

Kultura umění

Kubofuturismus

JAROSLAV SEDLÁŘ

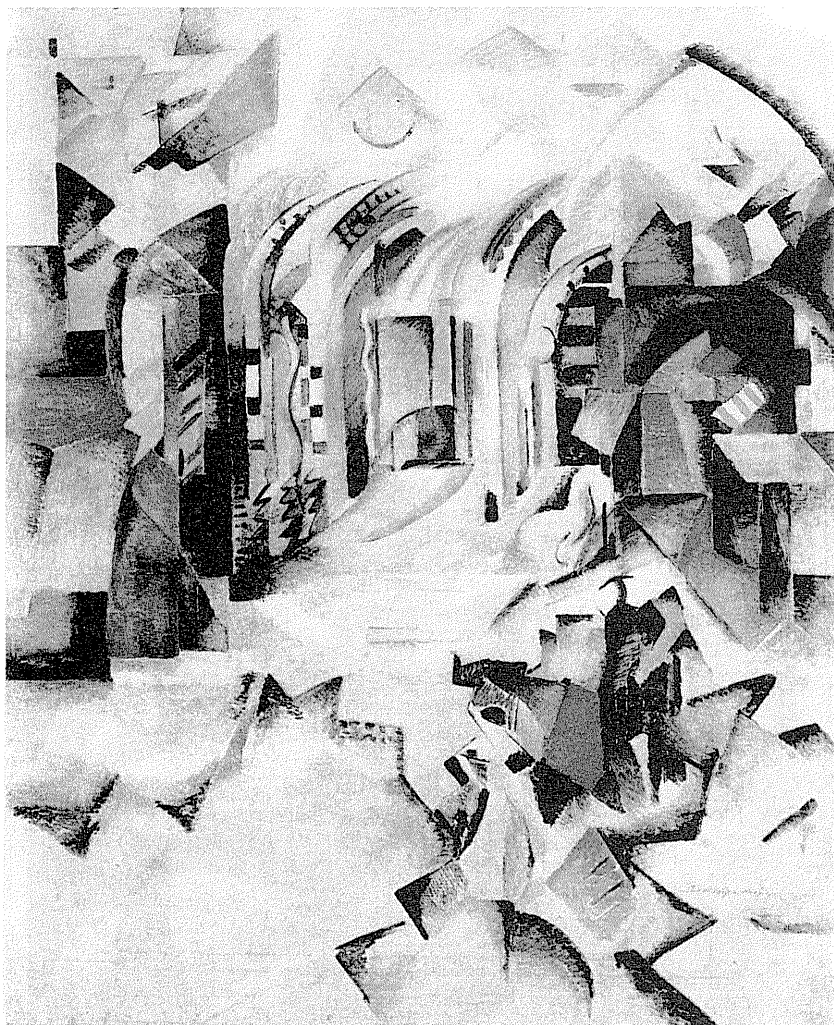
Anarchistická atmosféra v Rusku koncem 19. století byla otevřená jak narodnické orientaci a akademickému realismu, tak novým idejím, ismům a proudům ve výtvarném umění. Právě v ní se zformoval kubofuturismus. Okna do světa však otevřelo již hnutí Mír iskusstva, které později kubofuturismus dokonce kriticky odsuzovalo. Hnutí Miru iskusstva odpovídalo časově i zaměřením zhruba francouzské skupině Nabis, secesi a symbolismu. Mír iskusstva se zformoval z členů tzv. Něvských Pickwickovců pod vedením Alexandra Benoise, potomka zahraničních diplomatů ještě z doby Petra Velikého. Počítali se k nim samozřejmě i domácí intelektuálové Dmitrij Filosofov, Konstantin Somov, Valter Nuvel, v roce 1893-1894 rovněž francouzský diplomat Charles Birlé, který je seznamoval se soudobým francouzským malířstvím, a jeho přítel Alfred Nurok zase s básníky Charlesem Baudelairem, Paulem Verlainem a Karlem Jorisem Huysmansem, ale i se spisy markýze de Sade a s kresbami Aubreye Birdsleye, Théophila Alexandra Steinlena, Th. Th. Heineho. Postupně Mírem iskusstva prošli literární symbolisté Dmitrij Sergejevič Mereškovkij, Alexandr Alexandrovič Blok, Andrej Bělyj, Konstantin Dmitrijevič Balmont, malíři Léon Bakst, Valentin Alexandrovič Serov, Konstantin Alexejevič Korovin, Nikolaj Rerich, Alexandr Jakovlevič Golovin. Do širšího povědomí uvedl ruské umění ovšem teprve Sergej Pavlovič Ďagilev, a to když ho zbavili natrvalo místa asistenta ředitele carského divadla. Tehdy se obrátil se svými ambicemi na evropskou scénu, na které později mimořádně uspěl. Po několika domácích výstavách a intenzivních jednáních v Paříži dosáhl toho, že roku 1906 bylo k *Salon d'Automne* přičleněno samostatné ruské oddělení, které našlo umístění v Grand Palais, v němž Léon Bakst upravil dvanáct výstavních sálů. Do nich Ďagilev snesl snad vše, co bylo v ruském malířství namalováno od středověkých ikon

