

An abstract cubist painting by Bohumil Kubišta. The composition is a dense, chaotic arrangement of geometric shapes, lines, and colors. The palette is dominated by earthy tones like ochre, brown, and grey, with accents of vibrant yellow, blue, and green. The brushwork is thick and expressive, creating a sense of movement and depth. The overall effect is one of dynamic tension and complex visual information.

KAROLINUM

BOHUMIL KUBIŠTA A EVROPA

MARIE RAKUŠANOVÁ A KOLEKTIV

**MARIE RAKUŠANOVÁ
A KOLEKTIV**

**BOHUMIL
KUBIŠTA
A EVROPA**

**UNIVERZITA KARLOVA
NAKLADATELSTVÍ KAROLINUM 2020**

OBSAH

Poděkování	6
Úvod (Marie Rakušanová)	8
MAPA I Kubišta a Evropa (Marie Rakušanová)	32
EXKURZ I Kubišta a svět: Realita prostředkovaná objekty (Marie Rakušanová)	34
MAPA II Kubišta ve Florencii (Eva Bendová)	38
Florence 1906–1907: Objekty, teritoria a topografie (Marie Rakušanová - Eva Bendová)	40
MAPA III Kubišta v Praze (Marie Rakušanová)	60
EXKURZ II První výstava skupiny Osma (Marie Rakušanová - Mahulena Nešlehová)	62
Pojetí barvy v díle Bohumila Kubišty (Mahulena Nešlehová)	66
EXKURZ III Druhá výstava skupiny Osma (Marie Rakušanová - Mahulena Nešlehová)	88
Kubišta a Francie: Síť vztahů, recepce, ideály (Françoise Lucbert)	96
MAPA IV Kubišta v Paříži (Eva Bendová)	132
Kubišta a sociální topografie Paříže: 1909 a 1910 (Marie Rakušanová)	134
Podněty pařížského pobytu (Mahulena Nešlehová)	180
MAPA V Pohyb Kubištova díla po Evropě (Marie Rakušanová)	224
Bohumil Kubišta a Německo (Anke Daemgen)	226
EXKURZ IV Kubišta, etika, dietetika, duchovnost, psychologie vidění a filosofie monismu (Marie Rakušanová)	248
Vůle k duchovnosti a její vliv na kompozici děl (Mahulena Nešlehová)	255
EXKURZ V Pojetí geometrické infrastruktury Kubišty a Section d'Or (Mahulena Nešlehová)	275
Kubištův paradoxní kubismus (1912–1913) (Marie Rakušanová)	277
Bohumil Kubišta, kubismus a Maďarsko (András Zwickl)	312
Kubišta, futurista, kubista, expresionista ve Lvově v roce 1913 (Marie Rakušanová)	330
EXKURZ VI Moderní umění: 45. výstava S. V. U. Mánes „nejúplnější výstava“ na „celém světě“? (Marie Rakušanová)	342
MAPA VI Kubišta v Pule (Eva Bendová)	350
Pohledem dělové hlavně: Bohumil Kubišta v Pule 1905–1906, 1913–1918 (Eva Bendová)	352
Náznaky Kubištova nového programu (Mahulena Nešlehová)	374
Závěr (Marie Rakušanová)	383
Život, dílo, svědectví, dokumentace	389
Zarputilý světoobčan Kubišta (Marie Rakušanová)	390
Výběrový soupis díla (Irena Lehkoživová - Marie Rakušanová - Mahulena Nešlehová)	550
Bohumil Kubišta - výběr výstav	599
Poznámky	606
Seznam zkratk	653
Prameny a literatura	654
Seznam vyobrazení	673
Jmenný rejstřík	687

ÚVOD

Marie Rakušanová

KUBIŠTA NA MAPU EVROPY

Je to pohledný mladý muž v důstojnické uniformě rakousko-uherské armády, s vyznačenáním na prsou, s prstem zabořeným do mapy a s pohledem upřeným do objektivu fotoaparátu. Nad postelí, na které on i několik jeho přátel důstojníků sedí, visí další mapa. Má větší měřítko než ta, kterou drží na klíně. Obě mapy představují kartografické zobrazení Evropy.

Co je to za místo, které na mapě ukazuje? Nejspíš Pula, největší námořní základna rakousko-uherské armády, jejíž součástí je i důstojnická ubytovna, ve které byl pravděpodobně fotografický snímek pořízen.

Vysoký důstojník s ostře řezanými rysy tváře je český moderní malíř Bohumil Kubišta, který se v dubnu 1913 stal profesionálním vojákem. Fotografie byla pořízena pravděpodobně v roce 1915, krátce po jeho největším vojenském úspěchu zaznamenaném na samém počátku první světové války, po potopení francouzské ponorky Curie.

Kubišta mapy respektoval a spoléhal na ně. Na míře přesnosti reprezentace terénu závisely během jeho vojenského působení lidské životy.

MAPA A ÚZEMÍ

Mapy procházejí celou touto knihou, jsou jedním z hlavních prostředků sdělování nejen známých, ale především zcela nových poznatků o životě a díle Bohumila Kubišty a o kulturní výměně mezi středoevropskými a evropskými umělci na začátku 20. století. Sledují Kubištův pohyb po Evropě, jeho život v Praze, Florencii, Paříži a Pule, zkoumají místa jeho setkávání s umělci, galeristy a teoretiky a odkrývají přesuny jeho děl v rámci výstav ve středoevropských a východoevropských městech.

Jak se vztahuje zobrazení mapy k realitě, kterou reprezentuje? Položil si někdy tuto otázku Kubišta, který se podobně tázal po povaze reprezentace moderního obrazu, jak v této knize na mnoha místech uvidíme? Podle Alfreda Korzybského „kdy-



Bohumil Kubišta s Vojenským záslužným křížem (Militärverdienstkreuz) na prsou mezi vojáky rakousko-uherské armády, kol. 1915

by mapa byla zcela ideální, musela by, ve zmenšeném měřítku, obsahovat sebe sama; mapa obsahující mapu, obsahující mapu...“¹. Korzybského absurdní teze připomíná, že mapa znázorňuje území, sama však tímto územím není a nemůže být. Nebo může? Připomeňme slavnou povídku Jorgeho Luise Borgese *O důslednosti vědy*, ve které kartografově vytvoří mapu jakéhosi impéria, která svými rozměry odpovídá jeho rozloze, takže reprezentace terénu překryje realitu, ke které se má vztahovat.² Mapa se ale ani v tomto případě nestává reálným územím, pouze jako reprezentace cestu k němu ještě více znemožňuje.³

Otázka, zda je možné, aby se mapa stala něčím víc než popisem území, aby odkryla zkušenost s ním přímo spojenou a diváka či čtenáře přiblížila o to víc reálnému a původnímu, byla pro práci na této knize klíčová. Pět let se na ní podílel mezinárodní tým, složený ze čtyř Češek – Marie Rakušanové, Mahuleny Nešlehové, Evy Bendové a Ireny Lehkoživové –, Kanadanky Françoise Lucbert, Němky Anke Daemgen a Maďara Andráse Zwickla. Topografický průzkum se od začátku jevil jako důležitá základna pro kontextualizaci středoevropského a východoevropského moderního umění, uzavřeného po dlouhá desetiletí za železnou oponou, která znemožnila poznání jeho reálných vztahů s moderním uměním nejen Západu, ale paradoxně i Východu. Bránila otevřené výměně informací uvnitř izolovaného regionu a zabraňovala sebevědomé prezentaci vlastních hodnot mnohdy přezíravému západnímu dějepisu umění.

Vytváření map však mělo pro celý projekt ještě obecnější význam. Stalo se jedním z hlavních výsledků experimentu, usilujícího o zprostředkování přímé zkušenosti s reálným teritoriem Kubištova života a tvorby. Výzkum členů týmu na samotném území Evropy, zejména Florencie, Paříže a Puly, ovšem naivně nepředpokládal, že se mu podaří odhalit věci tak, jak ve skutečnosti byly nebo jsou. Autoptický průchod zeměmi a městy znamenal mnohdy deziluzi, protože se tolik lišil od uspokojení z přesnosti a objektivitu, kterou přináší zkoumání míst s prstem klouzajícím po mapě. Když jsme opustili jistoty mapy, nebyli jsme sice tehdejšímu Kubištvu světu o nic blíž, dodalo nám to však odvalu spekulovat o způsobu, jakým jej Kubišta prožíval, jak s ním imaginativně manipuloval.

TEXT A REÁLNÉ

Podle Alfreda Korzybského lze i jazyk považovat přinejlepším za jakousi mapu.⁴ Jazyk a jeho jednotlivá slova nejsou tím, o čem mluví, co reprezentují. K reálnému nás nepřibližují, naopak mnohdy vytvářejí překážky, zabraňující se k němu dostat.

Celá řada významných osobností tuzemského i zahraničního dějepisu umění v minulosti ve svých textech objektivně a originálně interpretovala Kubištvovy jednotlivé obrazy i celou tvorbu, ozřejmila jeho tvůrčí záměry i strategie.⁵ Sám umělecký objekt ale jako by se pod obrovským množstvím slov, vět, článků a knih ztrácel. Umělecko-historická hodnocení, ale i ocenění trhu s uměním, jako by zbavovala Kubištvovy obrazy původního statusu materiálních, látkových objektů, vřazovala je do idealizovaného národního modernistického kánonu a mytologizovala subjekt jejich autora.

Cesta k původním objektům, které tvořily, tvoří a budou tvořit skutečnou realitu Kubištova života a díla, se zdá být přehrazena. Můžeme se k nim však přesto přiblížit? Podobně jako v případě našeho experimentu s mapou a územím, také při hledání odpovědi na tuto otázku byla cílem spíše spekulace o reálném než naivní víra, že ho lze obnažit, pojmenovat. Dosavadní odbornou literaturu jsme při tom nezpochybňovali, zejména texty umělecko-historických autorit jsme naopak s respektem zapojili do zkoumaného komplexu objektů.

Dílo jsme pak pojímali jako materiální, soběstačný objekt, do značné míry nezávislý na promluvách a hodnoceních umělecko-historických subjektů a na komodifikaci uměleckého trhu. Nebyla to jen pomalovaná plocha plátna, tolikrát popsaná a interpretovaná umělecko-historickými texty, ale byla to také místa skrytá pod rámem nebo na rubu obrazu, kterým jsme věnovali pozornost a zapojovali je do sítě interakcí dalších objektů.

Terminologie, kterou jsem využila v předchozích odstavcích, prozrazuje, že se pro mě jako pro editorku a autorku koncepce knihy stal inspirací spekulativní realismus, myšlenky jeho představitelů i předchůdců. Při volbě terminologického a argumentačního aparátu tohoto filosofického směru jsem nebyla motivovaná jeho módností. Spekulativní realismus ostatně není – zejména díky překladům, edicím, výstavám a textům Václava Janošíka – ani na české scéně novinkou.⁶ Navíc tento směr v posledních letech kriticky reviduje své víc než desetileté působení a ještě výrazněji se diverzifikuje. Všechny proudy spekulativního realismu se ovšem shodují v kritice evropské filosofické tradice; především kritizují tezi, že veškeré poznání reálných objektů je závislé na vnímajícím a myslícím lidském subjektu.⁷ Spekulativní realisté spekulují o možnosti postihnout objektivitu – realitu – nezávisle na subjektivním zprostředkování, zrušit hierarchický vztah



Bohumil Kubišta: Zátiší / Still life on a table / Still life
1909 / olej na plátně / 66 x 87,5 cm
Cena: 18 490 000 Kč

Kubištovo **Zátiší** z roku 1909 společnost 1. Art Consulting v minulosti již jednou dražila. V roce 2000 jej za tehdy rekordních 5,12 milionu korun koupil američtí manželé Mascovi. Ita tri se znovu vrátilo před dvěma lety, kdy bylo spolu s dalšími díly z jejich sbírky draženo v Londýně. Zde se obraz prodal v přepočtu za 11,7 milionu korun, což odpovídalo spodní hranici předaukčního odhadu (22a). Nyní byl obraz vyvolán za 14,1 milionu korun a dražitelé cenu ještě o víc jak 4 miliony korun navýšili. Konstatování, že jde o autorův nový aukční rekord, má v tomto případě jen minimální vypovídací hodnotu, neboť Kubištova díla jsou na trhu extrémně vzácná. Podle ARTC se v aukcích od roku 2000 objevilo jen pět malířových obrazů.

