuje se o spirituálních významech, a o formách odprošených od strukturální logiky a vědomí. Byl to právě Kandinskij, který otevřel portál do světa abstraktního expresionismu: „*Umění není nic jiného než výraz našeho snu, čím více se mu oddáváme, tím více se blížíme vnitřní pravdě věci, svému snovému životu, pravému životu.*“¹⁴³ Tady se začínají rýsovat psychoanalytické rysy freudovského typů, které se také rozšířily do expresionistických literárních děl (vědomí a podvědomí). Filosofická podstata tkví v lidské existenci a ta je po celou dobu vystavěná duševnímu a psychickému stavu. „*Umění mě musí vysvobodit z mé úzkosti*“¹⁴⁴. Umělci kladli důraz na odpoutávání se od smyslových pout a klamů našeho efemérního života.¹⁴⁵

Ačkoliv skupina po celou dobu svého působení měla obrovský úspěch, její konec předznamenala první světová válka, která připravila o životy mnoha členy, mezi ně i Franze Marca a Augusta Mackeho. Dnes jejich díla jsou vystavěná po celém světě. Mezi jejich nejznámější expresionistické tvorby patří např. malba V. Kandinského *Impovizace III* (Obrázek 27) z roku 1911 nebo *Kompozice beze jména* (Obrázek 28) z roku 1914; díla Franze

¹⁴¹Fialová-Fürstová, 2000.

¹⁴²Kandinskij, 1998.

¹⁴³Míčko, 1969; str. 40.; Franz Marc.

¹⁴⁴Tamtéž; str. 40.; Franz Marc.

¹⁴⁵Tamtéž; str. 43.

Marca: *Modrý kůň* (Obrázek 29 výstavný obraz skupiny) 1912 nebo Augusta Mackeho *Lidé u modrého jezera* (Obrázek 30) 1913.¹⁴⁶

6.3.2 Pražský německý expresionismus

Literární expresionistická tvorba sjednocuje velmi úzký kruh autorů. Generace narozená v osmdesátých a devadesátých letech 19. století, vlivem společensko-politické situace rakousko-uherské monarchie, začala na počátku 20. století vytvářet svá vlastní seskupení výhradně německé národnosti (především židovského původu). Tento malý neoficiální pražský německý ostrůvek, jehož nejoblíbenějším místem schůzek byla kavárna *Arco* (Praha, ulice Dlážděná 1004/6), se semkl kolem organizačního ducha Kurta Hillera, Ernsta Barlacha, Oskara Weinera a Paula Leppina. Postupně se k nim přidali Emil Faktor, Ottokar Winicky, Oskar Baum, Felix Weltsch, Paul Kornfeld, Rudolf Fuchs, Ernst Weiss, Franz Werfel, Ludwig Winder, Camill Hoffmann, Rainer Maria Rilka, Gustav Meyrink, Max Brod a jeho věrný přítel, jeden z nejznámějších pražských německy píšících spisovatelů, Franz Kafka.¹⁴⁷ Autoři spolupracovali jen s německými a rakouskými umělci. Sdružovali se hlavně kolem berlínských expresionistických časopisů *Die Aktion* (1911-1932) a *Der Sturm* (1910-1932); pravidelně přispívali do časopisů *Der Anbruch*, *Marsyas*, *Pan*, *Der Saturn* a také do vídeňského časopisu *Der Friede*. Mezi hlavními ohnisky německých autorů byla města Berlin, Mnichov a Drážďany. Nejoblíbenější však zůstávala Praha. Důvod byl jednoduchý – většina z německých expresionistických autorů měla své kořeny v Praze, ačkoliv si česká a německá společnost si stále byly cizí, nejednalo se tak o mluvený jazyk, jako o celkovou národnostní situaci. V Praze panovala emancipace liberálních staročeských jedinců, boj o národnostní kulturní vývoj (česká divadla, gymnázia atd.) a o uzákonění českého jazyka jako úředního.¹⁴⁸ Celkový politický boj za zrovnoprávnění českého národa na české půdě vedlo Němce k ještě většímu upevňování svých pozic a k intenzivnější obraně proti počestování Prahy. S politickou změnou přicházela i kulturní změna. Pražští Němci se naprosto izolovali od veškerých českých živlů, vzdorovali proti generaci otců, proti nové generaci obklopenou nespolehlivým technickým pokrokem, vzdorovali proti nezodpovědnosti lidské racionality. Mezi jejich nejvýraznější expresionistická díla patří Leppinův román *Daniel Jesus* (*Daniel Ježíš*) nebo román Maxa Broda *Schloss Nornepygge* (*Zámek Nornepygge*), ten dokonce byl Kurten Hillerem oslavován jako jeden z prvních expresionistických románů vůbec. Tak jak autoři nebyli seskupeni do oficiálního spolku, jejich zánik, neboli postupně upadající tvorba,

¹⁴⁶Tamtéž; Seznám vyobrazení.

¹⁴⁷Fialová-Fürstová, 2000; str. 49

¹⁴⁸Tamtéž.

zažila několik etap. První etapa, která ohrozila skupinu a připravila ji o tři její členy, byla první světová válka. Druhou a zároveň i poslední etapou, která dlouhá léta ohrožovala životy autorů (kvůli jejich židovskému původu) byla druhá světová válka. Po ní následovala doba vysídlení Němců z Československa a tato událost předznamenala konec německé literatury na území Čech (bývalého Československa).

7 Expresionismus v české společnosti

Expresionismus se v českém prostředí objevoval poměrně pravidelně a to v časopisech, v novinách a v uměleckých almanaších. První zmínku o expresionistické výtvarné tvorbě najdeme ve třetím ročníku časopisu *Moderní revue* z roku 1897. Právě tehdy, díky článku polského dekadentního spisovatele Stanisława Przybyzewskeho, česká společnost poprvé zaslechla jméno norského malíře Edvarda Munchy. Polský autor zde velmi detailním úvahovým stylem popsal Munchovy tři nejznámější díla: malba *Madona* (Obrázek 33) z roku 1895 nebo malba *Zoufalství* (Obrázek 34) z roku 1892 (ta poslední se podobá Munchovy pozdější malbě *Křik* (Obrázek 35)).¹⁴⁹ Przybyzewski se postaral o důkladný a nápaditý výčet všech Munchových vlastností. Vyzdvihá dokonce jeho osobitý styl: „*Co Munch představuje, jsou barevné, pocitové symfonie, poněvadž jeho pocity, stejně náhodně jako u Beethovena v tónech, u něho se projevuje v barvě.*“¹⁵⁰ Autor pak přirovnává Munchovo barevnou paletu k absolutnu (nejdokonalejší forma umělecké schopnosti) a nachází v něm duševní porozumění. Toto však zdaleka nebyla poslední zmínka o Munchovi v *Moderním revue*.¹⁵¹

Není divu, že pak díla tohoto norského malíře těšila pohledy českých umělců a byl českou společností velmi obdivován. Koneckonců roku 1905 sám zavítal do Prahy a vystavěl svá díla v prostoru *SÚV Mánes*.¹⁵² Tato událost byla zdokumentována fejetonem. Ten vyšel 2. března 1905 v *Lidových novinách*. O Edvardu Munchovi měla česká společnost smíšené pocity. Stal se velmi neobvyklým, ale i velmi populárním, umělcem. Nicméně, jeho novátorství bylo nadneseno slovy - něco nového. Připisuje se mu velmi originální a křehký citový vjem pro zobrazování prchavých niterních stavů. Chválí se jeho způsob pro znázornění duševních pocitů. „*Much malovat umí!*“ „*Munch – to je zjevno – má co světu pověděti,*

¹⁴⁹Stanisław Przybyzewski a Edvard Munch byli velmi dobří přátelé. Paradoxem pak zůstává fakt, že Munchovo malba *Madonna*, kde je zobrazená polonahá žena, je ve skutečnosti podobiznou manželky Przybyzewskeho, také byla i Munchovou milenkou, Dagny Juel. (Čes19).

¹⁵⁰Przybyzewski, 1897; str. 164-165.

¹⁵¹Roku 1900 vychází 33. svazek časopisu *Moderní revue*. Kde po boku reprodukčních děl Edvarda Munchy objevují se i díla českých umělců tj. Karla Hlaváčka, Františka Bílka anebo švýcarského malíře Felixe Vallotona.

¹⁵²Téhož roku vychází devátý ročník časopisu *Umělecký měsíčník*, kde je zobrazená reprodukce maleb od Edvarda Munchy. Mezi ně i malba jménem *Vlastní podobizna*.