přes portréty 18. století, které vystavil o rok dříve v Petrohradě, tradiční malby 19. století, kromě Peredvizníků, až po nejmladší moskevské umělce, které krátce předtím vystavila skupina Mír iskusstva. Byli to poprvé Pavel Kuzněcov, Michail Larionov a Natalije Gončarovová. Výstava měla obrovský úspěch a Ďagilev využil příležitosti. Společně se členy Miru iskusstva připravil na květen 1909 pro pařížské divadlo Châtelet ruský balet, na kterém uvedl mimo jiné Borodinovu operu *Kniže Igor*. Její baletní kreace, zejména *polovecké tance* a vystoupení Anny Pavlovny Pavlovové a Václava Fomiče Nižinského, spolu s kulisami Nikolaje Rericha a Léona Baksta vyvolaly nadšené ovace. A tak až do vypuknutí první světové války Ďagilev řídil ve Francii hostování ruských operních a baletních umělců. Byly to tzv. *ruské sezony*. V roce 1911 založil a až do roku 1929 vystupoval v západoevropských zemích s taneční skupinou *Ruský balet*.

V říjnu roku 1898 vyšlo první číslo časopisu *Mír iskusstva* pod vedením Ďagileva. Tisk, grafickou a typografickou výpravu zajišťoval Filosofov, štočky se tiskly v Německu a také sympatie redakce i členů skupiny patřily Wiener Sezession, Arnoldu Böcklinovi a Mnichovské škole. Teprve poslední čísla časopisu byla věnována také Francouzům, skupině Nabis, Félixu Vallottonovi, Paulu Gauguinovi, Vincentu van Goghovi a Paulu Cézannovi. Bylo to ovšem už po roce 1904, kdy ruští umělci obrátili svou pozornost více na Paříž než na Německo, a to nepochybně zásluhou dvou sběratelů francouzského malířství, kterými byli Sergej Ščukin a Ivan Morozov. Ščukinova sbírka před první světovou válkou čítala 221 obrazů francouzských impresionistů a postimpresionistů a přes padesát obrazů Matissových a Picassových, které visely na zdech jeho velkého moskevského bytu a každou sobotu odpoledne byly veřejně přístupné návštěvníkům, k nimž na prvním místě patřili malíři. Například oválné Picassovy *Hudební nástroje* ze Ščukinovy sbírky využil Kazimir Malevič jako předlohy pro své kubistické práce, které vytvořil ještě před suprematistickými díly. A tak Ščukinovy a Morozovovy obrazo-

vé galerie, které obsahovaly dohromady 356 děl, umožňovaly v Moskvě před první světovou válkou dokonalý přehled o moderním francouzském umění za posledních čtrnáct let. Doplňovaly tak poznání získávané na cestách ruských umělců do Paříže nebo do Berlína, kam podle zvyklostí jezdili na jednoroční stáže, z činnosti spolku Mir

iskusstva a z četných časopisů s reprodukcemi, mezi něž patřila např. i revue *Apollon*, nebo do ruštiny přeloženými západoevropskými manifesty uměleckých směrů, jakými byly manifesty futurismu. Už první manifest futurismu, otištěný v pařížském časopise *Le Figaro* 20. února 1909, vyšel v petrohradském *Večeru* o pouhý mě-