Art+, aukční úspěch Kubištova díla, zveřejněno on-line 12. června 2013



Rub Kubištova obrazu Vesnice, 1911 (NG Praha)

mezi aktivním subjektem a pasivním objektem.⁸ Chtějí filosofii vrátit předpoklad, že svět existuje nezávisle na člověku (proto realismus), zároveň jí také znovu zajistit živý, spekulativní charakter.⁹

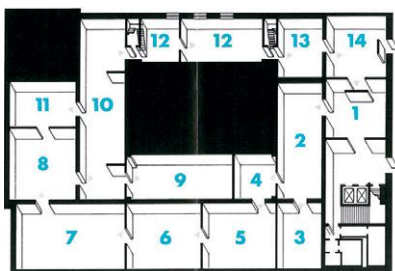
Důvod, proč se určité aspekty spekulativního realismu ukázaly být užitečným ideovým rámcem všech v knize shromážděných příspěvků, spočívá v jejich orientaci na původní, reálné objekty Kubištova života. Na prvním místě jsou to samozřejmě umělecká díla, která jsou však nemyslitelná bez zapojení dalších objektů, reprezentovaných věcmi, institucemi, ale také myšlenkami a konečně i lidmi. Texty zařazené do této knihy se soustředily na topografický výzkum v kontaktu s reálným teritoriem i jeho představou obtištěnou v kulturní paměti či ztrácející se v kolektivní amnézii (Rakušanová, Bendová), vracely se k reálné podobě dobových výstav a k objektům, které je tvořily (Zwickl, Daemgen, Nešlehová, Rakušanová, Lehkoživová), zkoumaly primární doklady vzájemné interakce a komunikace mezi lidmi, věcmi a institucemi (Lucbert, Rakušanová), analyzovaly – v několika případech nově nalezené – Kubištovy původní texty a jejich vztah k jiným objektům, k mistrovským dílům, knihám a idejím (Nešlehová, Rakušanová).

Kromě výchozí, zde zjednodušeně podané pozice spekulativního realismu, rezonovaly v zaměření textů této knihy také jeho estetické teorie, formulované především autory kolektivní monografie *Realism Materialism Art*.¹⁰ Jeden z nich, Graham Harman, představitel objektově orientované ontologie jako jednoho z proudů spekulativního realismu, se otázkám umění a uměleckého zobrazení věnoval také v několika dalších článcích.¹¹ Přihlásil se v nich k určité formě estetického formalismu, který spočívá především v přesvědčení o podmíněnosti formy (uměleckého) objektu (*form*) jeho vnitřními a obsahovými kvalitami (*content*).¹² Také texty Mahuleny Nešlehové, které procházejí celou knihou a zajišťují jí kontinuitu s předchozím kubištovským bádáním, analyzují Kubištovy obrazy z hlediska uplatňování barev, kompozičních strategií a geometrické infrastruktury a zdůrazňují podřízenost formálního aparátu vnitřnímu obsahu.

Výkladová strategie, nadřazující obsah formě, se rozchází s tradičním a internacionalisticky zaměřeným dějepisem moderního umění, který měl tendenci se ve jménu univerzalistické utopie vyhýbat individuální identitě autora a díla, nebo ji deterministicky zjednodušovat. Neměl dostatečně subtilní kritéria hodnocení pro individuálně a lokálně zabarvený obsah, neboť od moderního umělce očekával, že bude kultivovat internacionální modernistickou formu. Snaha přesáhnout univerzalismus modernistického dějepisu umění a kromě internacionalistické formy sledovat také individuální a lokální obsah se stala jedním z dalších příznačných rysů našeho projektu. Místní specifika byla ovšem chápána jako výsledek složitého procesu historické konstrukce, ne jako esencialistická danost nebo důsledek působení mytologizovaného *genia loci*.

PLOCHÁ SÍŤ A HORIZONTÁLNÍ DĚJEPIS UMĚNÍ

Možnost, že by spekulativní realismus, který se snaží uzávorkovat subjekt, mohl dějepisu umění nabízet inspirativní podněty, zcela zavrhl významný americký historik umění Hal Foster. Podle něj jsou totiž právě kolem uměleckého subjektu dějiny moderního a současného umění soustředěny.¹³ Fosterova poznámka na adresu spekulativního realismu je příznačná pro předního reprezentanta univerzalistického západního dějepisu umění, který navzdory poučení postmodernismem, poststrukturalismem, postkolonia-



Plán výstavy The Cubist Epoch, Metropolitan Museum of Art, New York, 1971, kurátor Douglas Cooper; Bohumil Kubišta a další čeští malíři byli prezentováni v sále 10

lismem, feminismem a queer teorií nedokázal překročit vertikální model myšlení o moderním umění – velký umělecký subjekt vždy stojí na vrcholu, od něj se odvíjí hierarchie po vertikále směrem dolů k „odvozeným“ uměleckým projevům, dílům, umělcům, souhrnně řečeno k marginalizovaným objektům. Pro dějiny moderního umění psané z pozice střední Evropy je naopak odmítnutí dominance subjektu spekulativním realismem mimořádně zajímavým impulsem, protože umožňuje uvažovat o alternativních typech struktur, založených na naprosté rovnosti všech vztahů mezi objekty.¹⁴

Bohumila Kubištu, ale i další moderní umělce ze střední Evropy (a nejen je!) by vyvázání z vertikálního čtení dějin moderního umění osvobodilo od věčného porovnávání s velikány západního kánonu, ze kterého jejich díla nutně vychází jako druhořadá a epigonská. Jako orgie akademismu například popsala v roce 1971 díla Bohumila Kubišty, Emila Filly, Vincence Beneše, Otto Gutfreunda a Josefa Čapka, vystavená na výstavě The Cubist Epoch, americká historička umění Rosalind Krauss, vycházející podobně jako Hal Foster z prominentního okruhu kritiků a historiků umění kolem amerického časopisu *October*.¹⁵

Demokratizace vztahů, kterou přinesl zrušením dominance antropocentrického subjektu a vyzdvižením nezávislého bytí objektu spekulativní realismus, je v poslední době úspěšně uplatňována v rámci konceptualizace environmentálních a ekologických problematik.¹⁶ Nelze však nevidět pozoruhodné souvislosti mezi spekulativním realismem přehodnocujícím vztahové hierarchie a mezi některými umělecko-historickými a sociologickými koncepty, které se v nedávné době soustředily na překonávání modernistické geografie umění – jako například „horizontální“ mapování polského historika umění Piotra Piotrowského¹⁷ – nebo se – jako teorie francouzského filosofa a sociologa Bruna Latoura – zaměřily na vytváření „plochých“ topografií vztahů.¹⁸ Ostatně k Brunovi Latourovi se hlásí samotní spekulativní realisté.¹⁹ V knize *Reassembling the Social* Latour v roce 2005 formuloval Actor-Network-Theory – teorii sítě aktérů²⁰ –, ve které uvažoval o symetrickém zasíťování jak lidských, tak „ne-lidských“ aktérů (objektů).²¹ Navíc v rámci interakcí uvnitř sítě vyzdvihl význam spojnic mezi aktéry, jejichž vlastní důležitost upozadil. Latour hovoří o nutnosti „zplošnění“ krajiny vztahů. Nemá však na mysli prosté eliminování hloubky, zplošněním míří proti hierarchické konfiguraci vztahů, mocenské vertikále, proti vrcholům mocenských pyramid. Zplošnění tedy v Latourově teorii plní podobnou funkci jako metafora horizontální sítě vztahů v Piotrowského koncepci, nahrazující vertikálu hegemonických hierarchií. Piotrowského horizontální dějiny umění čerpají poučení z kritické geografie, která destabilizovala esencialistický koncept vztahu mezi místem a kulturou, mezi prostorem a subjektem a ukázala jeho konstruovanost a specifickou historickou podmíněnost.²² Významní představitelé západního dějepis umění věnovali od šedesátých let pozornost modernímu umění, vzniklému na okrajích západního kulturního prostoru, nedokázali se však oprostít od tendence prezentovat je jako fragmenty globálních a univerzálních dějin umění, formulovaných původně v západních centrech.

V roce 1966 se v Musée national d'art moderne v Paříži konala výstava Paris-Prague 1906-1930, díky níž se pražským moderním umělcům dostalo zasloužené pozornosti francouzské odborné veřejnosti. Významný francouzský historik umění André Chastel v obsáhlé recenzi v deníku *Le Monde* apeloval na nutnost obohatit dějepis moderního umění o české kapitoly. Zároveň však s nadsázkou popisoval Kubištu, Filly, Čapka a další moderní umělce, kteří byli na výstavě zastoupení, jako členy sportovního družstva, které si dovolilo vyzvat na souboj „držitele světového titulu, pařížské moderní



Paris-Prague 1906-1930 (kat. výst.), Musée national d'art moderne, Paris 1966

umělce“. Ti však podle Chastela nedávno „posílili svou obranu“, díky čemuž mimo jiné již úspěšně „odrazili mocný útok německých expresionistů“.²³

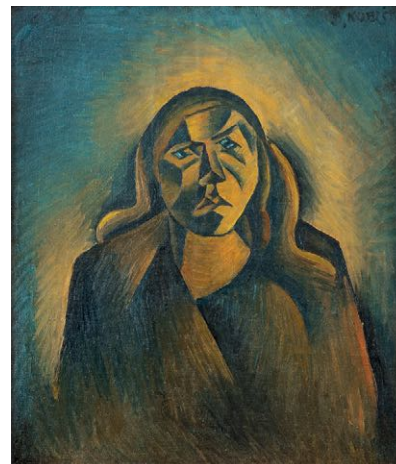
Chastelova metafora sportovního klání je sice přiznaně nadsazená, zároveň je ale příznačná pro dějepis umění, který vnímal Paříž jako nezpochybnitelné centrum, produkující kánon, hierarchii hodnot a stylistických norem, které měly být periferiemi přebírané. Případné lokální odchylky marginálních uměleckých projevů byly pak připsány na vrub místu a kultuře, chápaným jako esencialisticky provázané, ne specificky historicky konstruované. V případě hodnocení Bohumila Kubišty západními historiky umění, nebo publikacemi vydanými na západě, tento přístup vyústil ve zjednodušené chápání jeho tvorby jako determinované tendencí českého (případně slovanského, středoevropského, východoevropského) umění naplňovat moderní formy symbolistními, expresivními, psychologickými, literárními významy,²⁴ a tak vlastně prokazovat nepochopení jejich primární funkce nositelů převratně nové obrazové reprezentace.

TRANSNACIONÁLNÍ VERSUS INTERNACIONÁLNÍ

Až v posledních letech historičky umění, pocházející ze západních center jako Béatrice Joyeux-Prunel nebo Karen L. Carter a Susan Waller, ukazují, že Paříž nebyla místem, do kterého umělci z okrajů západního kulturního prostoru přijížděli pro jednostranné poučení moderní uměleckou formou, ale že to byli naopak právě oni, kdo moderní umění v Paříži – mnohdy navzdory místnímu francouzskému prostředí – pomáhali vytvářet.²⁵ Joyeux-Prunel se hlásí k transnacionálním výkladovým strategiím,²⁶ kterými Piotrowski v závěru své studie o horizontálních dějinách umění navrhl nahradit selhávající utopický koncept modernistického internacionalismu. Transnacionální dějepis umění umožňuje podle Piotrowského psát horizontální dějiny moderního umění, protože na jednu stranu přiznává místům v různých, i okrajových částech západního kulturního prostoru jejich nárok na specifické historické, politické, etnické, kulturní i subkulturní identity, zároveň je ale neuzavírá do pevných hranic národních států, ani je neuniverzalizuje modernistickým utopickým konceptem internacionalismu. „Transnacionální historie,“ podle Piotrowského, „definuje hodnoty a koncepty na základě jiných hranic, než jaké stanovovala opozice nacionální versus internacionální“²⁷. Řada textů v této knize se inspirovala transnacionálním konceptem dějin umění, jak jej definoval Piotrowski, například Françoise Lucbert se ve své studii odvolává nejen na něj, ale také na texty západních historiček a historiků umění, kteří – jako například Joyeux-Prunel – spojili transnacionalismus se sociologickým přístupem Pierra Bourdieua, nebo kteří – jako například historik Pierre-Yves Saunier – pojmají transnacionalismus ne jako metodu, ale spíše jako „způsob myšlení“ „transversálně“ hledající „mezi“ objekty zkoumání a „skrze ně“.²⁸

Transnacionalismus, transnacionalita, transnacionální a transnacionalizace se v posledních letech staly natolik často skloňovanými pojmy, že hrozí devalvace jejich významu. Nebylo by však dobré zapomenout na roli, kterou transnacionální přístupy sehrály v procesu decentralizace avantgardy,²⁹ který v posledních letech umožnil v oblasti výzkumu středoevropského a východoevropského umění subtilnější studium nadnárodní kulturní výměny, šíření forem a idejí, kulturních transferů a globální mobility.³⁰

Jedním z aktérů tohoto procesu byl také historik umění Vojtěch Lahoda, který s námi na naší publikaci spolupracoval v letech 2016–2018. Jeho jasnozřivý úsudek a hlubokou znalost středoevropského a východoevropského moderního umění po



Bohumil Kubišta, *Epileptická žena*, 1911, olej, plátno, 77 × 67 cm, MG Brno. Vystaveno na výstavě Paris-Prague 1906–1930 v Paříži v roce 1966

jeho nedávném úmrtí postrádáme nejen my, ale celá uměleckohistorická komunita.³¹ Texty Vojtěcha Lahody, podobně jako Piotra Piotrowského, Évy Forgács, Katarzyny Murawské-Muthesius a dalších prokazují, že pro zkoumání celé řady problémů stře-doevropského a východoevropského moderního umění se transnacionální přístup jeví jako velice vhodný.