*zvláštního cosi, vzdáleného chápání jeho zrakových smyslů...*¹⁵³ Auto se pak cíleně vyhýbá ostré kritiky a vybízí čtenáře, aby se nechali přesvědčit na vlastní oči o originalitě norského umělce.

Toto přátelské přijetí severské tvorby mělo své příčiny. Na jednu stranu, čeští umělci byli ze svérázného a skromného umělce vsutku nadšeni, z druhé strany Munchovo osobité novátorství působila na českou společnost zvláštním dojmem.¹⁵⁴ Sám Munch nikdy svá díla nevysvětloval a nikdy se oficiálně k žádnému uměleckému směru nepřihlásil. Emil Filla se o něm zmínil jako o jednom z nejrazantnějších činitelů moderní doby. *„Pro nás se však Munch stal neodvratným osudem. Konec bylo kázni ve škole, konec všem autoritám, konec našemu odříkání v odvaze. Dílo Munchovo vybuchlo v našich srdcích ajako petarda. Otráslo s námi v základech a všechny naše touhy, lásky a naděje zdály se najednou realizovány, byli jsme v trvalém vytržení, neboť jsme cítily tehdy jako dnes, že přišel k nám umělec a to umělec našich časů, našich srdcí a naší vůle. Sestoupil na nás tehdy duch pravého, přímého umění, viděli jsme v něm anděla strážného naší budoucí pouti a posvětitel našeho odhodlání bytí výtvarník dneška. Mysleli jsme a cítili jsme, že Munch přišel jen kvůli nám.*¹⁵⁵ I jména významných západních umělců, jako byl Paul Cézanne nebo Honoré Daumier, inspirovaly českou výtvarnou tvorbu.

Český výtvarný expresionismus je úzce spjat s tvorbou skupiny *Osma*. Byla to jedna z prvních oficiálních českých avantgardních skupin. Toto seskupení mladých českých absolventů AVÚ uspořádala roku 1907 svoji první pražskou výstavu v Královédvorské ulici. Inspirováni moderní (chaotickou) dobou nového století a tvorbou předních evropských malířů moderního umění (Cézanne, Picasso, Munch), odvážili se na významný krok ke sjednocení české avantgardní tvorby; zajímali se o strukturální a estetickou stránku barev a její odraz; prosazovali teorii nového umění a ochotně pojednávali o zákonitostech obrazů (také o filosofickém a umělecko-historickém pozadí). Skupina byla obklopena jmény (později) eminentních umělců jako Emil Filla (otec skupiny), Bedřich Feigl, Max Horb, Otakar Kubín, Bohumil Kubišta, Willi Nowak, Emil Artur Pittermann, Antonín Procházka, Vincenc Beneš, Linka Scheithauerová-Procházková a Václav Špála.¹⁵⁶ Měla také podporu ze strany F. V. Šaldy a Maxa Broda (Brod jako první prohlásil skupinu za velmi inovativní, která se vymyká svým jedinečným barevným potenciálem a kontrastem). Druhá, a také poslední, výstava

¹⁵³*Lidové noviny*; 1905, str. 1-2.

¹⁵⁴Ostatně, tématu umělecké nevzdělanosti české společnosti, která byla jednou z příčin skeptických postojů českého umění vůči avantgardnímu umění, věnuje se i S. K. Neumann ve svém díle *Ať žije život*.

¹⁵⁵M. Lamač; str. 23.

¹⁵⁶pem19; soubor .pdf

skupiny *Osma* se uskutečnila v červenci 1908 v *Topičovém salónu*. Výstava byla hodnocena velmi negativními ohlasy a byla ostře kritizována. Postupně se pak začala rozpadat a to tak, že většina členů odešli do *Spolku výtvarných umělců Mánes* (V. Beneš, E. Filla, V. Špála). Za své krátké působení, skupina stihla obdařit české moderní umění mimořádnými malbami jako *Milenci* (1906) od Antonína Procházky; *Čtenář Dostojevského* (Obrázek 31, 1907) od Emila Filly; *Promenáda u Arna* (Obrázek 32, 1907) od Bohumila Kubišty.¹⁵⁷

V roce 1912 byla v *Obecním domě* upořádána výstava českých výtvarných umělců, která českou společnost překvapila svým velmi kontroverzním a odvážným tématem - obrazy v duchu kubistického a expresionistického umění.¹⁵⁸ Byla vystavena umělecká díla Emila Filly, Antonína Procházky, Otta Gufreunda, Josefa Gočára, Václava Špály, bratrů Čapkových a české symbolistické skupiny *Sursum* (díla Jana Zrzavého). Inspirování moderním uměním, umělci vytvořili dokonalou avantgardní výstavu, která v české společnosti bohužel neuspěla a čelila útokům mnoha recenzentů a kritiků. Velmi ostrou recenzi na výstavu v *Obecním domě* vyšla téhož roku 18. února jménem českého kritika umění a historika Karla B. Mádl. Ten byl vysloveně proti vývoji moderního umění (kubisticko-expresionistické tvorby). Zakládal se na národním vývoji, růst kulturního ducha, kultivace dědičného vědomí, zdokonalování uměleckých hodnot (logickou tvorbou). Požadoval uměleckou tvorbu založenou na kráse, logice, tvořivosti a na citech. Autor nejenže odsuzuje moderní umění a její příslušníky, ale také je pokládá za blázny a duševní nemocné. „*Celý problém expresionistů a kubistů, kteří ostatně už jsou zase překonáni a zastaráli, zdá se mi prostě býti jen otázkou zdravých smyslů.*“¹⁵⁹ Kritizuje postoj české umělecké tvorby, která je odhodlaná přijmout novátorství západního umění. Ostatně Karel B. Mádl nebyl jediný, kdo k expresionistickému umění měl poněkud skeptický postoj. Redaktor a kreslíř Josef Richard Marek v časopise *Moderní revue* navázal na umění staré školy a na tvorbu německých a ruských středověkých autorů, tím poukázal na fakt, že zduchovnění umění není nejnovějším výmyslem avantgardního hnutí, odsuzuje avantgardu za její přespřílišnou bájevitost, a zároveň vysvětluje vznik expresionistického umění.

„*Jsmo v době strojů – a stroje nás připravili o duši. Nežijeme již, jsme jen žiti. Nejsme svobodni, nesmíme rozhodovati, je po nás veta, člověk jest odduševněn, příroda odlidštěna. Čekáme na zázrak: vzkříší-li se odduševnělý, zapadlý, zasutý člověk! Nikdy nebyl svět tak hrobově němý. Nikdy člověk nebyl tak malý. Nikdy mu nebylo tak úzko. Nikdy nebyl radost tak*

¹⁵⁷Tamtéž; ukázky obrazů.

¹⁵⁸Celá historie této významné výstavy je zmapovaná v rozsáhlé publikaci 1912, nakladatelství *Arbor vitae*. Nekola, 2012.

¹⁵⁹Mádl, 1912; str. 17.

*daleko a svoboda tak mrtva. I vzkřikla nyní tíseň: člověk křičí po své duši, celý svět jest, celý svět jest jediným výkřikem tísně. Také umění křičí s ním do hluboké temnoty, křičí o pomoc, křičí po duchu: toť expresionismus.*¹⁶⁰ V citované pasáži nacházíme jedno z nejčastějších témat expresionistické literární tvorby tj. úzkost. Autor též podotýká Goethovou tvorbu, ve které najdeme expresionistické motivy; překotně zmiňuje proces deformace slov, tvaru a celkové skutečnosti, jakožto další typický expresionistický rys. Svůj článek autor uzavírá slovy „*Jediná cesta umělcova je cesta k sobě, křížová, osudná, osudová. Jedině výraz se mění – umění je věčné.*“¹⁶¹

¹⁶⁰Marek, 1917; str. 96.

¹⁶¹Tamtéž; str. 97.

7.1 Český literární expresionismus

Český expresionismus nikdy oficiálně neexistoval, a v české společnosti nejevil žádné známky popularity, žádné veřejné projevy, manifesty a propagace. Nicméně v dnešní době můžeme česká literární expresionistická díla najít u mnoha autorů působících v 10. a 20. letech 20. století.