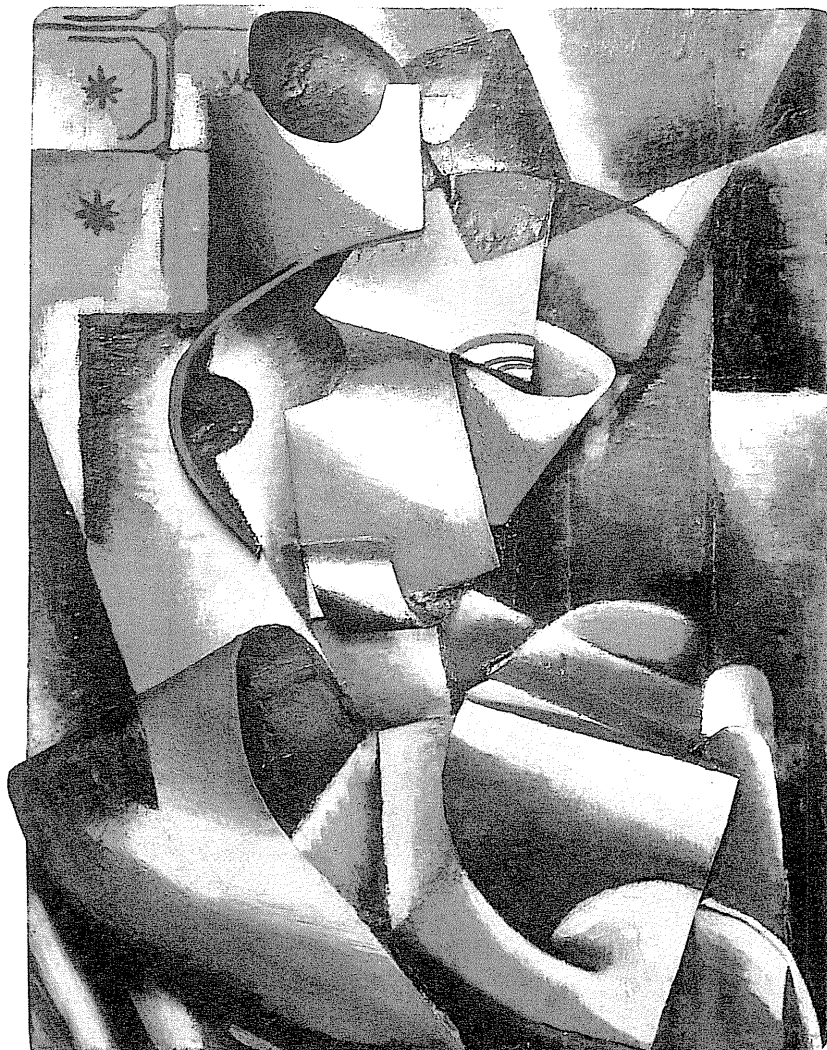


A. Exterová, Kompozice, 1912-1914

síc později a např. kniha Alberta Gleize a Jeana Metzingera *De cubisme* se objevila na trhu v ruském překladu již roku 1913.

Byly to podmínky, ve kterých se formovaly tzv. ruské avantgardy, rayonismus (lučismus), konstruktivismus, suprematismus. A předstupen k nim tvoří nepochybně kubo-futurismus, protože v protikladu k italskému

futurismu většina ruských umělců prošla kubofuturismem jen krátce. Pojem označuje specifické spojení kubismu a futurismu, částečně i konstruktivismu v Rusku v prvním desetiletí 20. století. Impulz k rozvoji futurismu dal radikální petrohradský spolek Gilei; jeho členy byli David Davidovič Burljuk, Viktor (Velimir) Vladimirovič



L. Popovová, Portrét ženy, 1915

Chlebnikov, Elena Guro, Vladimír Vladimírovič Majakovskij, Vasilij Vasiljevič Kamenskij, Alexej Jelisejevič Kručonych a Benedikt Konstantinovič Livšic. Spolek se rozdělil na petrohradský egofuturismus a moskevský kubofuturismus. První vydání sborníků – Sadok suděj (Sádek soudců I. [1910], 2. [1913]), Poščočina obščestvėn-nomu vkusu (Políček obecnému vkusu, Moskva 1912), který podepsal i Vladimír Majakovskij, petrohradská Asociacija egofuturistov vydala Prolog egofuturizma Severjanina, (Igor Severjanin, Konstantin Konstantinovič Olimpov ad., 1911), potom to byl moskevský *Mezantin poezii* (Vadim Šeršeněvič, R. Ivněv, Boris Andrejevič Lavreňev) a *Centrifuga* (S. P. Bobrov, I. A. Aksjonov, Boris Leonidovič Pasternak, Nikolaj Nikolajevič Asejev). Kromě toho vznikly futuristické skupiny v Oděse, Char-kově, Kijevě a Tbilisi.

Představitelé kubofuturismu, odnože ruského futurismu, jehož projevy trvaly kolísavě zhruba od roku 1910 do roku 1930, vystoupili s prvními manifesty, v nichž vyzývali k reformě poetického jazyka a poezie vůbec, ke svržení literárních autorit, tradic a konvencí, k depotizaci a deestetizaci umění. Alexej Jelisejevič Kručonych, Viktor (Velimír) Vladimírovič Chlebnikov, Vladimír Vladimírovič Majakovskij experimentovali s jazykem, vytvářeli tzv. zaum (Kručonych, *Deklaracija slova kak takovogo*, Petrohrad 1913), tj. jazyk mimo rozum, který měl bez pomoci pojmového chápání, pouhou zvukovou stránkou vyvolat bezprostřední básnický prožitek. Igor Severjanin se snažil oslnit čtenáře novotvary a zvukovými hříčkami, stejně jako básník a výtvarník David Burljuk nebo básník Velimír Chlebnikov a Alexej Kručonych, kteří patřili k zaumníkům (manifest však zveřejnili teprve roku 1922 v Baku).

Futuristická literatura byla těsně svázána s podobnými snahami ve výtvarném umění (přímé byly zejména kontakty skupiny Gilei se skupinou Michaila Fjodoroviče Lario-nova *Oslinyj chvost* (Oslí ocas) a petrohradským *Sojuzom molodoži* (Svazem mládeže). Shoda ideových a estetických náhledů básníků a výtvarníků nové formace, propletení jejich tvůrčích zájmů (při zřetelném zájmu

básníků o malířství a malířů o poezii) a jejich častá společná vystoupení byla sjednocujícím znakem ruského kubofuturismu.