V případě života a díla Bohumila Kubišty a jeho zakotvení v množství různých lo-kálních i metropolitních center dovoluje transnacionální přemýšlení o jeho pohybu ve světě a o jeho proměňujících se světonázorech identifikovat zvláštní typ kosmopoliti-smu, formovaný do velké míry historickou zkušeností obyvatele rakousko-uherského impéria krátce před jeho zánikem, ale zároveň také specifický rys angažovaného, účast-ného zájmu o domácí prostředí a snahy o pozvednutí jeho kulturní úrovně.

ČECHY A STŘEDNÍ EVROPA - MAPA A ÚZEMÍ

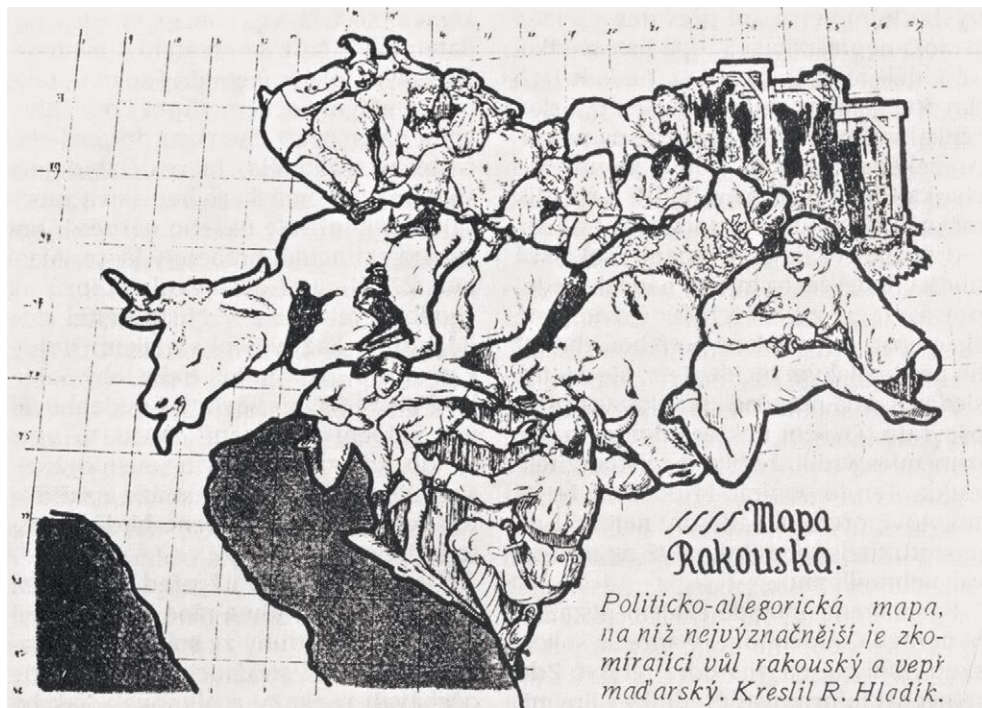
Kubišta se neztotožňoval s etnický, jazykově a územně jasně ohraničeným národním státem. Žil ve světě velkého impéria, jehož vnitřní hranice zůstávaly zatím rozmazané, jak výstižně popsal situaci střední Evropy na začátku 20. století polský historik umění Andrzej Turowski.³² Neviditelné hranice, oddělující, kategorizující a hierarchizující jed-notlivé skupiny imperiálního obyvatelstva, však byly na druhou stranu citelnou součástí každodenní zkušenosti. Ale kudy přesně vedly? Tehdejší českou společnost rozdělo-vala celá řada bariér. V rámci kastování do sociálních tříd Kubišta jako nemanželský syn chudé a nevzdělané rolnice startoval z nejnižší společenské příčky a neměl mnoho šancí propracovat se do české „lepší“ společnosti. Nepatřil k „národnímu studentstvu“, s jeho představiteli se spíš dostával do konfliktů, ovšem ne kvůli politice, která ho sama o sobě nezajímala, ale při obraně umění, například milovaného Edvarda Muncha, kte-rého národovci vulgárně zesměšňovali.³³ Spolu se svými českými a moravskými přáteli z budoucí skupiny Osma (1907-1908) měl mladý Kubišta blíže k německo-českým³⁴ či židovským umělcům a intelektuálům z měšťanských vrstev (například také k Maxi Bro-dovi a Franzi Kafkovi) než k zástupcům stejných kruhů českého obyvatelstva. Specifické kosmopolitní naladění pak tyto Čechy (Bohumila Kubištu, Emila Pittermanna, Vincence Beneše, Linku Scheithauerovou), Moravany (Emila Fillu, Antonína Procházku, Otakara Kubína), německé Čechy (Williho Nowaka) a Židy (Maxe Horba a Friedricha Feigla) svedlo dohromady v uměleckém seskupení, ztotožňujícím se spíše s představou sdílené metropolitní identity „Pražanství“ než se zemským či národnostním patriotismem.³⁵

Kubišta byl ve svém mládí svědkem neúspěchu české politiky uvnitř rakousko-uherského soustátí, když se v roce 1897 nepodařilo prosadit jazykový zákon, který by české obyvatelstvo opravňoval požadovat po úřadech vnější i vnitřní komunikaci v českém jazyce. Jazyková nařízení prosazoval předseda vlády Kazimierz Badeni, pol-ský šlechtic pocházející z Haliče. Obstrukce německo-českých a německo-rakouských nacionalistů nakonec vedly nejen k odmítnutí pro Čechy spravedlivějších jazykových pravidel, ale také k pádu Badeniho vlády a k začátku vleklé krize rakousko-uherské vlád-ní politiky, která byla jednou z hnacích sil, přibližujících celý svět k první světové válce.³⁶ Hranice národních států, které vznikly po jejím skončení, byly konstruktem vítězných imperiálních mocností.³⁷

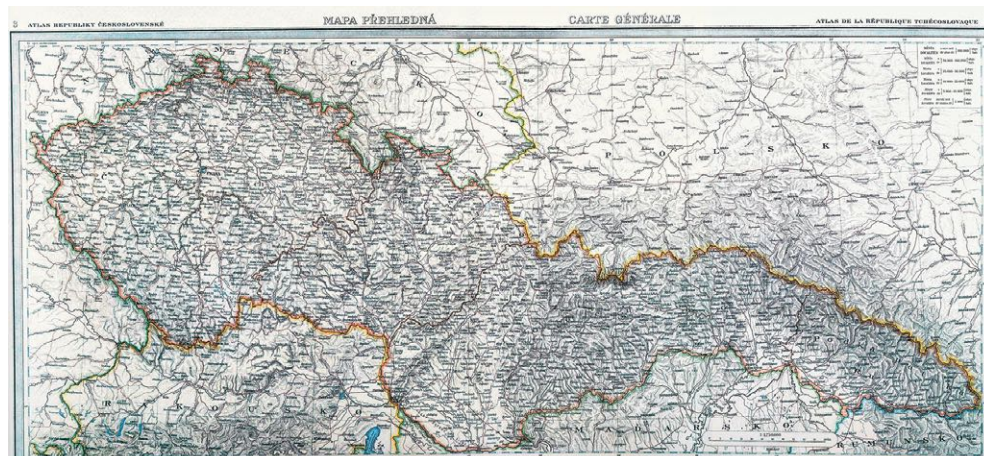
Mohly ale existovat nějaké přirozené hranice, odpovídající vědomí vlastní identity obyvatel „malých národů“ střední Evropy v prvních desetiletích 20. století? Střední



Mapa Rakouska-Uherska, kol. 1899



R. Hladík, „Mapa Rakouska“, kol. 1918, dobová karikatura rozpadu Rakouska-Uherska



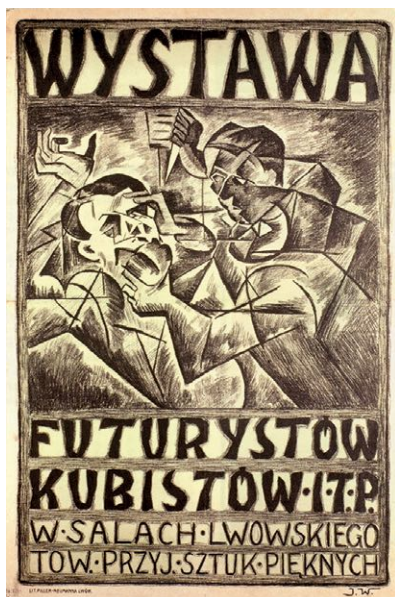
Mapa Československa, po roce 1918

Evropa, pojem zde opakovaně používaný, byla a je konstruktem, spíše než reálným teritoriem. Na různých mapách pokrývala různé místo, v závislosti na představách kartografa. Pro říšské Německo a Rakousko-Uhersko reprezentovala teritorium rozkládající se mezi Francií a Ruskem, kultivované německou civilizační misí.³⁸ Pro „neněmecké“ autory představovala území mezi Německem a Ruskem, obývané malými, převážně slovanskými národy, na jejichž schopnosti spolupráce závisela otázka ubránění se silnému německojazyčnému kulturnímu vlivu.³⁹

Národ jako ohraničené společenství „kráčející (vzhůru) cestou dějin“ je podle amerického politologa Benedicta Andersona čistě produktem představivosti.⁴⁰ Katarzyna Murawska-Muthesius přesvědčivě dokázala, že legitimizace kolektivních identit v rámci tohoto regionu probíhala prostřednictvím kartografické obraznosti map, postihujících představu území obývaného slovanskými národy.⁴¹ Mapy určitému společenství poskytovaly představu jeho odvěké existence, avšak kolektivní identifikace s národní identitou nepředcházela této představě, naopak ji s různou latencí následovala. Ostatně, jak již bylo řečeno výše, mapy nás reálnému prožitku území vzdalují. Tím méně odpovídají skutečné místní zkušenosti jazykově, etnicky a kulturně diverzifikovaných skupin obyvatel na území střední Evropy na začátku 20. století. A je nemožné vměstnat do pevných kartografických hranic reálné umělecké objekty, které svým vznikem předcházely všeobecné přijetí map, které střeoevropské národní identity domněle určovaly.