V současné době je expresionismus již velmi známým a příznačným stylem, který definuje zcela novou industriální epochu dvacátého století. Jsme také schopni lépe pojmut psychickou stránku tehdejšího (industriálního) jedince a hlouběji prozkoumat jeho myšlení. Čeští autoři literárního expresionistického uměleckého hnutí, kteří k danému umění byli zařazení mnohem později, neměli tušení, že svá díla obalují expresionistickou slupkou. Na rozdíl od svých německých sousedů se nikdy nestýkali, navzájem se neinspirovali a jejich díla po léta zůstávala skrytá v šuplíku (vydaní děl po smrti). Další příznakem jevem se uvádí fakt, že umělci měli častokrát stejné myšlenkové pochody, používali stejné umělecké motivy a to i přesto, že se navzájem nikdy nepoznali, a ani neovlivňovali.¹⁶²

Vybrali jsme si tři jména českých autorů. Zaměřili jsme se na prozaická díla. Próza na rozdíl od básnické tvorby sjednocuje obrovské spektrum vývojových linií a umožňuje čtenáři snadněji se zorientovat a definovat podstatu dění. Právě v prozaických textech najdeme zmíněné expresionistické motivy, které se častokrát opakují ve všech dílech námi vybraných autorů. S výběrem nám napomohlo vydání Jindřicha Chalupického *Expresionisté*. V této práci se Chalupický zaměřil na čtyři české autory, kde kromě jejich děl, literárního přínosu a filosofických úvah, zmiňuje i jejich životní osudy. Vyzdvihuje jedinečnost každého autora a analyzuje jeho schopnosti (najdeme tu i analýzy literárních sbírek a básní).

Vybrali jsme si díla *Škleb* od Richarda Weinerja; sbírku *Slavná Nemesis* od Ladislava Klímy a od Jakuba Demla díla *Hrad Smrtí* a *Tanec Smrtí* ze sbírky *Moje přátelé a smrt aneb Texty prvního expresionismu*. Tito zmíněné autory tvořili zcela nezávisle na názoru široké veřejnosti; nedbali na postoj literárních kritiků a díky tomu zanechali vskutku jedinečná literární díla.

¹⁶² Fialová-Fürstová, 2000.

7.1.1 Ladislav Klíma

(22. 8. 1878. – 19. 04. 1928.)

„Chudší než žebrák u kostelních vrat, bezstarostnější než Diogenes, živil se tento vesele chmurný filosof vším možným, svými přáteli, čištěním stok nebo projekty, jak zbohatnout, třeba výrobou tabákové náhražky nebo pornografických románů.“¹⁶³ Karel Čapek

Podle slov svých přátel byl Klíma cynikem a bohémem. Otokar Březina, jeho nejdůvěrnější přítel, vzpomínal na něj jako na nejchudšího člověka v republice nemající vůbec nic.¹⁶⁴ I přesto mu děkuje, že obohatil českou literaturu o vynikající díla. Je líčen jako nezdolný člověk silné antické vůle. Vynikal svým důvtipem, laskavostí a jemností. Jeho povaha byla však zcela jiná (pokorný, tichý a štíhlý muž), než jeho vydatná díla. Po celý život si zakládal na originalitu a na kráse v nicotě. Později tyto zásady stály autora vážnost a život.

Nad analýzou Klímova díla můžeme trávit nekonečně mnoho času a neustále čerpat nové a nové náměty, ideje, myšlenky. Jeho bohatá prozaická pestrost se zakládá převážně na filosofii. Filosofem je tedy sám Ladislav Klíma. Byl autorem na volné noze (neměl žádné akademické vzdělání a celý život žil potulným životem). Své vzezření na svět si vydobyl sám (existenciální hodnoty). Mezi jeho oblíbence kromě Nietzscheho, patřili také George Berkeley a Arthur Schopenhauer. Klíma měl velice blízko k zmíněným filosofům a to především díky jejich intuitivním vizím. „Existence je neštěstí život nice než bolest.“¹⁶⁵ Názorové spříznění s Schopenhauerovým pesimismem a Nietzscheovým nadčlověkem posloužilo pro Klímu doživotní inspirací. Ladislav Klíma se nikdy nepřihlásil k žádné avantgardní skupině ani ideologii, avšak autorova osobní filosofie pojímá hned několik literárních směrů najednou. Náтура jeho děl je velmi svérázná a každé jeho literární dílo obepíná tutéž podstatu tj. podstatu jsoucná. Díky své životní situaci a zřeknutí se oficiální literární kariéry, autor našel smysl bytí ve filosofii. Postupným plynutím času došel k vlastním pojmům egodeismu¹⁶⁶ a ludibrionismu.¹⁶⁷ Byl to právě Klíma, který považoval filosofii za jedinečnou a nepostradatelnou věc v jakékoli lidské kultuře. Napsal filosofická díla jako *Svět jako vědomí*

¹⁶³Chalupecký, 2013; str. 156.

¹⁶⁴Tamtéž.

¹⁶⁵Tamtéž; str. 160.

¹⁶⁶Slovo egotismus z lat. sebezbožštění. Tento pojem byl poprvé vysloven z Klímových úst a inicioval nové vzezření na svět, kde hlavním představitelem všeho živého, neživého a všeho božského je on sám. Byl přesvědčený, že neexistuje žádné morální, etické, duchovní hodnoty. Podle něj je život bděním a snem zároveň, a díky tomu je zcela svobodnou bytostí. Je bojem, který se řídí svou vůlí a intuicí. Prohlásil se za všemohoucího, který vytváří si svou životní hru a své zákony plné lhostejnosti a nicoty (a v tom viděl krásu).

¹⁶⁷Podle Ladislava Klímy: „Svět je absolutní hříčkou Mé osobní Vůle. Svět je to, co v každém okamžiku já z něho mít chci.“ (2015-2019).

a nic (1904); expresionistický román *Utrpení knížete Sternenhocha* (1928); drama *Lidská tragikomedie* (vydáno posmrtně 1991) a mnoha dalších filosofických spisů.

Slavná Nemesis (Nemesis – spravedlnost; napsáno roku 1927; vydáno posmrtně roku 1932) je jedna z Klímových nejvýraznějších prozaických sbírek. Povídka s názvem *Slavná Nemesis* je postavena na vícero zřetelných expresionistických motivech. Motiv ženy (dvě ženy) tu vystupuje jako jeden z nejvýraznějších. Jedná je tajuplná a má prchavou podobu (Orea), kdyžto druhá je skutečná, milující osoba tak vroucně toužící po lásce a uznání (Errata). Mladé ženy jsou líčené jako překrásné a zároveň nedosažitelné bytosti (podobné duchům). Žena tu obecně vystupuje jako smyslná a zároveň strašidelná bytost schopná mámit a vyvolávat v postavách zvláštní myšlenkové pochody tj. spojitost mezi láskou a temnem, mezi touhou a ztracením. „*Miloval Ji, nepřítomnou, neznámou, fantomatickou, divoce. Děs a pověrečné záchvaty opustily brzo statečné jeho srdce, proměnily se jen v prostou láskou a touhu. Mysteriosnost celé věci sloužila jen k tomu, aby city jeho více podpalovala.*“¹⁶⁸ Ženské vábení tu pulzuje neustále po celou dobu vyprávění. Slova jako *Ona, Věčnost* jsou opakované stále dokola (toto majestátní oslovení neznámého a temného je velmi příznačný znak expresionistických děl).

V povídce postavy častokrát prožívají depresivní až psychosomatické stavy (vliv mysli na duši a tělo - a naopak). Hlavní hrdina (Sider) hledá útěk a zároveň se rád vystavuje bolesti a nebezpečí (v tom vidí svoji spásu a smysl bytí). Autor se přiklání k mystické Orejí. Ta v povídce plní určitou roli okultismu (v textu několikrát padne zmínka o zjevení Jelení hlavy, úpatí jelení hlavy – text pak vykazuje známky fantaskních až hororových podob – tajemný subjekt). „*Ať byl kde byl, viděl jen Ji, Ji, Ji a její strašlivé zraky, probodávající hrobovým mrazem jeho oči a duši. Již pouhé stálé a stálé opakování toho bylo hrozné: mužet člověka připravit o rozum již pouhé nepřezíté vtírání se na mysl jednoho zcela lhostejného slova. Ale to zde nebylo lhostejno. Nebyla to sladká tvář milenky, ale transcendentálně strašlivý obličej draka. A téměř každou noc navštěvovala jeho sny, ohyzdné, dusné, chaoticky šílené; to pekelná obluda sdílela stále jeho lože.*“¹⁶⁹ Tento subjekt (myslící substance) stává se zásadním bodem celého děje. Postupně vzniká proces, kdy hlavní hrdina během svého neustálého hledání a dobíhání oné tajuplně osoby, začíná asociovat onu ženskou postavu se smrtí (personifikovaná smrt - téma smrti je u Ladislava Klímy líčená v podobě očekávané, byť tolik opomíjené události). Hlavní postavu obepíná nevysvětlitelná tajná moc, která je ukrytá v ženské kráse a v temných zákoutích maloměsta.