Odhlédneme-li od toho, že ne všechny výstavy se konaly pod heslem futurismu – *Mišeň* (Terč, 1913), *No 4* (Č. 4, 1914), *Bubnovyj valet* (Kárový spodek, 1914), *Tramvaj B* (Tramvaj V, 1915), *0,10* (1915) aj. – futurismus se v ruském malířství neprofiloval ani v italské variantě, a to ani v obrazech Kazimíra Maleviče, Michaila Larionova, Natalije Gončarovové, Olgy Rozanovové, Ljubov Popovové, Pavla Nikolajeviče Filonova, Aristarcha Vasiljeviče Lentulova, ani v žádném jiném jednotném stylovém projevu, ale v širokém rozsahu: v postcézannismu, v dekorativní nacionální variantě kubismu, v ohlasech německého expresionismu a francouzského fauvismu nebo v primitivismu. Camilla Grayová v knize *The great experiment – Russian Art 1863-1922* napsala: „Ruský futurismus převzal od italského futurismu název a zčásti i poetiku. Vymezoval se však proti němu jako typicky ruské hnutí, které mělo svou vlastní genezi. V roce 1914, když přijel do Ruska Filippo Tommaso Marinetti, část ruských futuristů jej bojkotovala. Marinetti na oplátku o nich prohlásil: Ruští futuristé jsou nepraví futuristé, kteří překroutili skutečný smysl poselství obnovy světa futuristickými prostředky.“ Přesto roku 1914 vyšla v ruském překladu Marinettiho kniha *Futurismus*, a to s výtvarnými manifesty, a někteří ruští kubofuturisté byli pozváni na výstavu *italských futuristů* do Říma.

V malířství nastoupil kubofuturismus po primitivismu, na který částečně také navázal. Od roku 1910 byl přímým předchůdcem abstrakce, která se prosadila mezi léty 1911-1921 a umožnila, aby se ruští malíři stali pionýry světové moderny. Rozhodující v ruském futurismu, podobně jako ve futurismu italském, byla rovněž idea likvidace uměleckých konvencí, rozklad konvencí starého světa a zachycení pohybu moderní civilizace směrem do budoucnosti.

Radikální podnět ruské avantgardě dali Michail Larionov a Natalije Gončarovová, kteří od roku 1907 až do roku 1915, kdy jako scénografové Ďagilevova ruského baletu navždy opustili Rusko, realizovali četné vý-

stavy, jimiž podstatně ovlivnili výtvarnou scénu. V prosinci roku 1909 představili na výstavě *Zolotoje runo* (Zlaté rouno) primitivistické obrazy zasažené fauvistickou barevností a kresbou, odpoutanými od zobrazeného předmětu. Vyšli přitom rovněž z lidového umění, ze selského dřevořezu 17. století (lubok), i když vyráběného pro mužiky ve městech, ze sibiřských textilií, ze starých pekařských forem a hraček, Gončarovová také z ikon. Zejména v Larionově díle z této doby se objevuje zvláštní hrubost, jak ukazuje obraz *Vesna* (Jaro, 1912) nebo obrazy ze série prostitutek *Manja* (1912), které svědčí o vědomé drsnosti zobrazení, o pohrdání společenskými, ale i obrazovými normami, o nápodobě umění dětí a využívání i pokleslých motivů lidového umění. Hrubost byla tehdy obecným znakem futuristického hnutí v Rusku. Naopak Gončarovová měla zvláštní zálibu pro stroje, která jí brzy instinktivně přivedla k obdivu italských futuristů. Na výstavě *Oslinij chvost* (1912) představila Natalie Gončarovová obrazy *Snimanije jablok* (Sklizeň jablek, 1909), *Vremja žatvy* (Žně, 1910) a *Evangelisti* (Evangelisté, 1910-1911) v primitivistickém stylu; kromě religiózního námětu Evangelistů pocházely náměty všech tří obrazů ze selského života. Příznačné je také to, že Larionov a Gončarovová ilustrovali díla futuristických básníků, Gončarovová knihu Alexeje Kručonycha *Pustynniki* (Poustevníci, 1913), jeho další knihu *Poluživoj* (Položivý, 1913) Michail Larionov. Larionov vpisoval do svých obrazů slova, například do obrazů vojáků z let 1908-1911 či do obrazů *Vesna* (Jaro, 1912), *Portrét Vladimíra Tatlina* (Portrét Vladimíra Tatlina, 1913-1914), a naopak básnické využívali ve svých verších metafor odvozených z malířství, což plně odpovídalo jejich společnému cíli, jímž byla vizuální jednota.

Larionovův radikalismus na sebe nedal dlouhou čekat a umělec už v roce 1911 vystavil v Moskvě na jednodenní výstavě literárního kroužku společnosti pro svobodnou estetiku první lučistický (rayonistický) obraz, nazvaný *Stěkljannaja doska* (Sklenná tabule, 1911), který se údajně objevil i na výstavě *Sojuzo molodoži* v prosinci téhož roku. Hned nato vznikly lučistické obrazy

krajiny (1912) a *Goluboj lučizm* (Modrý lučismus, 1912), ale teprve na výstavě s názvem *Mišeň* (Terč, 1913) Larionov poprvé zveřejnil *Manifest lučizma* (Manifest lučismu), jehož úvodní slova znějí radikálně futuristicky: „Duchem naší doby jsou kalhoty, kombinézy, autobusy, letadla, železnice, nádherné lodě. Jaké kouzlo, jaká nesrovnatelně velká epocha světových dějin!“

Larionovy lučistické práce, které tvořil od konce roku 1911 do roku 1914 a které jsou již abstraktní, se odlišují od obrazů Natalije Gončarovové především tím, že jsou teoretickými experimenty, objektivní analýzou tvarů a barev, zatímco obrazy Gončarovové jsou ve volbě témat a v pojetí bližší italským futuristům. Larionov maloval především krajiny nebo portréty, u Gončarovové najdeme názvy obrazů jako *Velosipedist* (Cyklista, 1912-1913), *Motor mašiny* (Motor stroje, 1913), nebo kubizující *Zerkalo* (Zrcadlo, 1912). Její barvy jsou zářivé – modrá, černá, žlutá. Přítakají rychlosti a energii stroje, Larionov naproti tomu požaduje v manifestu z roku 1913 objektivní průzkum abstraktního působení barvy a linie.