MIMO CENTRA A PERIFERIE

Rozdrobenost a rozmazané hranice Kubištovy střední Evropy lze z perspektivy modernistického dějepisu umění postavit do protikladu k celistvosti a homogennosti uměleckých center. Nejevila se však například Paříž tak jen díky univerzalizujícímu hlasu historiků umění, kteří si neuvědomovali specifčnost místa, ze kterého promlouvají, protože měli pocit, že reprezentují celé univerzum moderního umění a kultury? Mnohdy historici umění z okraje západní kulturní oblasti jsou schopni pochopit, že také centrum



Józef Wodyński, *Plakát Wystawa Futurystów, Kubistów i t. p.* podle Kubištova obrazu *Vražda*, 1913, litografie, papír, 115,8 × 76,5 cm, Muzej etnografii ta hudožn'ogo promislu, Lviv

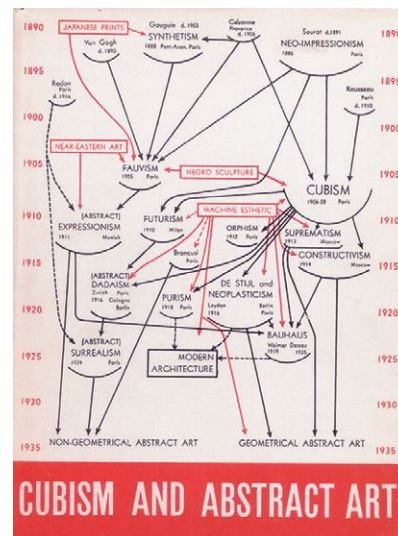
je roztržštěné, vnitřně nejednotné a vzájemně si protiřečící. Tuto myšlenku vyslovil Piotr Piotrowski a pro náš tým, složený z historiků umění, působících v Praze, Budapešti, Berlíně a v Québecu, tedy na okrajích euroatlantického „západního“ kulturního prostoru, se stala inspirací a povzbuzením.⁴²

Údajně periferie však vedly zajímavý dialog s posvěcenými centry již v okamžiku zrodu západní moderny a avantgardy. Byla to Praha, která Paříži ukázala vnitřní rozpolcenost její moderní umělecké scény už v roce 1914, kdy francouzský básník Alexandre Mercereau zorganizoval ve Spolku výtvarných umělců Mánes výstavu Moderní umění, na kterou „ideologický galerista“ Daniel-Henry Kahnweiler⁴³ odmítl zapůjčit jakákoliv díla Pabla Picassa, Georgetse Braquea a Juana Grise, protože na přehlídce byli zároveň prezentováni kubisté Jean Metzinger, Albert Gleizes, Robert Delaunay a další, které pařížský obchodník vnímal jako konkurenty – především v rámci trhu s uměním a jeho novými odbytišti ve střední a východní Evropě. Sběratel kubismu Vincenc Kramář a jeho přítel malíř Emil Filla pomáhali tento pařížský spor přenést na pražskou uměleckou půdu. Pražské hádky o pravou podobu moderního umění mezi bratry Josefem a Karlem Čapkovými na straně jedné a Emilem Fillou a Skupinou výtvarných umělců na straně druhé zrcadlily mnohdy s absurdním zkreslením a zvýrazněním pařížskou rivalitu a zášť. Bohumil Kubišta se jich již osobně neúčastnil, protože od dubna 1913 působil jako voják v Pule. Jeho díla – umělecké objekty – však visela na Mercereauově výstavě Moderní umění v Praze⁴⁴ a o rok dříve na výstavách v Budapešti a ve Lvově, kde se setkala s obrazy Kahnweilerem nenáviděných salonních kubistů a v případě jedné z budapeštských výstav i italských futuristů, se kterými navíc vedla zajímavý tvůrčí dialog.⁴⁵

Univerzalizující dějepis moderního umění si s dobovou roztržštěnou realitou poradil díky ustanovení kánonu, který Gleize, Metzinger a další umělce z okruhu Section d'Or (Zlatý řez) rozpoznal jako „menší“ kubisty a z velkých dějin umění je na dlouhá léta vykázal.⁴⁶ Revize západního kánonu dějin umění je tedy evidentně potřebná i na půdě samotných uměleckých center. Jak by ale měla proběhnout? Piotr Piotrowski, ale také maďarská historička umění Éva Forgács zodpověděli tuto otázku položením další: Kdo prostřednictvím kánonu moderního umění promlouvá?⁴⁷ Je to Západ a není třeba jeho narativ moderních dějin umění umlčet, stačí si uvědomit, že je jedním z řady možných. Množství narativů si lze pak představit propojené v „ploché“ síti aktérů, popsané teorií Bruna Latoura, ve které žádný z nich nezaujímá postavení vertikálně vystupující z demokratizující plochy, všechny jsou si rovnocenné.

Síť aktérů zůstane v této knize pouze pomyslná, k jejímu grafickému vyobrazení, na rozdíl od kartografických znázornění, nepřikročíme. Přesto, nebo právě proto je třeba zdůraznit, že v této síti nebudou figurovat jen kanonizované umělecké subjekty vysílající směrem ke Kubištovi tvůrčí vliv a posouvající vpřed univerzální, globální vývoj moderních směrů, což původně v dějinách moderního umění podobný typ vizuální informace tlumočil.

Inspirováni Latourovou demokratizovanou plochou sítí jsme v rámci Kubištových kontaktů a tvůrčí výměny zkoumali rovnocenně Kubištovy vztahy jak s určujícími osobnostmi západního univerzálního kánonu (Henri Matisse, Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, André Derain, Ernst Ludwig Kirchner, Franz Marc, Vasilij Kandinskij), tak s lokálními hráči, kteří si teprve postupně získávají respekt zahraničních historiků umění (Němci Georg Tappert, Otto Mueller, Češi Emil Filla, Otto Gutfreund, Jan Zrzavý, Josef Čapek, Maďari Alfréd Réth a Róbert Berény, Francouzi Othon Friesz, Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger, Albert Gleizes), ale také s umělci, kteří v mezinárodním



A. H. Barr, *Cubism and Abstract Art* (kat. výst.), MoMA New York, 1936

kontextu zaujímají místo marginálních nebo marginalizovaných tvůrců jako například Kubištův přítel z mládí a spolubydlící Vincenc Beneš nebo také třeba Jan Trampota, Antonín a Linka Procházka, německo-čeští židovští umělci Friedrich Feigl a Georg Kars, Lvovský umělec Józef Wodyński a mnozí další. Jako klíčoví aktéři sítě byli identifikováni také v různých dobách, na různých místech Evropy působící umělečtí kritici Guillaume Apollinaire, Václav Nebeský, František Kovárna, Karel Teige, historici umění Max Dvořák, Antonín Matějček, Vincenc Kramář, František Kubišta, Miroslav Lamač, Krisztina Passuth, Elizabeth Clegg, Piotr Piotrowski, Éva Forgács a organizátoři mezinárodní kulturní výměny jako český novinář Rudolf Kepl, již zmíněný Alexandre Mercereau, pražský židovský spisovatel Max Brod, berlínský galerista Herwarth Walden, pařížský kritik polského původu Adolphe Basler a mnozí další.

Když Latour popisoval proces zrušení hierarchie globálního a lokálního, použil metaforu mapy. Navrhoval „narýsovat jiný typ krajiny, která by se prořezávala skrze dřívější stezky spojující místa lokální s globálními a naopak, a která by běžela transversálně, napříč těmito cestami. Jako by se podařilo, díky nějaké podivné kartografické operaci pomalu proměnit hydrologickou mapu povodí na nějakou jinou“⁴⁸. Představa periferie animované zdálky centrem byla podle Latoura chybná v předpokladu, že dominance (v případě výměny mezi Paříží a Prahou kulturní a umělecká dominance) mezi nimi byla přenášena, aniž by došlo k nějakému „překladu“ (*translation*).⁴⁹ Jako jeden z nejdůležitějších typů překladu Latour identifikuje „formu“ (*form*). Forma dovoluje něčemu, aby bylo transportováno z jednoho místa na místo jiné.⁵⁰ Univerzalistický západní dějepis umění rozeznával v dílech Kubišty a dalších středoevropských moderních umělců důvěrně známou formu, otázku, zda při jejím přenosu došlo k nějakému překladu, však považoval za zodpovězenou tím, že ji nacházel v periferním, lokálním, regionálním, marginálním kontextu. Ani jedno z těchto adjektiv však není vhodné pro popis toho, co se s jazykem forem západního umění v místním prostředí dělo. Spolu s francouzskými filosofy Gillesem Deleuzem a Félixem Guattarim považují za mnohem vhodnější výraz pro postižení specifického lokálního nakládání s jazykem moderního umění slovo „menšinový“. Deleuze s Guattarim konstatovali, že „menšinová literatura není literatura menšinového jazyka, je to spíše literatura, kterou menšina vytváří ve většinovém jazyce“⁵¹. Na příkladu textů Franze Kafky, psaných v pražské němčině, pak ukázali subversivní potenciál menšinového užívání jazyka většiny. V naší knize budeme sledovat mimo jiné podvrtné nakládání se stylovými formami picassovského kubismu v Kubištových figurálních obrazech a zátiších z let 1912–1913.⁵²



Edgar Degas, *Žehlíčka*, 1892–1895, olej, plátno, 80 x 63,5 cm, Walker Art Gallery Liverpool. Kubišta obraz viděl na výstavě Francouzští impresionisté v roce 1907 v Praze

UMĚLECKÉ OBJEKTY A IMPERIALISMUS MODERNÍHO UMĚNÍ

Demokratické zrovnoprávnění „globálních“ i „lokálních“ tvůrčích subjektů odpovídá strategii „ploché“ topografie vztahů, avšak jedním z našich zásadních zjištění je, že důležitější roli hrály v latourovské síti aktérů, propojující evropské moderní umění, neživé objekty – umělecká díla.

Proto zkoumání jejich interakcí v rámci výstav, které Kubišta navštívil a kterými se inspiroval (díla Edvarda Muncha, Edgara Degase, Paula Gauguina, Vincenta van Gogha, Paula Cézanna, starých mistrů Rembrandta, Giorgiona, El Greca, Nicolase Poussina ad.), nebo dialogu jeho vlastních děl s díly jiných tvůrčích subjektů na výstavách v Praze, Budapešti, Lvově a v německých městech (členů skupiny Osma, Spolku výtvarných



Bohumil Kubišta, *Pradlena s děckem*, 1908, pastel, karton, 56 × 46 cm, NG Praha

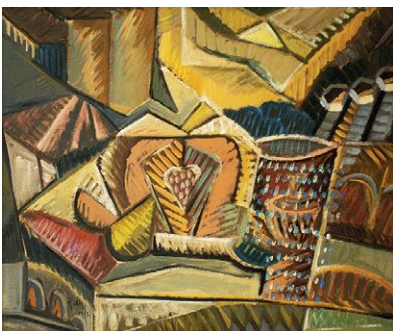


PASTELLE-ZEICHNUNGEN - LITHOGRAPHIEN - HOLZSCHNITTE				
11	JUNGES MÄDCHEN	Tahiti	Pastell	PRIVATB. VERKÄUFL.
12	MÄDCHENPORTRÄT	Pont Aven	"	"
13	JUNGE LEUTE	"	Lithographie	PRIVATB.
14	WÄSCHE	"	"	"
15	4 HOLZSCHNITTE	"	"	"
	FARBIG	St. Dominique	Holzschn.	"
16	BADENDER JUNGE	Pont Aven	Lithogr.	VERKÄUFL.
17	BÄUERINNEN	"	"	"
18	REITERIN	St. Dominique	Tuschz.	VERKÄUFL.
19	MÄDCHEN M. SCHWAN	Tahiti	farb. Lithogr.	"
20	MÄDCHEN, REITEND	"	Holzschn.	"
21	GÖTZENBILD	"	"	"
22	IM GEHÖLZ	St. Dominique	Radierg.	"
23	LIEGENDER AKT	"	Aquatinat	"
24	FAMILIE	"	Radierung	"
25	PORTRÄT U. STILLEBEN	Tahiti	"	PRIVATB.
26	NACHTSTUDIE	Pont Aven	Lithogr.	"
27	NACHTSTUDIE	"	"	"
28	PORTRÄT EINES JUNGEN MANNES	"	Pastell	VERKÄUFL.
29	MENSCHEN U. TIERE	St. Dominique	Holzschn.	"
30	ENTWURF FÜR EIN SCHÜSSELDEKOR	Pont Aven	Pastell	PRIVATB.
31	JUNGES MÄDCHEN	Tahiti	"	"

ÖLGEWÄLDE			
32	LANDSCHAFT	Pont Aven	VERKÄUFL.
33	ERNTE	"	"
34	LANDSCHAFT	"	"
35	HUNDE UND FRÜCHTE	"	"
36	OCHSEN	"	"
37	GEBURT DES HEILAND	Tahiti	"
38	SELBSTPORTRÄT	"	"
39	BLUMEN U. FRÜCHTE	St. Dominique	"
40	LANDSCHAFT	Tahiti	"
41	NAVE MAHANA	St. Dominique	PRIVATB. PARIS
42	LANDSCHAFT	Martinique	"
43	LANDSCHAFTSSTUDIE	Tahiti	VERKÄUFL.
44	DÄMMERUNG	Pont Aven	"
45	MISÈRES HUMAINES	"	"
46	TOILETTE	Tahiti	"
47	DORF	"	"
48	BANANEN	St. Dominique	PRIVATB. PARIS
49	NO TE AHA SE RIRI	"	"
50	L'ABREUVOIR	Tahiti	VERKÄUFL.
51	TEHUA COUCHÉE	St. Dominique	PRIVATB. WEIMAR
52	L'APPEL	"	VERKÄUFL.
53	ORLEANDER-HAIN	"	"
54	JUNGES PAAR	"	"
55	LANDSCHAFT	Pont Aven Bretagne Arles	PRIVATB. BERLIN VERKÄUFL.
56	LANDSCHAFT	"	"



Bohumil Kubišta, *Harlekýn a Kolombína*, 1911, olej, plátno, 100 × 81 cm, GMU Hradec Králové. Vystaveno na IV. výstavě Neue Secession v Berlíně (1911-1912), poté ve Frankfurtu (1912) a v Düsseldorfu a Budapešti (1913)



Alfréd Réth, *Zátiší*, 1913, olej, plátno, 44 × 53 cm, soukromá sbírka v Belgii

Paul Gauguin, *Krajina u Arles*, 1888, olej, plátno, 72,5 × 92 cm, Nationalmuseum Stockholm. Kubišta obraz viděl na výstavě Paula Gauguina v Galerie Miethke ve Vídni v roce 1907, kompoziční řešení krajiny si načrtl do svého exempláře výstavního katalogu (kresba vpravo dole)

umělců Mánes, Neue Secession Berlin...) zasvětili značnou část svých příspěvků všichni autoři této knihy.