¹⁶⁸Klíma, 1967; str. 52.

¹⁶⁹Tamtéž; str. 56.

Paradox celého vyprávění je samotné vyvrcholení děje, kdy hlavní hrdina Sider padá do skalní propasti. „*A spatřil Věčnost, proměněnou – nekonečně vysoko nade všemi lidskými pojmy – ve své vlastní Boží Já, ve Svou vlastní Odvěčnou Gloriolu.*“ (str. 116) V té propasti nachází klid a fyzickou rozkoš (odřenin, krvácivé tělo). Nepocituje bolest a je rád posledního okamžiku před smrtí (halucinační stavy) „*A cítil ještě v uragánu Věčného Světla, že Ji tak nekonečně miluje, protože způsobila mu tak hrůzný a krásný osud; a že Ji tak miluje proto, že způsobil Ji osud stejný; a že Ona jej tak miluje proto, že způsobil oběma – Božský Osud...A že je největším Šťěstím ležet zde zpřelámán vedle toho Nejmilovanějšího, co zpřelámal...*“ (str. 117) Hrdina se rozplývá v bolestech, které jsou pro něj blažeností, protože to bylo způsobeno ženou, která ho neustále vábila a duševně ničila. Na konci vyprávění se hlavní hrdina přiznává k lásce. Uznává majestátnost oné mystické bytosti. Poslední paragraf je popisován jako vstup do transcendentální brány ráje a věčnosti. Střetávají se tu motivy plamene, světla, slunce a plápolajícího vesmíru. Kontrast k tomu tvoří zmizelá pozemskost; Utrpení rozplývající se v slasti. „*Pochod Věčného Vítězství vše se znovuzrodilo.*“¹⁷⁰ Dále v povídce vyčnívá prostředí záhadných lesů, skal, temná zákoutí městských staveb a domků. Tento kontrast vytváří ještě intenzivnější úzkostný prostor (další příznačný motiv expresionistického díla).

Láska v Klímovém pojetí má vícero podob – nemá komplexní formu. Ve skutečnosti je velice těžko vysvětlitelná, i když pasážemi nabývá vášnivého a intenzivního pocitu. Klíma vidí lásku jako něco, co je člověku vrozené, ale neumí ji pojmout (pochopit její skutečnou podobu a smysl), a nikdy není schopen ji zkrotit. To je jeden z důvodů, proč se hlavní hrdina neustále žene za něčím nedosažitelným a neskutečně krásným – vzniká tu určitý sebeklam, se kterým se hlavní hrdina snaží po celou dobu vypořádat. „*Nejstrašnější ze všeho je milovat strašidlo. Strašné je milovat skutečnou ženu a vědět, že je nedosažitelná, což teprve fantóm – což teprve nějakou příšeru pekelnou, která člověka kamsi do černa táhne.*“ (str. 75) Touží ukojit svou dychtivost, ale pořád naráží na překážky. Pokud bychom chtěli jedním slovem pojmenovat lásku ve *Slavné Nemesis*, můžeme i prohlásit za svobodnou (bez jakýchkoli omezení a předsudků). „*Kdo miluje, je už sadista, a masochista též; tři slova pro tutéž věc. Ale neprojevoval jsem to nikdy jinak než neškodnostmi. Žil jsem vždy více ve snu než ve skutečnosti. Snad měl bych zárodektalentu k velkorysému sadismu, ale ten se nerozvinul.*“ (str. 74) Vztah jako homosexualita (vztah ženy se ženou), bisexualita nebo pansexualita (žena Errata toužící po Sidovi a Oreji zároveň) je autorem líčen naprosto otevřeným způsobem.

¹⁷⁰Tamtéž, 1967; str. 167.

Převažuje motivy snu, věčnosti, transcendentního mysteriózního já, vědomí, propasti, temnoty, smrti a netradiční lásky (vztah mezi ženou a ženou, člověkem a smrtí). Metafyzično a halucinační stavy jsou v Klímových prózách velmi běžným jevem. V povídce se opakovaně vyskytují snové pasáže (monology) a bdění. „*Ne nechci život, chci Věčnost... Nemám-li Věčnost, nechci nic!*“¹⁷¹ Pojetí věčnosti je v textech nadneseno nad úroveň božského (něčeho nedosažitelného) „*Čas neboli rozvíjení se myšlenky teče pomalu, pomalinku; Věčnost má pokdy. A ke každému člověku, ke každému zvířeti plíží se Vznešeno, které je mu někdy příjemným lochtáním, nejvyšší slasti jindy, obyčejně nejvyšší hrůzou, tichým tygřím krokem plíží se blíž a blíž...; aby z dnešního člověka, který je veskrze zvířetem, stal se najednou – Bůh.*“ (str. 54). Bůh se líčen jako člověk. „*Člověk tu vstupuje na trůn, který se uvolnil po mrtvém bohu, a sám se stává bohem, vládcem nad světlem i nad sebou samým.*“ (str. 18)

7.1.2 Jakub Deml

(20. 8. 1878 – 10. 02. 1961)

„*Potřeboval bych tak pocit svobody, který se nebojí žádného tlaku přítomnosti a žádného vězení budoucna.*“¹⁷² Březinovi, 1903.

Jakub Deml obohacuje českou literaturu zcela novým obsahem expresionistických prozaických děl, kde hlavním tématem je smrt (převážně básnická sbírka *Notantur lumina*, 1907). Katolický kněz a spisovatel na volné noze umožňuje čtenářům zamyslet si nad přítomností, nad snem a nad nevyhnutelností smrti „*Ona ví, že nemůže být zničena.*“ (str. 143) V Demlových sbírkách *Hrad Smrti* (1912) a *Tanec Smrti* (1914), se smrt, jakožto neoddělitelná součást lidského života, je tou nejpodstatnější událostí v jeho prózách. Ta je tu neustále opakována a povznesena nad samotným životem. Smrt je podle Demla smyslem naší existence a tvořitelkou naší bytosti tzn. je skutečným životem a život je tedy dar smrti. Ta se vždycky přetěluje do nejbližší autorovy bytosti (autorova matka a sestra). „*Smrt je personifikována ženská postava „...a tajemství její lásky, ať je ironií, v tom jest, že promluví na nás z nejmilejšího, že se nám zjeví v bytosti nejdražší, tak jako mně zjevila se v mé matce.*“ (str. 143)

U Demla najdeme i prvky symbolismu (snová podoba) „*ve snu je mnohem více pravdy než ve skutečnosti*“¹⁷³ Sen je pro autora jediným věrohodným svědkem. Připodobňuje sen

¹⁷¹Klíma, 1967; str. 167.

¹⁷²Deml, 2015.

¹⁷³Deml, 2015; str. 136.

k horizontu fantazii a chápe ho jako impuls, který je mimo hranici našeho rozumu (toto téma bdění a snu byla společná většina expresionistickým autorům).

Hrad smrtí je báseň v próze mající úvahově-snový charakter. Autor popisuje tajupné vidiny jakési osoby v pokojovém koutě. Myšlenkové pochody vyvolávají u vyprávěče pocit nicoty a prázdnoty, které podle něj pohlcují jeho duši. Bůh je jediné světlo a tvůrcem věčného dobra. „*Věřím, že Bůh jest v ohni a v záři sluneční!*“ (str. 158) „...*a nejvyšším, nejhlubším, nejmoudřejším a nejlaskavějším slovem, že jest sluneční paprsek jitřní.*“¹⁷⁴ Podle Demla je pro člověka hledání světla vrozenou intuitivní vlastností. Kontrast k tomu tvoří tma, která je zakořeněná v bludišti, kde vládne netvor nadlidské inteligence (démonismus).