Už v roce 1907 se s Larionovem, Gončarovovou a Exterovou v Moskvě seznámili bratři Vladimír a David Burljukové a založili skupinu Golubaja roza (Modrá růže). Roku 1908 uspořádali v Petrohradě výstavu nazvanou *Fakel* (Pochodeň). Vladimír Burljuk vnesl do tohoto prostředí ještě určité ohlasy z evropské umělecké scény německé. Studoval totiž od roku 1903 dva roky v Mnichově u malíře, který se jmenoval Anton Aszbé, jehož žákem byl i Vasilij Kandinskij. Kandinskij pozval Burljuka a některé další ruské umělce roku 1910 na výstavu *Neuen Künstlervereinigung* a 1911 na výstavu skupiny *Der Blaue Reiter* do Mnichova. Výstavy *Pochodeň* se kromě obou Burljuků zúčastnili i Aristarch Lentulov, Vasilij Kamenskij, Natálie Gončarovová, Michail Larionov a Alexandra Exterová. Výstava sice propadla, ale Burljukové se pod vlivem Larionova obrátili k literárně poplatnému primitivismu a kubofuturismu, kořeněnému ruským lidovým uměním. Vladimír Burljuk maloval v tomto duchu krajiny, které patří k velmi vzácným před-

kubistickým obrazům, např. *Pejzaž* (Krajina, 1909). Nacházíme v nich v duchu primitivismu ohlasy ruského lidového umění především ve využití silných kontur, které člení obrazy do jednoduchých plošek. V jejich koloritu doznívá zároveň secese. David Burljuk se po seznámení s Majakovským věnoval převážně poezii.

Vedle bratří Burljuků se ke kubofuturismu hlásili i někteří další členové Sojuzu mladožiči, který vznikl už v roce 1909 a na jehož výstavě roku 1910 poprvé vystavovali Olga Rozanovová a Pavel Filonov, který společně s Iosifem Školnikem navrhl dekorace pro Majakovského divadelní hru *Tragedija*, která se hrála v divadle Lunapark v prosinci roku 1913. Rozanovová se provdala za Alexeje Kručonycha a v letech 1912-1913 ilustrovala jeho a Chlebnikovovu báseň *Igra v adu* (Hra v pekle, 1913) nebo Kručonychovu knihu *Vzorval* (1914) aj. V Sojuzu mladožiči se aktivně podílela na diskusích o futurismu.

Pro futuristické aktivity byly důležité také další výstavy Sojuzu mladožiči, protože na nich vystavovali jak petrohradští, tak moskevští umělci a spolek organizoval diskuse, provokace a průvody ulicemi měst. Pavel Filonov, který se připojil k futuristickému *Sojuzu mladožiči* v roce 1910, patřil až do roku 1914 rovněž k futuristickému hnutí. Bylo mu však cizí objektivistické stanovisko futurismu, protože v celém svém díle, v primitivistických počátcích, reprezentovaných nejdramatičtějším dílem ve světovém malířství 20. století, které nese název *Pir korolej* (Hostina králů; podle V. Chlebnikova *Hostina mrtvol*, 1913), stejně jako v pozdějším tzv. analytickém malířství pěstoval důsledně subjektivismus, v jehož duchu ilustroval vlastní básnickou poému *Prospěvěň o paroli mirovoj* (Zpěv o rašení světa, 1913, tiskem vyšla ovšem až roku 1914-1915), která má příznačný podtitul *Přerod člověka*. Je blízká kinetickým grafům italských futuristů, především však výmyi spíše psychoregistrativními rysy než jednoduše viditelnými podobnostmi. Uplatňuje princip rozeklaného vidění, aby pronikl dovnitř jevů, a podobně jako italsí futuristé tříští formy, plošky a linie, aby stejně jako oni vtáhl diváka do centra dění. V le-

tech 1912-1913, kdy kubismus, cézanimismus a futurismus vyústily v Rusku do kubofuturismu, namaloval v jeho duchu i Filonov několik obrazů, jak je dobře reprezentuje malba *Zachód i Vostók* (Západ a Východ, 1912-1913). Filonov ve svém díle usiluje o zachycení vnitřní rozpolcenosti a psychické lability člověka, o vyjádření existenciální úzkosti. Prošel první světovou válkou, po revoluci, kterou jako futuristický umělec uvítal, rozvíjel tzv. analytické malířství, pro něž získal řadu nadšenců, a roku 1925 dokonce založil v Petrohradě analytickou školu, která trvala až do roku 1928, kdy byly všechny soukromé umělecké skupiny a spolky rozpuštěny. Zemřel v prosinci roku 1941 za blokády Leningradu.