Zejména výstavy uspořádané v roce 1913 v Budapešti a ve Lvově byly pro naše transnacionální mapování středoevropského a východoevropského moderního umění obzvláště významné. Kubištova díla se jich přitom sice účastnila, on sám je ale nenavštívil, nijak se o jejich zorganizování nezasloužil a pravděpodobně o nich ani nevěděl. Na Nemzetközi postimpreszionista kiállítás (Mezinárodní výstava postimpresionistů) v Budapešti v roce 1913 byly od Kubišty vystaveny mimo katalog obrazy *Harlekýn a Kolombína* a *Krajina u Prahy*,⁵³ které visely od 18. listopadu 1911 do 31. ledna 1912 na IV. výstavě Neue Secession (Nové secese) v Berlíně a poté na výstavách ve Frankfurtu nad Mohanem a v Düsseldorfu.

V rámci téže výstavy byla prezentována díla Picassa i Metzingera, Gleize a Le Fauconniera, Kandinského, Javlenského, Marca a mnoha dalších evropských umělců. Z maďarských malířů měl nejobsáhlejší kolekci třiceti šesti děl Alfréd Réth, žijící v Paříži a vystavující o dva měsíce dříve samostatně v berlínské galerii Der Strum Herwartha Waldena.⁵⁴

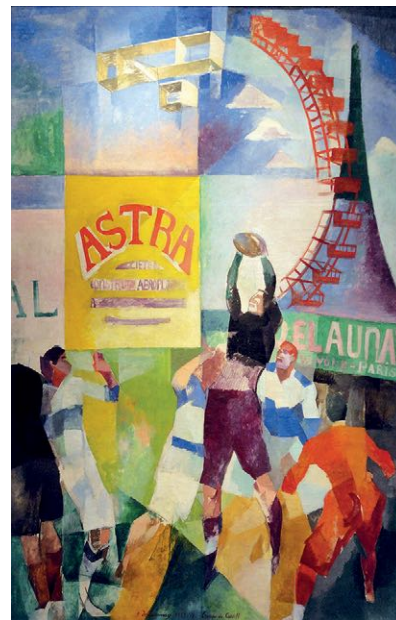
V Budapešti byl vystaven také početný soubor devatenácti děl Roberta Delaunaye. Mezi nimi dominovala kolekce obrazů s motivem oken, kterými se Delaunay na jaře 1912 přihlásil k abstrakci. Béatrice Joyeux-Prunel si povšimla, že Delaunay žádné ze svých abstraktních děl v letech před první světovou válkou nevystavil v Paříži, tamní salony obesílal reprezentativními figurálními kompozicemi, tematizujícími například francouzské úspěchy v aviatice a technických inovacích, důležité pro národní sebevědomí.

Obrazy, experimentující s barvou, světlem a abstrahovanými formami, vystavoval podle Joyeux-Prunel naopak v Mnichově v roce 1912 a na Waldenově berlínském Erster deutscher Herbstsalon (Prvním německém podzimním salonu) v roce 1913.⁵⁵ Tento postřeh lze však z hlediska transnacionálních dějin moderního umění expandujícího do střední a východní Evropy dále rozšířit. Díla z Delaunayeho cyklu s námětem oken měla premiéru v červenci 1912 na výstavě Der moderne Bund (Moderní spolek) v Cu-

rychu, kde na ně nadšeně reagoval švýcarský umělec Paul Klee.⁵⁶ Podobně entuziasticky je přivítali němečtí malíři ze skupiny Der Blaue Reiter (Modrý jezdec) Franz Marc a August Macke, když obrazy viděli v říjnu 1912 v Delaunayeho ateliéru v Paříži.⁵⁷ V lednu a únoru 1913 visela některá z děl této série na Delaunayeho samostatné výstavě ve Waldenově galerii Der Sturm (Bouře) a v březnu pak v Gereonsklubu v Kolíně nad Rýnem.⁵⁸ Následně směřovala do Budapešti, kde byla součástí zmíněné postimpresionistické výstavy v květnu a červnu.

Dosavadní texty západních historiků umění tuto pozoruhodně ranou odbočku Delaunayeho putujících abstraktních děl směrem na východ nekomentovaly.⁵⁹ Doplňme ještě, že na začátku roku 1914 pak byla dvě Delaunayeho díla ze série oken k vidění také v Praze, a to na už zmíněné výstavě Moderní umění připravené Alexandrem Mercereauem, kde se opět setkala s několika obrazy Bohumila Kubišty. Mercereauovo jméno spojovala s přípravou budapeštské postimpresionistické výstavy dřívější literatura,⁶⁰ pravděpodobnější však je, že se na jejím organizování podílelo více subjektů a institucí z Paříže, Mnichova a Berlína, z nichž každý výstavou v lokálním centru sledoval své idealistické či čistě pragmatické zájmy. Ať už naplňovala ideologické či finanční cíle, „cirkulace“ moderních uměleckých děl napomohla v Evropě vytvořit zcela novou síť kulturních propojení.⁶¹

Francouzský imperialismus moderního umění, který v roce 1913 získal založením časopisu *Montjoie!* svou programovou tribunu,⁶² se v kontextu právě zmíněných faktů může vyjevit v novém světle. Expanze francouzských malířů nejen do Německa, ale i do „neněmeckých“ zemí Rakouska-Uherska nebyla pouze misijní činností apoštolů moderního umění, namířenou do zemí kulturně zaostalých pohanů. Představovala také nutnost a z nouze ctnost, neboť většinové francouzské publikum se – alespoň z pohledu expandujících francouzských umělců – dalo obracet na víru moderního umění obtížněji než diváci z okrajových částí tehdejší kulturní Evropy. Příznačné je, že nefrancouzští aktéři pařížského dění, jako byl Daniel-Henry Kahnweiler a jeho nejprominentnější umělec Pablo Picasso, pochopili tuto realitu velice záhy. Picasso a Braque na základě Kahnweilerovy rady v Paříži před první světovou válkou vůbec nevystavovali. Od konce roku 1908 až do první světové války nepořádal speciální výstavy jejich děl ani sám Kahnweiler. Čerstvější informace o jejich umění tak mohli získávat návštěvníci výstav v Německu a dalších evropských městech mimo Francii. Úplně prvními diváky Picassových, Braqueových a Derainových obrazových experimentů však byli návštěvníci Kahnweilerova obchodu v rue Vignon, do kterého Bohumil Kubišta poprvé zavítal na začátku roku 1910 a okamžitě začal do Prahy zasílat fotografie Kahnweilerem nabízených děl.⁶³ Pražská umělecká scéna posléze získala exkluzivní přístup k informacím díky Vincenci Kramářovi, budujícímu svou sbírku především s Kahnweilerovou pomocí. Imperialismus moderního umění hledal ve střední a východní Evropě mimo jiné nová odbytiště pro pařížský umělecký trh,⁶⁴ který se samozřejmě o umělce z okrajových oblastí, které by mohl naopak nabízet publiku v Paříži, zajímal minimálně nebo vůbec. Přehlíživost vůči lokální umělecké produkci zůstala později příznačná i pro západní dějepis umění, který ovšem zároveň zapomněl na původní obchodní strategie, prezentující moderní umělecká díla vzniklá v Paříži často nejprve obecenstvu v okrajových oblastech Evropy. Díla, která kánon modernismu, ale také obchod s uměním dnes uctívá jako nehmotné, univerzální a transcendentní hodnoty, pevně svázané s Paříží jako modernistickým centrem, byly původně skutečnými hmotnými objekty, krátce po svém vzniku nechtěnými domácími publikem a kodrcajícími se v dřevěných bednách za svý-



Robert Delaunay, *Cardiffské mužstvo*, 1912-1913, olej, plátno, 195 x 132 cm, MAMV Paris. Vystaveno na Salon des Indépendants v Paříži (1913), na Erster deutscher Herbstsalon v galerii Der Sturm v Berlíně (1913) a na výstavě Moderní umění ve spolku Mánes v Praze (1914)



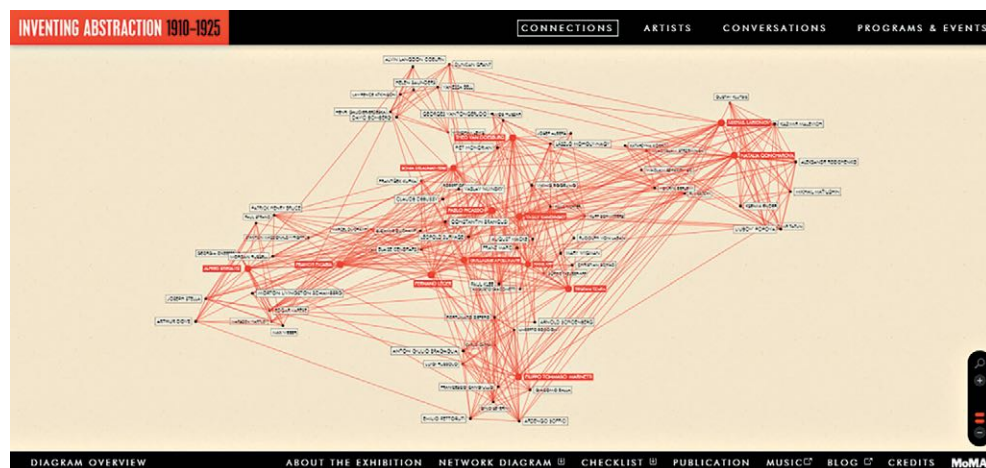
Robert Delaunay, *Okno do města č. 3*, 1912, olej, plátno, 113,7 x 130,8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Vystaveno na Nemzetközi postimpreszionista kiállítás v Budapešti (1913)

mi prvními diváky do Mnichova, Berlína, Budapešti, Kolína nad Rýnem, Prahy, Düsseldorfu, Krakova, Ženevy či Amsterdamu.

OBJEKT A MONOGRAFIE BEZ SUBJEKTU?

Příbuznost koncepcí horizontálního dějepisu umění Piotra Piotrowského a teorie sítí aktérů Bruna Latoura si již uvědomily například historičky umění Klara Kemp-Welch a Beáta Hock. Kemp-Welch využila obou teoretických konceptů při zkoumání sítí vztahů východoevropského experimentálního umění v letech 1965–1981.⁶⁵ Hock uplatnila Latourův a Piotrowského terminologický aparát při definování metodologického stanoviska „globalizovaného východoevropského dějepisu umění“⁶⁶. Pro Kemp-Welch byla inspirativní Latourova teze, že málokdy akce uvnitř sítě spočívají čistě v interakci člověka s člověkem nebo pouze objektu s objektem, ale že se klikatí od jednoho k druhému.⁶⁷ V rámci svého bádání identifikovala jako klíčové konektory právě „ne-lidské“ aktéry, objekty typu dopisů, fotografií a publikací.

Je ale možné inspirovat se Latourovou teorií sítí lidských i ne-lidských aktérů, nebo dokonce spekulativním realismem, zcela zavrhnout subjekt, při psaní knihy zaměřené na život a dílo jednoho konkrétního umělce? Je možné psát monografii bez uměleckého subjektu? Znamenalo by to jít ještě dál, než kam zašla kritika umělecko-historického žánru monografie umělce, opírající se o poststrukturalistickou tezi o smrti autora formulovanou Rolandem Barthesem, nebo o redukování role autora na proměnnou a komplexní funkci diskursu v úvahách Michela Foucaulta.⁶⁸ Zejména Barthes totiž subjekt smrti autora zcela nezavrhl, protože jej nahradil jinými subjekty – čtenáři a diváky, na nichž především nadále spočívá úloha završovat v procesu recepce význam uměleckého díla. Inspirace spekulativním realismem ale přináší možnost přenechat sílu výpovědi na objektech, zbavených subjektivní perspektivy, která je ovládá jak na úrovni tvůrců, tak i diváků a čtenářů.⁶⁹ Jestliže antisubjektivismus Barthesa a Foucaulta popíral jakékoliv možné spojení mezi *bios* a *graphé*,⁷⁰ spekulativní realismus a objektivně



Interaktivní aplikace k výstavě Inventing Abstraction, MoMA New York 2012

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?page=connections>

orientovaná ontologie by naopak nabízely možnost navázání užšího kontaktu s životem a tvorbou, mohly by poskytnout jazyk, kterým o nich psát. Avšak ne prostřednictvím subjektu, skrze jehož identitu, politické názory, historický kontext, náboženství, etnický původ a psychologii byl konstruovaný význam díla, nýbrž prostřednictvím objektů a sítí vztahů, do kterých se zapojují. Jak konstatoval Bruno Latour, skutečným centrem světa společnosti není aktér, osoba, člen nebo účastník, ani společnost se svými avatary, ale věci, kvaziobjekty a spojení mezi nimi.⁷¹

Povaha života a díla Bohumila Kubišty vyloženě vybízí k využití metafory sítě, tvořené dominantně objekty a spojeními mezi nimi. Kubišta nebyl typ umělce, který vytvářel sítě kontaktů s tvůrčími osobnostmi.