V dalších krátkých povídkách *Tanec Smrti*¹⁷⁵ autor pokračuje ve svém snovém a úvahovém stylu, kde smrt je zase hlavním ohniskem a hybatelem děje. Krása smrtí, jak již sám autor nejednou opakuje, je pro něj ta nejčistší a nejtajemnější krása nežli kterákoliv jiná existující krása. V povídkách se objevuje postava tajupného mrtvého (Mrtvého), který u vyprávěče vzbuzuje úzkost, a zároveň touhu poznat ho co nejlíže. Spatřuje v něm svého jediného přítele a vidí v něm svůj odraz (dvojník) „*byl to hlas a byl jasný jak skleněný zvon a neodvolatelný jako slovo Boží.*“¹⁷⁶ Dalším velmi významným a mocným symbolem je světlo (intenzivní kontrast stíštěných prostorů, davových shluků a světla). „*Vládne tu takové ticho, že je slyšeti šelest „slunečních“ paprsků, vyšlehlých z hrobu jako vůně z otevřené skříně a svěžestí jakoby se perlících. Duše mi řekla: „Tot’ světlo věčné!*““ V povídkách jako jsou např. *Jed* a *Cizinec* vyprávěč hledá východisko v nevyhnutelné smrti. Přiklání se k sebevraždě – východisko z útrap a ztraceností bytí (pomoci revolveru, šavli). Autor líčí život jako dráhu, výzvu, neustálé hledání a utrpení v krásě. „*S jakou vyzývavostí či touhou hledá člověk Smrt, a ustavičně potkává Život. Ale jakmile se rozhorlí a hledá Života, ustavičně potkává Smrt.*“ (str. 144) Podle Demla je život více než, co mohlo do sebe pojmout umění.

Objevuje se nevysvětlitelné tužby milovat smrt (podobně Klímovi). Ta je líčená jako majestátní a sličná osoba, jakoby v ní (vyprávěč) viděl svůj úděl a spásu. „*Jak asi jest sladko umřítí pro bytost, kterou možno milovati!*“¹⁷⁷ Je povznesena na královský trůn a řádně oslavována a milována. „*Ó Královno, Tobě jsem se zasvětil a Tobě se obětuji, neboť mimo Tebe není radosti a slávy. Byly chvíle, kdy jsem se bával Tvé ryzí a veliké lásky.*“ Autor se

¹⁷⁴Tamtéž; str. 74.

¹⁷⁵Na přelomu středověku a na počátku novověku *Tanec smrti* byl nejrozšířenějším výtvarným tématem celé Evropy. Hlavním cílem bylo připomenout lidem, že nehledě na postavení člověka ve společnosti je smrt (znázorněná kostra) nedílnou součástí každého života. Člověk si to má připomínat a nezapomínat na její nevyhnutelnost.

¹⁷⁶Tamtéž str. 109.

¹⁷⁷Tamtéž; str. 77.

snaží zastínit obavy a hrůzu ze smrti. Vyzdvihá její skrytou lásku k lidu a moudrost jejího načasování. Deml se přiklání k přírodě. Popisuje energii živlů a jejich půvab. Nachází klid ve svém rodném kraji (vzpomínky, příjemné a nepříjemné situace, osudy příbuzných).

7.1.3 Richard Weiner

(6. 11. 1884 – 3. 1. 1937)

„Život literáta, život obětovaný psaní. Žil, aby psal; nebo správněji, potřeboval psát, měl-li žít. Žádné jiné možnosti existence pro něho nebylo.“¹⁷⁸

Richard Weiner miloval literaturu více než svůj život, ačkoliv za svého života nebyl jako autor řádně oceněn.¹⁷⁹ Jeho lásku pro literaturu dosvědčuje dobrovolné odstoupení od řízení rodinného podniku. I přesto, že si byl dobře vědom následků zklamání svých rodičů, ve svých sedmadvaceti letech ochotně podstupuje první krok do literárního světa. Rok 1912 se pro něj stává výlučně literárním. Aktivně publikuje do různých pařížských časopisů a svou tvorbou přispívá i do deníku *Samostatnost*. Píše i do českých novin a časopisů *Venkov*, *Národní listy* nebo do *Lidových novin*. Své postavení si musel vydobýt zcela sám, a tudíž jeho jedinou útěchou zůstávala myšlenka, že teď se věnuje něčemu, pro co je schopen žít a zemřít zároveň. Jeho vrozený literární talent se nejvýrazněji ukázal ve vydané sbírce reflexivní lyriky *Pták* (1913).¹⁸⁰ Jeho celoživotní nevyrovnanost (zklamání rodiny; změna profese na vlastní pěst; válečné zkušenosti), nejistota a podivínská sebereflexe (motiv dvojnictví) – všechny vyjmenované vlastnosti lze vyčíst z jeho děl (zvláště pak z pozdější tvorby např. *Mnoho noci* 1928).

Weiner, jako jediný z námi vybraných autorů, si na vlastní kůži vyzkoušel utrpení a tíhu první světové války (*Litice* 1918, *Rozcestí* 1918, *Škleb* 1919). Válečné vzpomínky ještě více prohloubily autorova vzezření na svět (stavy úzkosti; halucinace a odcizení).

Povídkový soubor *Škleb* (1919) líčí vlastní vzpomínky, citové stavy, prchající a autosugestivní myšlenky. Jedná se o sbírku sjednocující pomíjivost lidské existence. Představuje svým způsobem pokus o zachycení tékavého okamžiku, který v jistý moment setrvává v podobě šklebu (zkřivená podoba jedince – na okamžik ukazuje svou skrytou povahu, emoce a skutečnost). Hned na začátku sbírky čtenáře zaujme povídka *Smazaný obličej*, kde vyprávěče (autora) pronásleduje tajuplný muž (jeho obličej - jakási prchající

¹⁷⁸Chalupecký, 2013; str.9.

¹⁷⁹Chalupecký, 2013.

¹⁸⁰„Debut Richarda Weinerja je zatím práce velmi peřestá, provisorní a lépe a upřímněji řečeno: zbytečná a marná.“ Velmi ostrá kritika O. Janáčka zcela odvrhla první Weinerův spisovatelskou činnost a nedocenila skutečný autorův talent. *Moderní revue pro literaturu, umění a život*, 1912-1913, 19. vydání.

vidina) jehož není schopen poznat a zapamatovat: „*hledíc na vás oběma očima, z nichž jedno kalné, netečné, druhé však neobyčejně výrazné výrazem, který jako by byl směsí připomínky, rozkazu, přátelství i násilí?*“¹⁸¹ Tato silueta (obličej) vzbuzuje u vypravěče jistou důvěru „*obludně chovám pocity velmi familiární*“ a to i navzdory úzkostí a strachu. „*Tento smazaný obličej, v němž nehybně tkví živé oči, toť příliš příšerné, než aby děs se mohl stupňovati.*“ (str. 19) Tento muž je mu stále na blízku, a pokaždé je mu víc a víc podobný (vypravěči). Autor pobízí čtenáře k zamyšlení se nad rodící se podobiznou, která je ve skutečnosti podvědomá myšlenka: „*Zrodivše myšlenku, výbuchnuvše představou, vyrokotavše pocitem, propadly se v nepovědomo. A přece jen jsou onen chaos a ony bleskorodné mraky pravou podstatou života, jistě jeho jedinou bolestí, jeho jedinou úzkostí, jeho jediným štěstím a jediným poznáním.*“ (str. 8) Weiner vytvořil kontrast, který se navzájem ruší a sjednocuje se zároveň tj. příjemný strach a pohodlnou úzkost: „*vábivý, tak teskný, tak zvoucí, tolik napovídající, tak láskyplný, tolik slibující a tak hrozivý.*“ (str. 19) Povídka je založena na proud vnitřních myšlenek spojené se vzpomínkami a abstraktními vjemy. Vypravěč podstupuje sebeanalýzu a snaží se najít patřičné vysvětlení: „*Utrpení mě lákalo.*“ (str. 23), popisuje svou intenzivní rozpolcenost a chvilkové vjemy skutečnosti (dav, chaos, rytmus, město, ulice, pachy).

Pocit nejistoty a ztracenosti se u Weinerja objevuje i v dalších povídkách souboru *Škleb*, jako jsou *Ruce*, *Prázdná židle* anebo *Hlas v telefonu*. V povídce *Prázdná židle* je hrdina (autor) vystaven vskutku překérním situacím, kdy není schopen najít patřičné řešení. Utápí se v rozhořčení, v sebeobviňování a cítí se být odmítán a zavržen (motiv rozpolcenosti): „*Proč mne opustil, je svou podstatou lidské bytosti nezanedbatelná, méně bych se děsil tohoto vakua, jež zbylo, než musím-li předpokládati pouhý myšlenkový či citový přesun, který byl příčinou všeho toho. A nelze se ho dopátrati, ježto mimo oblast logiky a mimo kruh prostých lidských citů.*“¹⁸² Nakonec je ale schopen najít vhodné vysvětlení, která ukojí zvědavost a utrpení z neznámého. Řešení vypravěč nachází v sobě samotném: „*I pochopil jsem, že nikoliv na něm jsem se provinil, nýbrž že trest, jenž mě stihnul, byl za ono velké mé Provinění, které nemá vztahu k věcem a lidem, které plodí zlo ne skrze předměty, nýbrž bezprostředně skrze sebe sama, zlo utajené a neplodné, kletba mého života.*“¹⁸³

Ostatně Weiner se velmi výrazně vymyká svou introvertní povahou. Jeho vnitřní nevyrovnanost je určitou literární základnou, ze které čerpá a neustále analyzuje své emotivní stavy. Láska tu není zmiňovaná, ani v podobě smrti (jako u předchozích autorů), ani v jiné

¹⁸¹Weiner, 1996; *Smazaný obličej*, str. 11.