Významné místo přímo kulminačního bodu v ruské avantgardě, zejména v kubofuturismu, zaujímá Ljubov Popovová, která pobývala v zimních měsících 1912-1913 v ateliérech Henri Victora LeFauconniera a Jeana Metzingera v Paříži. Po návratu oběsílala hned v roce 1914 výstavu *Bubnovyj valet* a o rok později také výstavy *Tramvaj V* a „0,10“. To vše ukazovalo na vlivy kubismu na její dílo. Na základě nejnovějších poznatků byl pro rozvoj jejího umění ovšem stejně důležitý vliv italského futurismu, především díla Umberta Boccioniho, které intenzivně vyosťovalo vztah objektu k okolnímu prostoru. Dokládá to přesvědčivě obraz *Sedící akt* (1913-1914), mohutná, téměř sochařsky modelovaná postava sedící ženy, sestavená z blokovitých a boccioniovských kornoutovitých útvarů v dynamickém prostoru kubizujících kuželů, válců, trojúhelníků a obdélníků. Kubistické tvarosloví vidíme i na obraze *Natjurmort so skripkami* (Zátíši s houslemi, 1914). To je zároveň nabitou futuristickým pohybem, který zmírňuje vmalovaná písmena a útržky slov, některá však pohyb linií a tvarů ještě posilují. Nejdůsledněji a už v rovině abstrakce převádí formy a barevné plochy do trojrozměrného reliéfu v obraze *Portret ženštiny* (Portrét ženy, 1915), a to asi už pod vlivem Malevičova suprematismu, který je naprosto zřejmý v dalším jejím obraze *Chudožestvěnnaja architektonika* (Malířská architektonika, 1920).

Ohlasy moderního umění, s kterým se in situ v Paříži a patrně i v Itálii seznámil Aristarch Lentulov, známý svými silnými sklony k hudbě, nalezneme v jeho dvou futuristicky dynamizovaných obrazech; jsou to moskevský chrám *Vasil Blažený* (1913) a *Kolokol* (Zvon, 1915). I u Natana Altmana se objevily vzdálené ohlasy kubofuturismu, jak dokládá Portrét Anny Achmatovové (1914). Přesto nejvýznamnějším malířem kubofuturismu byl Kazimír Malevič. Po prvních dekorativně primitivních dílech z let 1908-1911, tedy po obrazech s venkovskými náměty *Krestjaně v cerkvi* (Rolníci v kostele, 1910-1911), které v mnoha směrech navazovaly na díla Michaila Larionova a Natalije Gončarovové, a po krátkém obdivu k Cézannovi, mění statické formy, tíhu a pevnost postav – *Krestjanka s vědrami i rebjonkom* (Žena s vědry a dítětem, 1910-1911) – v plynoucí rytmus. Figury jsou narýsovány jasnými a ostrými obrysovými liniemi, zašpičatělá čela a neosobnost rysů nyní vystupují daleko silněji než v postavách mužiků; menší postava dítěte se opakuje v postavě ženy v odlišné velikosti. Ruce a nohy obou jsou zobrazeny z enface, což podtrhuje plošnost a staticižnost vyobrazení na pozadí pohyblivých linií. Také obraz *Plomik* (Tesař), vystavený 1912 poprvé v *Sojuzu molodoži*, a dvě studie s titulem *Golova krestjanina* (Hlava rolníka), vystavené na výstavě Osliny chvost a v mnichovském *Der Blaue Reiter* (1912), ukazují Malevičův postup od dekorativně primitivní periody ke kubofuturismu, k němuž Malevič již jednoznačně dospěl v obraze *Na senokose* (Na senách, 1911). V něm dostaly figury geometrizující formy; hlavy a těla postav, ale i kupy sena v pozadí mají lopatovitý obrys a légerovsky odstupňované zakulacující se tvary září kontrastními barvami i plechově lesknoucími se bílými odlesky válcovitých tubusů. Postava v popředí zabírá téměř celý prostor obrazu a ovládá scénu; dojem prostorové hloubky je zprostředkován perspektivně zmenšujícími se figurami v pozadí a vysoko ležícím horizontem, jakož i křížícími se horizontálami a vertikálami půdy. Ještě dále dospěl Kazimír Malevič v obraze *Uborka rži* (Sklizeň žita), rovněž z roku 1911. Je to vů-

bec nejdůležitější kubofuturistické dílo, a to nejen v umělcově kolekci a na výstavě Osliny chvost. Malevič se jím zřekl naturalistického vyobrazení a plochu obrazu rozseká kubodynamickým rytmem. Zářící barvy obrazu a rourám podobné figury mužiků, ale i obilí dostaly kovový lesk, což dojem mechanického pohybu ještě podtrhlo.

Roku 1911 vznikl ještě *Lesorub* (Dřevorubec), ve kterém dospěl nový styl ke zralosti. Celek, sjednocený kuželovitými formami těla a pohyby dřevorubce, válcovitými kmeny stromů, je přesně rytmizován, ale iluze objemů není vyjádřena perspektivními zkratkami, nýbrž barevnými kontrasty. Totéž můžeme říci o obraze *Žena s vědry* (varianta z roku 1912). A tak lze konstatovat, že nejdůležitější a nejdůležitější je pětice Malevičových děl, na kterých se dá nejlépe vyčíst vývoj kubofuturismu, a to *Dřevorubec*, *Žena s vědry*, *Hlava mužika*, *Senoseč*, *Žně*.