Když Museum of Modern Art v New Yorku v roce 2012 zahájilo výstavu *Inventing Abstraction* (Vynalezení abstrakce), zveřejnilo na svých stránkách také interaktivní grafiku sítí, do kterých zapojilo jednotlivé autory zastoupené na výstavě.⁷² Pojmem „spojovatel“ postihovala hlavní autorka projektu Leah Dickerman v katalogu výstavy roli různých umělců v mezinárodní síti moderního umění.⁷³ Internetová aplikace míru zapojení toho kterého „spojovatele“ vizualizovala. Po rozkliknutí jména se zviditelnila síť umělců, se kterými byl dotýčný autor ve spojení. Bohumil Kubišta hranici abstrakce nikdy zcela nepřekročil, na výstavě však nebyl zastoupený z jiných důvodů (Franz Marc či August Macke v podstatě také abstraktně nemalovali, na výstavě i v síti vztahů prezentovaní přesto byli), které souvisejí s problematikou univerzalistické umělecké geografie, pojednané v předchozích podkapitolách. Ale i kdyby Kubišta do podobného typu mezinárodní výstavy, doprovázené interaktivní grafikou, zařazený byl, jeho vlastní síť kontaktů by byla velice omezená. Během svých dvou (až tří) pobytů v Paříži v letech 1909, 1910 (a 1912) byl v osobním kontaktu s Henrim Matissem, Othonem Frieszem, Albertem Marquetem, prostřednictvím Georga Karse pravděpodobně také s Pablem Picassem a Juanem Grisem, ale nikdy s nimi nedospěl do stadia uvolněné a rovnocenné komunikace. Komplex z původu v „žebráckém národu“, jak Čechy v jednom z dopisů z Paříže označil,⁷⁴ jej vedl až k obsedantní péči o vlastní sebe prezentaci před pařížskými umělci. Například na návštěvu u sochaře Émila-Antoina Bourdella, kterého znal již z Prahy, se připravoval s ohledem na oděv a etiketu tak pečlivě, že se jej odhodlal navštívit až v úplném závěru svého prvního pobytu. Ani s Othonem Frieszem, se kterým vedl v letech 1909 a 1910 nejzapálenější hovory o umění, patrně nenavázal dlouhodobější přátelství, čemuž nasvědčuje absence jakýchkoliv dopisů či zmínek o Kubištovi ve Frieszově zachované pozůstalosti.⁷⁵ Stejně tak na umělecké scéně v Čechách Kubišta neplnil roli propojujícího elementu. Sounáležitost s umělci z okruhu skupiny *Osma* pocíťoval do roku 1911, i po tuto dobu jej však jeho nejbližší okolí vnímalo spíše jako intelektualistického, do sebe zahleděného podivína než jako osobnost stmelující kolektiv. Následoval prudký rozchod s někdejší přítelem Emilem Fillou a definitivní opuštění okruhu malířů, sochařů, architektů, literátů a hudebníků tvořících v letech 1911 až 1914 Skupinu výtvarných umělců. V síti vztahů na české umělecké scéně začalo Kubištovo dílo sehrávat významnější roli příznačně ve chvíli, kdy již nebylo reprezentováno samotným tvůrcem, respektive jeho subjektem, ale objekty – uměleckými díly z jeho pozůstalosti. Po první světové válce se k odkazu nedávno zemřelého Bohumila Kubišty programově přihlásila generace mladých tvůrců Uměleckého svazu Devětsil.⁷⁶

Kubištovo zarputilé soustředění na vlastní umění a značně egoistické chování k nejbližšímu okolí vedly k tomu, že měl po celý život problematický poměr ke své rodině. Nikdy také nenavázal dlouhodobý a rovnocenný vztah se ženou.



Bohumil Kubišta (čtoucí vpravo dole) mezi vojáky rakousko-uherské armády v Pule, 1906

Ze všech těchto důvodů je zřejmé, že o Kubištvě životě a díle by mohla mnohem výmluvněji vypovídat vztahová síť tvořená ne lidmi-subjekty, ale věcmi-objekty.

OBJEKTY

Skupina dvaceti pěti vojáků pózuje fotografovi ve vojenské společenské místnosti v Pule. Na zadní stěně visí rozměrná mapa a půdorys, snad některé z pulských pevností. Mezi vojáky dochází k řadě interakcí. Dvojice vpravo nahoře třímá v rukou rekvizity, první z vojáků míří na hrud' druhého kašírovanou dýkou. Dvojice vlevo dole hraje partii šachu a je pozorována okolo sedící trojicí. Ostatní vojáci hledí do objektivu fotoaparátu, řada z nich se dotýká sousedova ramena nebo jej kolem ramen objímá. Jediný voják se do sítě inscenovaných, uvědomělých i bezděčných a letmých kontaktů rozehraných před fotoaparátem nijak nezapojuje. Jako by ani nevěděl, že fotografování probíhá, sedí sám, hluboko ponořený do četby knihy. Je to Bohumil Kubišta.

Fotografie naznačuje představu o tom, jaký Kubišta ve skutečnosti byl. Samotářský, soustředěný, nespolečenský. Bližší vztahy s lidmi navazoval téměř výhradně z utilitárních důvodů – kvůli studiu a praktikování umění. I v této oblasti pro něj však byly důležitější objekty než lidské subjekty. Od mládí kolem sebe hromadil velké množství knih. Jeho bratranec František Kubišta, který zasvětil celý život zkoumání umělce od-kazu, sepsal v roce 1968 obsah jeho knihovny, zahrnující literaturu z oblasti dějin umění, filosofie, psychofyziologie, fyziky atd.⁷⁷ V pozůstalosti samotného Františka Kubišty se pak nedávno podařilo najít několik uměleckých časopisů, které vedle mnoha dalších původně patřily Bohumilovi.

Inspirace exaktními vědami při uměleckých experimentech Kubištu také vedla k zaopatřování speciálních pomůcek a objektů, které se sice nezachovaly, ale víme



Bohumil Kubišta, *Pobřežní děla v boji s lodstvem*, 1913, olej, plátno, 37 × 49,5 cm, NG Praha

o nich díky vzpomínkám současníků. K experimentům s barevnou harmonií sloužily pohyblivé kotouče, ke studiu kompozičních zákonitostí nejrůznější měřicí a rýsovací pomůcky.⁷⁸ Objekty se staly významnou součástí Kubištvovy životní zkušenosti také během vojenského angažmá v Pule, kde pro něj filtrovaly realitu okolního světa hledáčky zaměřovacích zařízení, periskopy nebo mířidla ostřelovacích pušek či děl.⁷⁹

Kubišta ovšem především žil obklopený svými díly. Nemám však na mysli obrazné vyjádření transcendentálního vztahu tvůrčího génia k jeho umění, hovořím o obrazech a kresbách jako fyzických objektech. Jen v několika málo měsících svého života Kubišta nebydlel v prostoru, kde tvořil. Ve skromných pražských ateliérech v Nerudově (dnes Polské), později v Mikulandské a v Opatovické ulici tak Kubišta zabydloval prostor osobního života svými obrazy a nepochybně si dobře uvědomoval, že se jedná o objekty materiální povahy. Permanentní nouze jej také přinutila se k textuře a povrchu svých děl vracet, protože neměl peníze na nová plátna. Nechával proto obrazy, dnes považované za samostatné, jedinečné a definitivní, organicky vyrůstat ze starších, už existujících. Řada jich tak má na rubu více či méně zamalovanou starší malbu.

U oboustranných obrazů Kubišta většinou nechtěl, aby byla starší vrstva viditelná. Pokud je posílal na výstavy do Německa, pečlivě zamaloval plochu rubového plátna a připojil své jméno a název obrazu buď jen v němčině, nebo také v češtině a v několika málo případech i ve francouzštině.

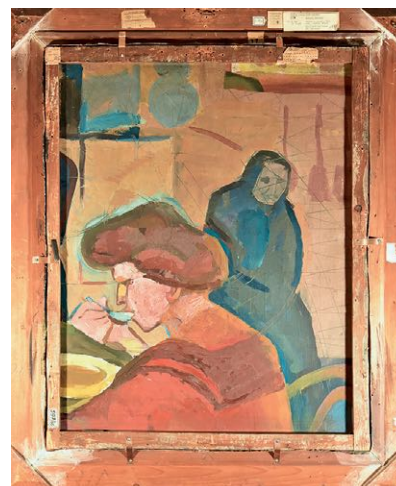
Vtáhneme-li tyto Kubištvovy obrazy jako mnohostranné, materiální objekty po vzoru Latourovovy teorie do sítě aktérů, můžeme některé propojit také s lidskými činiteli. Například obraz *Vražda*, jedno z nejvýznamnějších Kubištvových děl, má na rubu malbu, jejímž autorem dost možná nebyl Kubišta, ale Vincenc Beneš, sdílející s ním v letech 1907 až 1908 ateliér. Beneš v této době namaloval několik obrazů, které byly později mylně připisovány Kubištvovi.⁸⁰

ČAS OBJEKTU

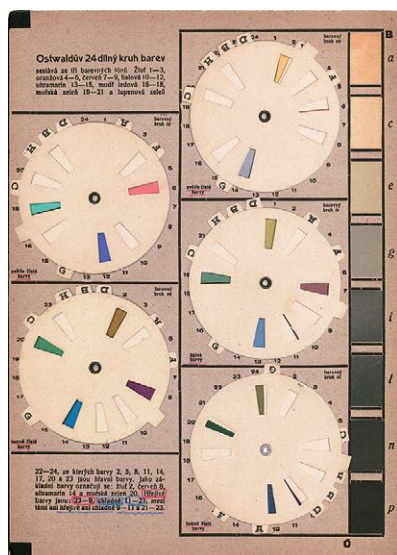
Pokoušíme-li se oprostit od subjektivní perspektivy a upřeme-li pozornost k objektům, pocítíme s velkou intenzitou, že jsou schopny fungovat i v jiném než lidském či narativním čase. Objektově orientovaná ontologie a především z ní vycházející akcelerační smys z poznání tohoto druhu vyvozují dalekosáhlé závěry a snaží se v rámci mimolidské perspektivy sledovat čas objektů i komplexních (hyper)objektů, například společenských či ekonomických řádů.⁸¹

V menším měřítku se objekty Kubištvova života rovněž vzpírají časovým relacím lidské subjektivní zkušenosti. Nemáme však na mysli objekty, které kvůli umělcově náhlé a dramatické smrti zmizely, a o čase jejich existence a trvání tak můžeme pouze spekulovat. O těch bude ještě řeč na jiném místě, nyní však jde o objekty, které Kubištu přežily a které vstoupily a vstupují do nových vztahů a souvislostí.

Větší díl archivu s doklady Kubištvova života a díla věnoval jeho první monografista, bratranec František Kubišta, do Národní galerie.⁸² Dosud neznámá část Františkovy pozůstalosti se do mých rukou dostala v úplném závěru realizace našeho projektu. Byla uložena v kufru, v němž se šest čísel časopisu *Volné směry*, vlastněných původně Bohumilem Kubištvou, propojovalo s objekty – knihami, časopisy, rukopisy, přednáškami, poznámkami a články –, které během svého života shromáždil František, původně učitel výtvarné výchovy, malíř, grafik a později historik umění. František byl Bohumilovým



Ruby Kubištvových obrazů *Zátiší s vázami* (ZČG Plzeň), *Voják* (NG Praha) a *Vražda* (KGVU Zlín)



Hledač harmonie barev, vydal Josef Horáček, Vodňany 1947, pozůstalost Františka Kubišty, soukromá sbírka

velkým obdivovatelem. Objekty jeho života vedly dialog s objekty života Bohumilova, s jeho uměleckými díly i knihami, pomůckami pro stanovování barevných harmonií a kompozičního řádu.