¹⁸²Weiner, 1996; *Prázdná židle*, str. 67.

¹⁸³Tamtéž; str. 70.

halucinační/skutečné podobě. Nicméně, lásku, ačkoliv neopětovanou a nikdy nevidanou, najdeme v povídce *Hlas v telefonu*. Tu se hrdina přiznává, že úpěnlivě touží milovat a být milován (i přes své slabošství). „Nelze přece milovati někoho, koho pocítujeme mrzákem, ubožcem, bědným.“(str. 77) Navzdory svým vnitřním pochybnostem, autor se snaží najít pevné stanovisko, tj. být jako ostatní: „tu zmocňuje se mě touha býti jedním z kuli, zapražených od společným jhem, zvaným „vztahy“. Dříve pocítoval jsem truchlé uspokojení, že jsem mimo. Nyní však služebnost mě láká. Ano, dívám se jinak na svět než předtím, kdy jsem lidí nedbal anebo pohlížel na ně jako na groteskní nahodilost ve velikém zákonném mlčení neradostna.“(str. 74)

V povídce *Smiřlivý akord* se vyprávěč ocitá v očistci. Líčí posmrtný život, kdy smrt jen pouhým začátkem nové cesty. „Dívaje se na vše to, uvědomil jsem si, že tyto květiny nepovadly teprve v té době, co jsem navždy odešel, nýbrž že jsem mezi jejich delikátními mrtvolkami dlouho, dlouho žil, sprádaje sny o rušném životě, o výpadech, o ctižádosti.“¹⁸⁴ Hrdina si uvědomuje svoji pomíjivost, a zároveň nachází nový smysl své post-existence. Svůj pokoj (nábytek, knihovna, květiny, okno) vidí jako ladný uspořádaný cíl (úzkostlivý pořádek), ale zároveň pocítuje tíseň z neznámého. Dochází však k vnitřnímu usmíření „...protože vše, co jsem nedožil, nemělo nyní většího významu než to, čeho jsem – tehdy na zemi – získal, pocítoval jsem výčitku jen jako marnost – snad poslední z marností. A ku podivu byli mi věru, že zde na věčnosti jest možné rozjímání o věcech tak převelice sobeckých a světských.“¹⁸⁵ Téma smrti u Weinera je přenesena do své skutečné podoby, tj. nevystupuje v lidské a ani v jiné nadpřirozené podobě. V povídce *Vůz* je smrt popisována na základě zkušenosti z války.

¹⁸⁴Weiner, 1996; *Smiřlivý akord*, str. 103.

¹⁸⁵Tamtéž; str. 103.

Závěr

V naší práci jsme vystihli ty nejpodstatnější vývojové linie futuristického a expresionistického umění na počátku 20. století. Zjistili jsme, jakým způsobem tyto směry dosáhly svého uměleckého postavení a jaká byla jejich umělecká dráha. Kromě literární tvorby, nahlédli jsme také do útroby výtvarného umění, kde jsme měli možnost poznat vynikající díla těch nejznámějších umělců. V průběhu práci jsme si dozvěděli hlavní příčinu, proč se český futurismus a expresionismus nedokázal vydobýt poctivé jméno na české půdě. Bylo to z důvodu nedostatku uměleckého prostoru. Nesrozumitelnost (umělecká negramotnost) široké české umělecké společnosti vedlo k tomu, že zájem o extravagantní (avantgardní) západní umělecké směry nebyl dostatečně velký na to, aby mohl vzbudit zvědavost široké veřejnosti. I přesto jsme došli k závěru, že český futurismus a expresionismus tkví v tvorbě u vybraných českých umělců, kteří dokázali poukázat na to, že tyto avantgardní směry mohly mít velký prostor i v českém uměleckém prostředí, kdyby panovala jiná doba, než doba *České moderny* (tvorba starších lumírovců; historické/národní romány). Zkrátka, kdy se v zemi bojovalo o osamostatnění národa, kdy se zdůrazňovaly skutky a hrůzy první světové války, kdy kolektivnost, revolučnost a optimismus proudil v žilách každého sebevědomého Čechoslováka, nebylo dostatek uměleckého prostoru pro západní avantgardní tvorbu, jako byl futurismus a expresionismus, které neměly nic společného s tím, co se psalo a tvořilo v českém (československém) prostředí.

U futuristického uměleckého směru jsme si pověděli jména a díla italských a ruských umělců. Zároveň jsme navázali na vliv futurismu v českém prostředí, konkrétně v české literární společnosti. Jako vynikající příklad nám posloužily ukázky novinových článků, ukázky z časopisů a úryvky z uměleckých almanachů z tehdejší aktuální futuristické doby (10. - 20. léta). Díky citacím jsme mohli zhodnotit, jakým způsobem reagovali čeští kritici a spisovatelé na rozkvět svérázného italského hnutí v uměleckém světě. Došli jsme k závěru, že futurismus se v českém umění, bohužel, nerozšířil, až na jedinečné výjimky, např. tvorby českých výtvarných umělců, jako byli Otta Gutfreund, Bohumil Kubišta, František Kupka a výtvarnice Růžena Zátková. V literární sféře zůstává jako jediným českým literárním umělcem, který byl částečně a jen na chvíli ovlivněn futuristickým hnutím, Stanislav Kostka Neumann. Na základě ukázek ze stati *Ať žije život* a z jeho básnické futuristické sbírky *Nové zpěvy*, jsme analyzovaly futuristická témata: dynamismus, technické náměty a industriální pokrok. Z Neumannových veršů můžeme poznat, že se autor skutečně inspiroval italským futurismem. Jeho snaha podpořit nový originální umělecký směr, bohužel, u české veřejnosti

neuspěla. Nicméně dokázali jsme, že i přes veškeré pochybnosti o existenci českého futurismu, jsou doposud jedinečné a cenné sbírky (literární, výtvarné), které dokazují opak.

Český expresionismus, v době expanze německého expresionismu, též oficiálně neexistoval. Jinak řečeno, na základě našeho výzkumu, expresionismus byl v české literární tvorbě objeven později a to i přesto, že čeští umělci tvořili ve stejné době, kdy německý expresionismus byl na vrcholu. Tvorba Ladislava Klímy, Richarda Weinera anebo Jakuba Demla byla nepochopena a společností zcela zamítnuta. Nicméně, právě na základě jejich literárních děl, byli později tito autoři zařazeni mezi tvůrce expresionismu a díky tomu, je tento směr zahrnout i do seznamu české literární avantgardní tvorby. Zjistili jsme, že mezi nejčastějším příznakovým jevem u českých expresionistických básníků a spisovatelů jsou slova s velkým písmenem. Jedná se většinou o substantiva a zájmena jako např.: Ona, Jí, Světlo, Věčnost, Propast, Tma, Smrt. I přesto, že daná slova mají primárně funkci důrazovou, jejich hlavním účelem je funkce sdělná, tj. co nejvýrazněji podotknout estetickou a filosofickou stránku literárního díla. Autor podotýká podstatu daného slova a doslova ho personifikuje, např. slovo smrt nabývá jiných hodnot (lidský charakter/vlastnosti, podobu). Díky tomu, je čtenář schopen poměrně rychle se zorientovat ve složitém textovém systému, zachytit podstatu děje a autorův úmysl/pocit. Slova s velkým písmenem slouží tedy i jako záchytné body.