Malevič maloval kubofuturistické obrazy i v letech 1912-1913 a vystavoval je na výstavách *Mišeň* v březnu 1913 a *Sojuz molodoži* v listopadu 1913. Od vyjádření mechanického pohybu dřevorubce přešel k člověku-stroji ve vrcholném futuristickém díle *Točičšik* (Brusič, 1912) a ke zmechanizování přirozeného světa v obraze *Utrom posle vjugi v děrevni* (Ráno po vánici ve vsi), ba dokonce k doslovné mechanizaci lidské hlavy v plátně *Golova krestjanskaj děvušky*, (Hlava selské dívky, 1913). U posledně jmenovaného obrazu jde téměř o abstraktní kompozici sestavenou z drobných kuželovitých útvarů, které nezaprou ohlasy analytického kubismu, ale také díla Fernanda Légera; oproti Légerově lehké malbě však Malevič pokrývá plátno silnými vrstvami husté rytmicky pokládané barvy. Obraz patrně naznačuje změnu v Malevičově stylové orientaci, protože ten koncem roku 1913 po vzoru Pabla Picassa a Georsese Braqua přechází ke kubismu a v duchu syntetického kubismu zapojuje do obrazů realistické detaily, například hvězdu na čepici vojáka v obraze *Gardist* (Gardista, 1913). Přesto ještě kolem roku 1914 Malevič namaloval obraz *Angličanin v Moskvě* (Angličan v Moskvě), na kterém se vedle obličje Brita napůl zakrytého tělem ryby objevují písmena, ruský kostel, hořící svíčka, žebřík,

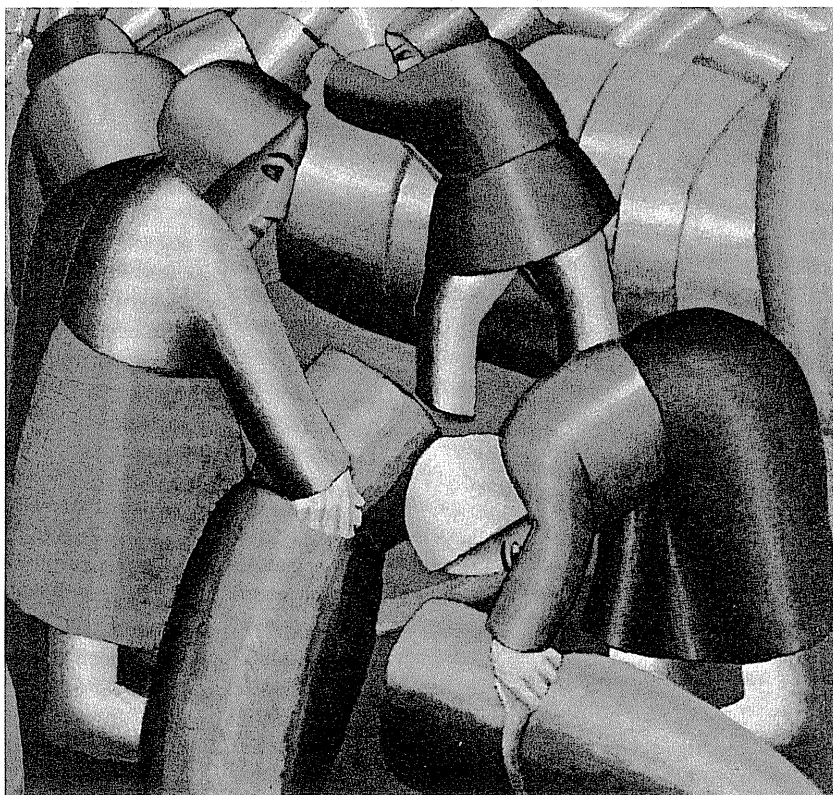
šavle. Někdy jsou takové obrazy označovány pojmem nonsens realismus, ve kterém nalezneme ohlasy poezie Viktora Velimiroviče Chlebnikova a Alexeje Kručonycha. Pro futuristickou zpěvohru Michaila Matjušina na text Alexeje Kručonycha *Poběda nad sluncem* (Vítězství nad sluncem) Malevič navrhl scénografickou výpravu, která byla prvním suprematistickým dílem – tvořil ji diagonálně na černou a bílou plochu rozdělený čtverec. Ostatní dekorace byly ještě futuristické, zejména světelné a prostorové efekty (1913-1914).

Ivan Puni (Jean Pougny) narozený roku 1894 v Kuokkale ve Finsku, zemřel roku 1956 v Paříži. Syn čelistky italského původu studoval v letech 1910-12 v Paříži na Académie Julian. Roku 1912 se vrátil do

Petrohradu a v roce 1914 se přihlásil k ruským kubofuturistům, k Davidu Burljukovi a Kazimíru Malevičovi, ale už roku 1915 přešel nejprve ke kubismu a brzy nato k suprematismu.