Stopy ideologií 20. století, které poznamenaly Františkův život a jeho práci se zvláštním způsobem obtiskly také do objektů Bohumilovy tvorby. Když na podzim roku 1940 Oldřicha Kubištu, strýce a hlavního Bohumilova dědice, zatkli nacisté za podíl na odbojové činnosti, odvážel František tajně Bohumilovy obrazy z jeho půdy, aby nebyly zabaveny a zničeny gestapem. V soukromých nebo publikovaných textech reagoval na protektorátní a poválečnou diskusi o kýči,⁸³ posléze v padesátých letech i na komunistickou propagandu, dehonestující moderní umění jako buržoazní produkt neodpovídající socialistickému požadavku přístupnosti umění širokým masám. Umělecká díla Bohumila Kubišty byla ústředním argumentem Františkových odpovědí na tyto dobové problémy. V roce 1948 například ve spise *Úvod do výtvarné estetiky* analytickým způsobem dokazoval na příkladu obrazu *Vlak v horách (Tunel)* reálný podklad modernistické obrazové reprezentace.⁸⁴ Kubištovo dílo se ve vypjaté atmosféře pozdních čtyřicátých let stávalo katalyzátorem podobných úvah a postupně především předmětem obrany před výpady komunistických ideologů v tažení proti „buržoaznímu formalismu moderních uměleckých směrů“. Článek Karla Teigehe o Bohumilu Kubištomu v roce 1949 inicioval zajímavou polemiku mezi ním a Vincencem Kramářem na téma formalismu, realismu a irealismu moderního a soudobého umění, která se bohužel už odehrála ve stínu oficiální doktríny socialistického realismu.⁸⁵ Také analýza Kubištova obrazu *Vlak v horách (Tunel)* z pera Františka Kubišty sklídila několik kritických reakcí laického publika, vhněného do diskusí o vztahu moderního umění k realitě stalinskými „obhájci“ zájmů širokých mas.⁸⁶

Když se umělecký objekt – obraz *Vlak v horách (Tunel)* – díky Františku Kubištomu v roce 1948 stal aktérem nové sítě vztahů, odpoutal a vzdálil se od Bohumila Kubišty jako autorského subjektu i jeho času. Podle Bruna Latoura se „čas vždy zavíjí“, a proto „je nesmyslná idea synchronních interakcí, ve kterých jsou všechny ingredience stejného věku a tempa“⁸⁷. Pro Františka Kubištu byly objekty Bohumilova života a tvorby „minulostí nabitou nynějškem“,⁸⁸ proto s nimi tak úzce svázal celý svůj život, který ovšem uplynul ve zcela jiném rytmu času lidského subjektu.

AUTORSKÝ SUBJEKT A MYTOLOGIZACE LOKÁLNÍHO

Když se Walter Benjamin pokusil nalézt alternativu k chronologicky koncipované historii, která pluralitu časů vylučuje, postavil ji na subjektu historika, který svou přítomnost individuálně vztahuje k minulosti. Místo toho, aby podobně jako univerzální dějiny aditivně řadil masu faktů a zaplňoval jejich konstruovanými kauzalitami prázdný čas, historikův subjekt vytrhává individuálně vybrané momenty z kontinua dějin a „nabíjí je nynějškem“⁸⁹. Psaní umělecko-historické monografie či jakékoliv jiné dějepisné knihy se bez reflexe subjektu historika neobejde a bylo by od nás jako od autorů pošetilé předstírat, že jsme subjektivitu našeho pohledu zcela potlačili. Návrat k objektům nás sice může přiblížit k reálnému, avšak jejich výběr i moderace, a tedy i výsledná podoba obrazu někdejší reality zůstává úkolem historikova subjektu.

Snaha distancovat se v případě Kubišova díla od interpretací založených na identitě, psychologii a původu, zkrátka na subjektu zkoumaného autora, má ovšem rovněž

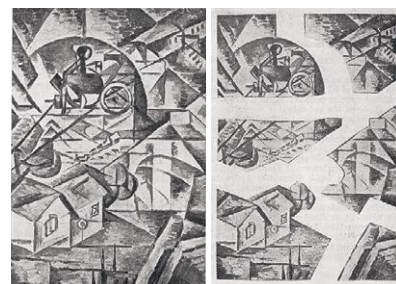
své opodstatnění. Záhy po Kubištvě smrti v roce 1918 jeho blízký přítel Jan Zrzavý založil silnou tradici výkladu vybraných umělcových děl prostřednictvím životopisných souvislostí jejich námětu. Nejpatrnější je tento přístup v případě obrazu *Sv. Šebestián*, ve kterém Zrzavý spojil obrazovou analýzu s Kubištvými životními osudy vjedno a na dlouhá desetiletí zatížil toto dílo teologií idealistického subjektu. Zrzavý chápal *Sv. Šebestiána* jako „symbol Kubišty samotného“, jako vyjádření umělcova stesku „nad nespravedlností osudu, bídou, příkořím a ranami, jimiž ho život ubíjí“ a ztvárnění „svatosti a vznešenosti tohoto mučednictví“⁹⁰. Kauzální vztah mezi Kubištvými životními strastmi a jeho dílem v případě *Sv. Šebestiána* respektovali i další interpreti.⁹¹ K naprostému splynutí obrazu a Kubištvova autorského subjektu pak došlo ve výstavním katalogu již zmiňované výstavy *Paris-Prague 1906-1930* v roce 1966, kde byl obraz reprodukován bez popisky vedle malířova životopisu, jako by zastupoval biografickou portrétní fotku.⁹²

Pro vnímání Kubištvova díla měl fakt, že se český dějepis umění často nechal lákat přitažlivostí interpretačního rámce, který subjekt autora a jeho údajný život učinil jedinou příčinou a zdrojem významu uměleckého díla, dalekosáhlé důsledky. Obsahově tematická malba⁹³ byla většinou vykladačů považována za dominantu Kubištvovy vrcholné tvorby a stala se středobodem zkoumání, přiřazujícího k životním událostem, umělcovým zájmům, četbě a preferencím konkrétní tvůrčí realizace. V první polovině 20. století se s tímto pohledem na Kubištvovu tvorbu neztotožnili v podstatě pouze čeští historici umění Václav Nebeský a František Kovárna.⁹⁴

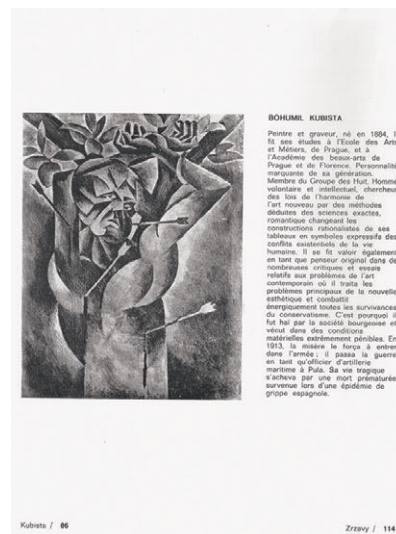
Miroslav Lamač považoval obsahovost, imaginativnost a psychologismus nejen Kubištvových děl, ale také obrazů jeho přátel z někdejší skupiny *Osma* z let 1910-1912 za zásadní rys české rané malířské avantgardy. Termínem kuboexpresionismus, který poprvé použil ve svých textech v první polovině šedesátých let, chtěl vyjádřit charakteristickou výrazovost a zároveň brzký příklon české moderní malby ke stylovým formám kubismu.⁹⁵ Retrospektivně zformulovaný pojem si získal u českých historiků umění oblibu a převzalo jej také několik zahraničních badatelů.⁹⁶ Proč Lamač pro vyjádření kvalit, které považoval za specifické pro české moderní umění, použil kombinaci názvů dvou kanonizovaných modernistických směrů? Snažil se patrně vrátit diskusi o tuzemském moderním umění, izolovanou železnou oponou, na půdu kulturní Evropy, a proto cosi údajně ryze české popsal jazykem srozumitelným západnímu dějepisum umění. Až s odstupem několika desetiletí se vyjevuje sebekolonizační aspekt stvoření tohoto hybridního termínu. Jak jízlivě poznamenal James Elkins, „stěží lze předkládat jako avantgardu inovaci (kuboexpresionismus), kterou je třeba popsat termíny dvou předchozích inovací (kubismu a expresionismu)“⁹⁷. Termín kuboexpresionismus české předválečné malířství západním dějiscům umění nepřiblížil, naopak zdůraznil jeho odlišnost a zároveň paradoxně i odvozenost od západního kánonu. Dominantní, sémiotikou inspirovaný dějepis umění od sedmdesátých let zdůrazňoval jako nejzákladnější přínos kubistického obrazu nalezení znaků převratně nového typu obrazové reprezentace.⁹⁸ Yve-Alain Bois například odmítl za kubistický považovat geometrizující styl, který po roce 1910 zachvátil celý západní svět umění a který na rozdíl od kubismu Picassa a Braquea pouze aplikoval módní kubizující formy na tradiční škálu témat.⁹⁹ Český dějepis umění, který kladl důraz na výrazovost a psychologismus zdejšího umění, tedy logicky přispíval k znemožnění vstupu zdejších umělců do exkluzivního klubu kubistických reformátorů obrazové reprezentace, hýčkaných „západním“ sémiotickým dějepisem umění.



František Kubišta, *Kompoziční analýza obrazu Vršovice* od Bohumila Kubišty, ANG FBK



Z knihy Františka Kubišty *Úvod do výtvarné estetiky*, Brno: Komenium 1948. Vpravo metodický rozklad Kubištvova obrazu *Vlak* v horách od Františka Kubišty – návod „čtení“ v šesti fázích



Stránka z katalogu výstavy *Paris-Prague 1906-1930*, Musée national d'art moderne, Paris 1966



Bohumil Kubišta, *Malířské zátíší*, 1913, olej, plátno, 47 × 34,5 cm, soukromá sbírka

Kategorie kuboexpresionismu svébytnost zdejšího umění spíše esencialisticky mytologizovala, než aby odkrývala její specifickou konstruovanost. V případě Kubišty se do vymezeného rámce mytologizované kultury nevešla celá řada jeho děl. Mnohá byla upozadována nebo jen zřídka interpretována. K malbám, které nebylo možné vysvětlit biografickými fakty či psychologizujícími obsahy, se většina vykladačů Kubištova díla vyjadřovala jen úsporně a zcela stranou jejich pozornosti zůstávala například zátíší z let 1912–1913 nebo řada krajin.¹⁰⁰

Pohodlně široká kategorie umělecké expresivity a psychologismu zabránila zviditelnění subtilnějších specifík jeho tvůrčí individuality. Kubištovo dílo bylo po obsahové stránce vnímáno jako výsledek osobních dispozic a zároveň mu byla přisuzována závislost na výtvarném modernistickém tvarosloví dané epochy. Obrazy, označované jako kuboexpresionistické či kubistické, jsou však spíše dokladem aktivního vztahu mezi umělcem a stylovými formami. Dokládají osobité hledání vazby mezi formální infrastrukturou moderních směrů i staromistrovské malby na straně jedné a obsahovou složkou individuálně prožívané duchovní situace modernity na straně druhé. Kubištova stylistická flexibilita se projevila jak v různorodé volbě námětů obsahově tematické malby i výrazově neutrálních malířských žánrů, tak zejména ve schopnosti vystupovat proti v Čechách dominujícímu picassismu. Zahraniční, ale ani tuzemský dějepis umění si nedokázal připustit, že by nový typ reprezentace mohli hledat i umělci, kteří picassovskému kubismu oponovali.

MÝTY A BÍLÁ MÍSTA BIOGRAFIÍ

Přehnané zdůraznění vybraného aspektu tvůrčovy biografie může mít dalekosáhlé důsledky pro vytváření stereotypních představ o významném segmentu lokální umělecké produkce. Životopisná fakta, která nemají nic společného s kritérii hodnocení uměleckých kvalit, ovlivňují velkou měrou recepci umělcovy osobnosti i jeho děl. V případě Bohumila Kubišty měla značný vliv na hodnocení jeho tvůrčího odkazu profesionální kariéra vojáka v rakousko-uherské armádě. V mladém československém státě, těsně po umělcově smrti, bylo jeho vojenské angažmá považováno za projev loajality vůči nenáviděnému Rakousku a vojenské úspěchy byly dokonce přičítány na vrub údajným německým rysům jeho povahy – důkladnosti, racionalitě a systematickosti.¹⁰¹ Tyto vulgární stereotypy pak byly zpětně promítány i do posuzování tvorby.