U námi vybraných expresionistických autorů, jsme vytkli ty nejpodstatnější motivy, které jsou všem autorům společná. Motiv dvojníka je u autorů velmi častým námětem. Jedná se o mystickou osobu, která u postavy (vyprávěče) vyvolává pocit úzkosti, strachu nebo duševní bolesti (iluze, halucinace). Ať se jedná o ženskou podobu (L. Klíma – mystická *Orea*); o záhadném Mrtvém (J. Deml) nebo o tajemném obličejí (R. Weiner – povídka *Smazaný obličej*). Motiv smrti je jeden z klíčových stimulů autorových textů. Smrt ztělesňuje krásu a lásku (J. Deml) nebo očekávané, ale příjemné utrpení (L. Klíma). U R. Weinera je smrt líčena v podobě fyzického strádání (vzpomínky z války), anebo jako další životní cesta (*Smířlivý akord* – čekání v očištění). Motiv Boha, jakožto spasitele a nositele věčného světla najdeme u J. Demla, kdyžto božské zjevení v lidské podobě (pojem sebezbožnění) najdeme u L. Klímy. Motiv věčnosti je v textech velmi oblíbeným pojmem (Klíma), zatímco láska v expresionistických dílech je častokrát asociovaná se smrtí (Deml); je neopětována (Weiner) anebo je pomíjivá a přináší jen utrpení a zkázu (Klíma). Texty vynikají svou reflexivní-filosofickou povahou. Díky ztotožnění autora s hlavní postavou, v textech vzniká intenzivní vztah mezi autorem a čtenářem. Myšlenkové proudy, vnitřní monology, ostré a neočekávané

činy, psychické vyšínutí a duševní rozpolcenost, to vše autoři úmyslně líčí ve velmi subjektivním světle.

Na závěr bychom chtěli zmínit společné klíčové rysy futuristického a expresionistického umění. Kromě toho, že jsme si vybrali tyto umělecké směry na základě doby jejich vývoje (10. a 20. léta 20. století), další společnou myšlenkou byl dynamismus. Tento hbitý termín, který s sebou nese neutichající boj, sílu a energii, byl pro futuristické a expresionistické umělce zásadní složkou v jejich tvorbě. Dynamismus se u futuristů objevuje ve formě mechanického stroje, zatímco u expresionistů je dynamismus součástí chaosu a vnitřní nestálosti. Dále je tu společné pojetí války, jakožto jediné hygieny světa. Jak expresionisté, tak i futuristé hlásili se k válce s určitým neochvějným vzezřením pro lepší budoucnost. Přivolávali válku a viděli v ní řešení všech zastaralých problémů, tj. nový začátek. Společný motiv, tzv. šestého smyslu, neboli intuici, je pro oba umělecké směry vrozenou záležitostí. Jedinec ji nemůže postrádat a musí se jí zcela oddat. Zároveň tu vzniká kontrast mezi pojmy intuice a dynamismus. Tyto stavy se navzájem ovlivňují, a zároveň modelují umělcovou povahu/dílo/mysl.

Prokázali jsme, že umělecké směry představují široké spektrum vskutku osobitých a jedinečných motivů/myšlenek/vize, díky kterým se mohou zrodit vynikající umělecká díla a geniální umělce. Díky tomu jsme pak schopni je obdivovat i po celé generace.

Seznam použité literatury

Svazková literatura *Československa bibliografická databáze*. [Online] ČBDB. [Citace: 3. 8 2019.] <https://www.cbdb.cz/autor-13190-stanislaw-przybyszewski>.

Bragaglia, Anton Giulio. 1916. 1916. dostupný na www.youtube.com [online].

Chalupecký, Jindřich. 2013. *Ecpresionisté*. Praha : Nakladatelství Torst, 2013.

Deml, Jakub. 2015. *Moji přátelé a smrt*. Praha : Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2402-2.

2002. Étienne-Jules Marey. *the Pioneers*. [Online] June 2002.

<http://www.ctie.monash.edu.au/hargrave/marey.html>.

1905. Feuilleton: Edvard Munch (XV. výstava z "Mánesa"). *Lidové noviny*. 50, 2. březen 1905, Sv. 13, stránky 1-2.

Fialová-Fürstová, Ingeborg. 2000. *Expresionismu, Několik kapitol o německé, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouc : Nakladatelství VOTOBIA, 2000.

Freud, Sigmund. 1997. *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy*. Praha : Psychoanalytické vydavatelství, 1997. 80-901601-9-0.

— **2002.** *Spisy z let 1913-1917*. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 2002. 80-86123-18-9.

Futurismus. **Hora, Josef. 1929.** Praha : 6, 21. březen 1929, Literární noviny, Sv. III.

Gay Wilson Allen, Ed Folsom. 1995. *Walt Whitman and the World*. Iowa city, US : University of Iowa Press, 1995.

Glenn, Martina. Artmuzeum. www.artmuzeum.cz. [Online] [Citace: 3. 8 2019.] http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=64.

Goldmanová, Anna. 2013. artlexikon. www.artlexikon.cz. [Online] 2013. [Citace: 1. 8 2019.] http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Die_Br%C3%BCcke.

Gufreund, Otto. 2019. Artplus. [Online] 2019. [Citace: 6. 7 2019.] <http://www.artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/otto-gutfreund>.

Gutfreund, Otto. Národní galerie Praha. www.ngprague.cz. [Online] [Citace: 5. 7 2019.] http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_1390.

- Gwóźdź-Szewczenko, Ilona. 2009.** *Skrytá tvář futurismu v Čechách.* Wrocław : Pamiętnik Słowiański LXIII, 2009.
- Hloušková, Kateřina. 2018.** *F.T.M. = Futurismus, malý "bedekr" futuristické avantgardy.* Brno : Nakladatelství B&P Publishing, 2018.
- . 2018. *F.T.M.=Futurismus.* Brno : B&P Publishing, 2018.
- Janáček, O. 1912-1913.** *Moderní revue pro literaturu, umění a život; Kniha veršem.* Praha : Arnošt Procházka, 1895, 1912-1913. ISSN 1212-5962.
- Kandinskij, Vasilij. 1998.** *O duchovnosti v umění.* Praha : Triáda, 1998.
- Kapitola o -ismech.* **Kramář, Vincent. 1913.** Praha : 5, 1913, Umělecký měsíčník, Sv. 2, stránky 115-130.
- Klima, Ladislav. 1967.** *Vteřiny věčnosti; Slavná Nemesis a jiné příběhy.* Praha : Odeon, 1967.
- Konečný, Dušan. 1974.** *Futurismus.* Praha : Nakladatelství Odeon, 1974.
- Kubišta, Bohumil.** Národní galerie Praha. www.ngprague.cz. [Online] [Citace: 2. 7 2019.] http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_3530.
- Kupka, František.** Národní galerie Praha. www.ngprague.cz. [Online] [Citace: 2. 7 2019.] <http://sbirky.ngprague.cz/katalog?author=Franti%C5%A1ek+Kupka&page=2>.
- M. Lamač, J. Padrta.** *Osma a skupina vytvaných umělců 1907-1917, Teorie, kritika, polemika.* str. 23.
- M. T. Jovčuk, T. J. Ojzerman, I. J. Ščipan. 1976.** *Dějiny filosofie.* Praha : Nakladatelství Svoboda, 1976.
- Mádl, Karel B. 1912.** Výtvarné umění: K výstavě v Obecním domě. *Národní listy.* 1912, Sv. 53.
- Marek, Josef R. 1917.** Kniha o umění. *Moderní revue.* 1917, Sv. XXXI.
- Martin, Sylvia. 2010.** *Futurismus.* Bonn : VG Bild-Kunst, 2010.
- Míčko, Miroslav. 1969.** *Expresionismus.* Praha : Nakladatelství Obelisk, 1969.
- Národní listy.* **Hladík, Václav. 1909.** str.1, Praha : 17. července, 1909, Sv. 49.

Nekola, Ondrej. 2012. metro.cz. *www.metro.cz*. [Online] 2012. [Citace: 15. 8 2019.] https://www.metro.cz/obecni-dum-v-praze-slavi-100-let-unikatni-vystavou-fbu-praha.aspx?c=A121023_220257_metro-extra_nek.

Neumann, Stanislav K. *Nové zpěvy*. Praha : *www.mlp.cz*. e-kniha; URL: https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/39/43/97/nove_zpevy.pdf.

Neumann, Stanislav Kostka. 1971. *Ať žije život*. Praha : Svoboda, 1971.

pe.muni.cz. Skupina Osmá 1907-1908. [Online] [Citace: 15. 8 2019.] https://www.ped.muni.cz/kvv/archiv/inovac_du/005_kultury_doby/soudobe_umeni/osma.pdf.

Postavení Futuristů v dnešním umění. Čapek, Josef. 1912. Praha : 6, Březen 1912, Umělecký měsíčník, Sv. 1, stránky 174-174.

Przybyzewski, Stanislaw. 1897. Edvard Munch. *Moderní revue pro literaturu, umění a život*. 3, 1897, Sv. V. str. 164-165.

2015-2019. SCS.ABZ.CZ. [Online] 2015-2019. [Citace: 25. 8 2019.] <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/ludibrionismus-ludibrionismus>.

Václavek, Ludvík. 1991. *Literatura v německém jazyce od naturalismu po expresionismus*. Olomouc : Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 1991.