Spojení kubismu s futurismem nepochybně představují také sochy hlav, skládané z plochých dřevěných a kovových geometrických plátů, které patrně pod vlivem hlav Umberta Boccioniho a kubizujících figur Alexandra Archipenka vytvářel od roku 1915 Naum Gabo.

V souvislosti s kubofuturismem připomeňme ještě výstavy *Tramvaj V* – první futuristickou přehlídku, která se konala v únoru 1915 v Petrohradě a spojila všechny současné avantgardisty až do roku 1922 – a *Poslednaja futurističeskaja vystavka kar-*



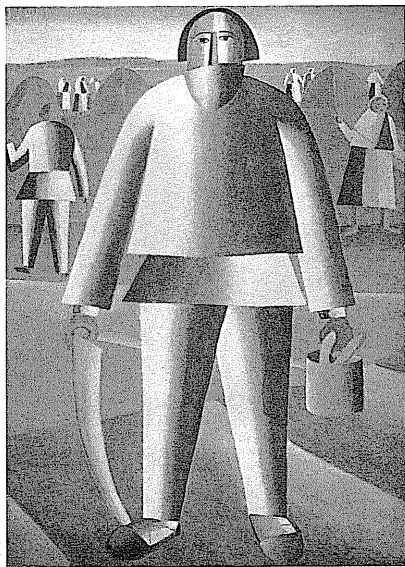
K. Malevič, Skližen žita, 1911

tin 0,10 (Poslední futuristická výstava obrazů 0.10, 1915), která oficiálně ukončila předrevoluční výstavní aktivitu kubofuturistů. Po ní se však konala ještě výstava *Magazin* (Obchod, 1916) za účasti Vladimíra Tatlina, Alexandra Rodčenkna, Kazimíra Maleviče, Ivana Kljuna, Naděždy Udalcovové, Ljubov Popovové aj. a futuristická výstava Davida Burljuka v Ufě.

Pro Rusko bylo charakteristické, že nové umělecké směry byly obvykle prověřeny divadlem. Kubofuturismus v tomto smyslu reprezentovalo scénografické dílo Alexandry Exterovové pro divadelní hru, kterou upravil Innokentij Fjodorovič Anněnskij *Famira Kijared* (Thamyra Kitharede, antické drama, jak o něm píše režisér Alexandr Tajrov, který jí ho zadal roku 1916). Scénografie a kostýmy měly velký úspěch, stejně jako pro Salome od Oscara Wilda (1917). V následujících letech vypracovali Tajrov a Exterovová metodiku syntetického divadla, ve kterém měly scénická výprava, kostýmy, herci a posuňky tvořit dynamickou jednotu. Ovšem i v obrazech Alexandry Exterovové, například v práci nazvané *Venecija* (Benátky), nacházíme stopy francouzského kubismu, futurismu Gina Severiniho a De-launayova simultaneismu (orfismu), který osobně poznala v jeho ateliéru, podobně jako v jejích scénických návrzích.

Součástí ruského kubofuturismu, vplývajícího do konstruktivismu, byla nepochybně i kavárna *Café Pittosque* v Moskvě. Její interiéry upravoval od počátku roku 1917 Vladimír Tatlin s Georgijem Jakulovem a Alexandrem Rodčenkem. Vytvářeli zde konstrukce ze dřeva, kovu a papírmaše na stěnách, v rozích, na stropech i na osvětlovacích tělesech a dyn|amizovali tak prostor, který se stal velmi oblíbeným. Jeviště zaplňovaly loutky, avantgardisté na něm předváděli řecké klasiky nebo v modrých jeansách Kručonychovu poslední nonsens-hru Gli-gli a pořádali divoké zábavy, podobně současným skandálům dada v Curychu. I jejich cílem bylo vyburcovat občana z netečnosti, vyprovokovat ho. Kavárnu navštěvovali Moskvané, aby slyšeli přednášet Majakovského oblečeného do šedivé košile a kazajky se lžící v dírcce klopky.

Ohlasy futurismu zaznamenáváme také v Polsku, kde kolem měsíčníku *Formiści* vyrostla odnož futurismu, tzv. formismus, a kde se vytvořily futuristické kluby *Katarynka* a *Galka muszkatulowa*. U nás, zejména v literatuře, můžeme zaznamenat ohlasy futurismu patrně už v souvislosti s uskupením intelektuálů kolem Almanachu připraveném k roku 1914, kam patřili především Stanislav Kostka Neumann, Karel a Josef Čapkové, Otakar Theer aj. Pro české poměry bylo ovšem příznačné i to, že herec a kabaretér František Fiala, komik a satirik, používal s oblibou pseudonym Ferenc Futurista. Vítězslav Nezval však asi daleko výstižněji hledal pro básníky blízké tomuto směru raději označení kubofuturisté, a to pro jejich spříznění s futurismem a jeho metodou osvozených slov. Dovolával se toho, že kubofuturismus nešel tak daleko jako futurismus, neosamostatnil jednotlivá slova, ale verše, každý „učinil jakoby světem pro sebe“. Stopy kubofuturismu v tomto pojetí nacházíme pak v prózách Vladislava Vančury, v básních Františka Halase, Viléma Závady a také Jiřího Wolкера.



K. Malevič,
Na senách 1911