Weiner, Richard. 1996. *Škleb*. Praha : Torst, 1996. ISBN 978-80-7602-257-7.

Z berlinských výstav. Filla, Emil. 1912. Praha : 9, Červen 1912, Umělecký měsíčník, Sv. 1, stránky 266-269.

Ксения, Головки. 2014. Татлин. Туча стрел в будущее. *www.artelectronics.ru*. [Online] 2014. [Citace: 3. 8 2019.] <https://artelectronics.ru/posts/tatlin-tucha-strel-v-budushee>.

Elektronické zdroje

Československa bibliografická databáze. [Online] ČBDB. [Citace: 3. 8 2019.] <https://www.cbdb.cz/autor-13190-stanislaw-przybyszewski>.

2002. Étienne-Jules Marey. *the Pioneers*. [Online] June 2002. <http://www.ctie.monash.edu.au/hargrave/marey.html>.

1905. Feuilleton: Edvard Munch (XV. výstava z "Mánesa"). *Lidové noviny*. 50, 2. březen 1905, Sv. 13, stránky 1-2.

Futurismus. **Hora, Josef. 1929.** Praha : 6, 21. březen 1929, Literární noviny, Sv. III.

—. **2018.** *F.T.M=Futurismus*. Brno : B&P Publishing, 2018.

Kapitola o -ismech. **Kramář, Vincent. 1913.** Praha : 5, 1913, Umělecký měsíčník, Sv. 2, stránky 115-1

Národní listy. **Hladík, Václav. 1909.** str.1, Praha : 17. července, 1909, Sv. 49

pe.muni.cz. *Skupina Osma 1907-1908*. [Online] [Citace: 15. 8 2019.]

https://www.ped.muni.cz/kvv/archiv/inovac_du/005_kultury_doby/soudobe_umeni/osma.pdf.

Postavení Futuristů v dnešním umění. **Čapek, Josef. 1912.** Praha : 6, Březen 1912, Umělecký měsíčník, Sv. 1, stránky 174-174.

2015-2019. SCS.ABZ.CZ. [Online] 2015-2019. [Citace: 25. 8 2019.] <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/ludibrionismus-ludibrionizmus>.

Z berlinských výstav. **Filla, Emil. 1912.** Praha : 9, Červen 1912, Umělecký měsíčník, Sv. 1, stránky 266-269.

Ксения, Головки. 2014. Татлин. Туча стрел в будущее. www.artelectronics.ru. [Online] 2014. [Citace: 3. 8 2019.] <https://artelectronics.ru/posts/tatlin-tucha-strel-v-budushee>.

Nekola, Ondrej. 2012. metro.cz. www.metro.cz. [Online] 2012. [Citace: 15. 8 2019.] https://www.metro.cz/obecni-dum-v-praze-slavi-100-let-unikatni-vystavou-f6u-praha.aspx?c=A121023_220257_metro-extra_nek.

Lamač, M., Padrta, J. OSMA A SKUPINA VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ 1907-1917. Teorie, kritika, polemika. [Online] [Citace: 15. 11 2019.] https://www.ped.muni.cz/kvv/archiv/inovac_du/005_kultury_doby/soudobe_umeni/osma.pdf.

Gutfreund, Otto. Národní galerie Praha. www.ngprague.cz. [Online] [Citace: 5. 7 2019.] http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.P_1390.

Bragaglia, Anton Giulio. 1916. 1916. dostupný na www.youtube.com [online]

Glenn, Martina. Artmuzeum. www.artmuzeum.cz. [Online] [Citace: 3. 8 2019.] http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=64.

Goldmanová, Anna. 2013. artlexikon. *www.artlexikon.cz*. [Online] 2013. [Citace: 1. 8 2019.]
http://www.artslexikon.cz//index.php?title=Die_Br%C3%BCcke.

Gufreund, Otto. 2019. Artplus. [Online] 2019. [Citace: 6. 7 2019.]
<http://www.artplus.cz/cs/aukcni-zpravodajstvi/1/otto-gutfreund>.

Kubišta, Bohumil. Národní galerie Praha. *www.ngprague.cz*. [Online] [Citace: 2. 7 2019.]
http://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_3530.

Kupka, František. Národní galerie Praha. *www.ngprague.cz*. [Online] [Citace: 2. 7 2019.]
<http://sbirky.ngprague.cz/katalog?author=Franti%C5%A1ek+Kupka&page=2>.

Neumann, Stanislav K. *Nové zpěvy*. Praha : *www.mlp.cz*. e-kniha; URL:
https://web2.mlp.cz/koweb/00/04/39/43/97/nove_zpevy.pdf.

Antikvariát U 108 Buddhů. 2004 [Online]; Zbyslavice: *www.antikbuddha.cz*. [Citace 8. 12. 2019] http://www.antikbuddha.com/czech-gallery/article_show.php?article_id=6619&new=&category=102

Munch, Edvard. *Myartprints*. [Online]; *www.myartprints.cz*. [Citace 19. 12. 2019]
<https://www.myartprints.cz/a/munch-edvard/zoufalstvi1892.html>

Munch, Edvard. *Myartprints*. [Online]; *www.myartprints.cz*. [Citace 19. 12. 2019]
<https://www.myartprints.cz/a/munch-edvard/derschrei-1.html>

Munch, Edvard. *Wikipedie otevřená encyklopedie* [Online]; *www.wikipedia.org*. [Citace 19. 12. 2019]
[https://cs.wikipedia.org/wiki/Madona_\(Edvard_Munch\)#/media/Soubor:Edvard_Munch_-_Madonna_\(1894-1895\).jpg](https://cs.wikipedia.org/wiki/Madona_(Edvard_Munch)#/media/Soubor:Edvard_Munch_-_Madonna_(1894-1895).jpg)

Přílohy

Obrázek 1



Obrázek 2



Obrázek 3



Obrázek 4



Obrázek 5



Obrázek 6



Obrázek 7



Obrázek 8



Obrázek 9



Obrázek 10



Obrázek 11



Obrázek 12



Obrázek 13



Obrázek 18



Obrázek 19



Obrázek 20



Obrázek 21



Obrázek 22



Obrázek 23



Obrázek 24



Obrázek 25



Obrázek 26



Obrázek 27



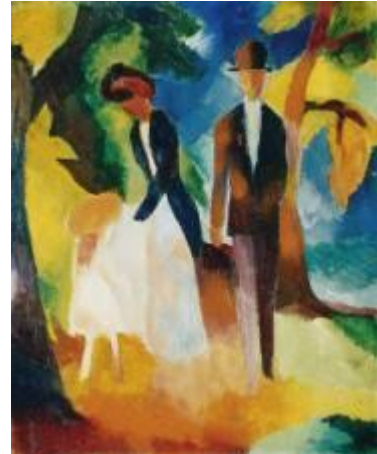
Obrázek 28



Obrázek 29



Obrázek 30



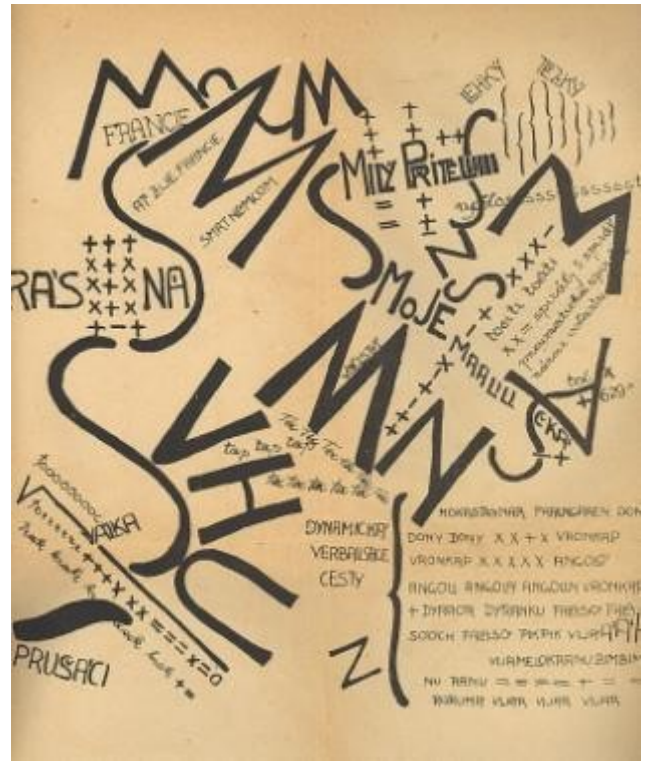
Obrázek 31



Obrázek 32







Obrázek 33



Obrázek 34



Obrázek 35