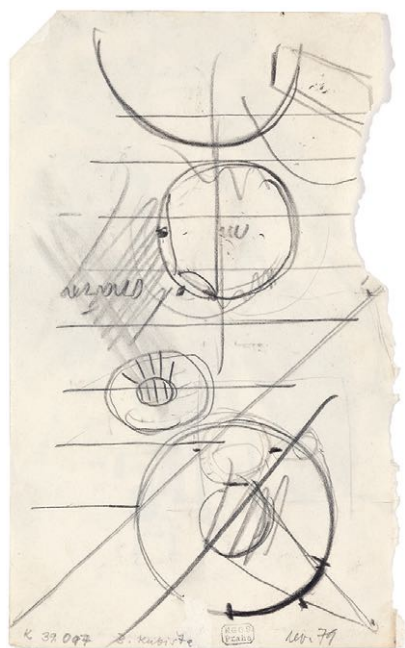
Kubištův reálný vztah ke středoevropskému a evropskému kulturnímu prostoru nebyl dlouho objektivně hodnocen nejen kvůli železné oponě, znemožňující ve druhé polovině 20. století podobný typ bádání, ale také kvůli problematickému vztahu české kultury k dějinám soužití s ostatními národy uvnitř Rakouska-Uherska, zejména s německými Čechy a sousedními, tzv. říšskými Němci.¹⁰² Už ale i představa, na základě které byla kodifikována státní identita československého národa v roce 1918 v nové republice, byla založená na selektivní interpretaci nedávné minulosti. Jak vyplývá ze slov Benedicta Andersona, inspirovaného anachronismem Waltera Benjamina, konstruktéři představ společenství vyjímají z historie fragmenty událostí a ty pak nabíjejí nynějškem, aktualizují je pro přítomné potřeby ideálu národa.¹⁰³ V našem případě se příběh boje Čechů v první „velké válce“ zredukoval na příběh legionářský, který se pro ethos přítomnosti mladé republiky stal formativním mýtem.¹⁰⁴ Osudy vojáků rakousko-uherské armády, jako byl Kubišta, měly být – minimálně na úrovni oficiální reprezenta-

ce státu – zapomenuty. Do národních dějin se však čeští vojáci, bojující v první světové válce v řadách rakousko-uherské armády, nenavrátili ani v Československé (1948–1960) a v Česko-slovenské socialistické republice (1960–1989), a to navzdory tomu, že pro ideology komunistického Československa již ani legionářský mýtus nebyl žádoucí.¹⁰⁵ Opakování historické amnézie trvale zabraňovalo adekvátnímu zhodnocení významu Kubištova působení v rakousko-uherské armádě pro budování jeho světonázoru a identity. Armáda představovala v mnohonárodnostní monarchii jeden z klíčových nástrojů a prostředků ztotožnění se s ideou celku, přesahujícího etnickou, jazykovou a kulturní příslušnost. V rámci jejího praktického provozu se to projevovalo mimo jiné v respektu vůči jazykové diverzitě mužstva. Vyšší vojenské šarže měly povinnost ovládat jazyky svých podřízených, například výuka češtiny byla v osnovách důstojnických kurzů a škol v Rakousko-Uhersku povinným předmětem.¹⁰⁶ Když Kubišta v roce 1905 ve svých jednadvaceti letech poprvé přijel do Puly absolvovat povinnou roční vojenskou službu, tato specifická podoba kosmopolitismu rakousko-uherského nadnárodního soustátí ho zaujala a probudila v něm touhu poznávat cizí jazyky a kultury.¹⁰⁷ Jeho fascinace těmito aspekty vojenské doktríny¹⁰⁸ mohla souviset také s tím, že civilní české obyvatelstvo se spravedlivějších jazykových nařízení po politickém debaklu z roku 1897 stále nedočkalo. Na okraj se sluší poznamenat, že ve chvíli, kdy se Kubišta sám jako důstojník musel potýkat s „mužstvem“, které bylo „děsně nesourodé jak národností, tak vzděláním a od něhož se žádá velký stupeň výcviku“, považoval nutnost respektovat tuto diverzitu pro velitele za velice vysilující.¹⁰⁹

Nacionální limity znemožňovaly dlouhá desetiletí po Kubištově smrti nejen bádání o jeho působení v armádě, ale také pochopení jeho intelektuálního vývoje. Pro Kubištu, pocházejícího z chudé selské venkovské rodiny, bylo určující životní zkušeností studium na reálné škole v Hradci Králové. Rodina všestranně nadanému chlapci neposkytla téměř žádnou kulturní a vzdělanostní výbavu. O to výrazněji byly jeho myšlenky a názory formovány výukou, která respektovala pedagogické standardy, nastolené ve druhé polovině 19. století herbartovskou reformou rakouského a rakousko-uherského školství. Johann Friedrich Herbart, působící v Německu v první polovině 19. století, vytvořil filosofický systém, který se hlásil k realismu a byl otevřený vůči ostatním vědám. V jeho filosofické metodě našla uplatnění matematika a na matematických zákonitostech vybudoval i svou psychologii. Střízlivost, věcnost, smysl pro empirii a praxi, přísná logika a racionálnost Herbartovy pedagogiky byly rakouským školským systémem přijaty jako ideální nástroj vzdělávání dobře připravených odborníků, potřebných pro překotně se rozvíjející průmysl a rostoucí státní správu.¹¹⁰ Základ Kubištova vzdělání byl určený tímto systémem výuky, jeho iniciace do myšlenkového světa proběhla prostřednictvím středoškolských filosofických propedeutik, které byly psány v herbartovském duchu. Ne náhodou se v jeho knihovně nacházely knihy z různých oblastí lidského poznání, které se ke svému původu ve středoevropském myšlenkovém milieu, určenému po celé 19. století herbartismem, otevřeně hlásily. Kubišta vlastnil obsáhlou knihu *Grundriss der Psychologie* od Wilhelma Wundta,¹¹¹ který se považoval za pokračovatele Herbartovy psychologie.¹¹² Za člena první generace českých herbartovců¹¹³ bývá označován František Čupr, jehož *Učení staroindické*, kombinující Herbartovy teze se schopenhauerovskými prvky,¹¹⁴ Kubišta četl někdy v letech 1911–1912 společně s Janem Zrzavým.¹¹⁵ Herbartova formová estetika, která byla střízlivou reakcí na nedostatečnou fundovanost idealistické estetiky, tvořila spolu s jeho empirickou teorií vidění a prostorovými interpretacemi východisko pro psychofyziologické a optické heidelberské laboratorní



Bohumil Kubišta v důstojnické uniformě, 1918 (tři hvězdy odpovídají hodnosti setníka)



Bohumil Kubišta, *Studie z kavárny*, po 1908, tužka, papír, 16,6 × 10,3 cm, NG Praha. Nalezeno v Kubištvě exempláři Utitzovy knihy *Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre*. Rub: Kubištův náčrt k Utitzově teorii (?)

experimenty Hermanna von Helmholtze,¹¹⁶ jehož spis *Wissenschaftliche Abhandlungen* se stal pro Kubištvu úvahy o barevné orchestraci a pojednání hloubky zobrazení zásadní.¹¹⁷ Vedle Helmholtze byl pro Kubištvu významnou autoritou v oblasti průzkumu fyziologického působení barev a jeho uplatnění ve výtvarném umění německo-český židovský estetik Emil Utitz, jak v této knize přesvědčivě prokazuje Mahulena Nešlehová.¹¹⁸ Utitz byl jen o rok starší než Kubišta a v roce 1908 publikoval knihu *Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre*, ve které rezonovala jednak estetika filosofa, kněze a matematika Bernarda Bolzana, působícího v Praze v první polovině 19. století,¹¹⁹ jednak filosofie německého kněze Franze Brentana¹²⁰ a konečně také psychologie a estetika Johanna Friedricha Herbart.¹²¹ Kubišta Utitzovu knihu vlastnil, prokazatelně pilně studoval a není vyloučené, že měl příležitost o ní přímo s autorem hovořit při setkáních širšího přátelského okruhu skupiny Osma, neboť Utitz byl spolužákem Franze Kafky¹²² a například s Maxem Brodem se v roce 1906 dostal do kavárenského argumentačního sporu kvůli estetice Franze Brentana.¹²³

Pro středoevropského intelektuála, seznamujícího se na přelomu 19. a 20. století s oblastí psychologie, filosofie náboženství a estetiky byly Herbartovy ideje všudypřítomné.¹²⁴ Docenění významu Herbartových myšlenek a herbartismu pro český kulturní život druhé poloviny 19. století a začátku 20. století ale na dlouhá desetiletí znemožnil historik Zdeněk Nejedlý, který ve třicátých letech označil herbartismus za oficiální rakouskou filosofii, neslučitelnou s ideály Československé republiky.¹²⁵ Odmítavý postoj vůči herbartismu převzala po roce 1948 také vládnoucí stalinistická ideologie.¹²⁶

V jedné z prvních částí úvodu jsme modernistický internacionalismus s jeho univerzalismem označili za překážku pochopení transnacionálního charakteru rovnocenné tvůrčí výměny mezi západními centry umění a středoevropským kulturním teritoriem. Z předchozích odstavců je však zřejmé, že také nacionalismus, získávající v Čechách během turbulentních období dějin 20. století různé podoby, znemožňoval přiblížení se k reálné povaze dobové životní a intelektuální zkušenosti obyvatele střední Evropy, vynaznačující se specifickým typem kulturního kosmopolitismu rakousko-uherského soustátí.

JINÁ MONOGRAFIE: SUBJEKT V OBJEKTECH

Práci historiků umění, kteří v minulosti kladli při interpretaci Kubištvova díla důraz na umělce biografii, komplikovala embarga, uvalovaná na různé části středoevropských dějin během 20. století střídajícími se ideologiemi a režimy. Při novém průzkumu Kubištvovy biografie jsme proto došli k závěru, že v rámci její revize je paradoxně nutné se k střízlivému, systematickému a skoro až pozitivistickému shromažďování a studování životopisných faktů vrátit. Jen tak bylo totiž možné poznání o Kubištvě životě prohloubit a zbavit zažitých stereotypů, mytologizujících nejen umělce osobnost, ale i český a středoevropský modernismus jako celek.¹²⁷ Při plnění tohoto úkolu jsme brali zřetel jak na stereotypy přetrvávající v historické kolektivní paměti, tak na absentující události, které padly za obět kolektivní amnézie. Nepodceňovali jsme význam cenzury vnucované společnosti, ale ani roli subjektivního nevědomého zapomínání. Francouzský filosof Jacques Derrida ostatně věřil, že pokud archivář dokáže pochopit rozdíl mezi freudovskými pojmy „Verdrängung“ (nevědomé vytěsnění, zapomínání) a „Unterdrückung“ (vědomá „druhá cenzura“), naruší státnost krajiny historického vědění, a tedy i historiografie.¹²⁸

Cílem naší práce s archivem však nebylo poskládat historicky přesnější příběh Kubištova života a díla do útvaru teleologicky směřovaného lineárního řetězce. Jednotlivé střípky archivu zastupují v této knize „výpovědi“, které francouzský filosof Michel Foucault chápe jako elementární jednotky diskursu a zdůrazňuje jejich neohraničenost a diskontinuitu.¹²⁹

Princip diskontinuitní prezentace archivního bádání, ale i výzkumu uměleckých děl jsme uplatnili v různých částech této knihy, nejen v kapitolách hlavního textu, ale také v paralelních exkurzech, drobných odbočkách a referencích. V našich textech mnohdy probíráme totožné fenomény, úhel pohledu každého z nás je však pokaždé jiný a poznání obohacuje křížení těchto perspektiv. Diskontinuitně vyznívá opakované reprodukování některých Kubištových děl v podobě referenčních obrázků, které však vždy souvisí s novým kontextem. Metoda diskontinuitního řazení výpovědí však byla především klíčová pro koncepci hlavního dokumentačního textu s názvem Zarputilý světoobčan Kubišta: Život, dílo, svědectví, dokumentace. Kubištův „životaběh“ zde není popsán obvyklou formou vyprávění v časové posloupnosti. Výpovědi samotného Kubišty, jeho současníků i českých a zahraničních kritiků a historiků umění nejsou řazeny chronologicky za sebou, ale tvoří diskontinuitní příběh, ve kterém mnohdy dobovou skutečnost osvětlí až o desítky let mladší dokument a naopak k problému současnosti více řekne archiválie stará sto deset let. Tím, kdo činí tato spojení napříč časem možnými, je benjaminovský subjekt,¹³⁰ popsáný francouzským historikem umění Georgesem Didi-Hubermannem jako chemik destilující momenty z minulosti, vždy však s ohledem na moment přítomnosti. „Chemické reakce“ seskupí prvky historických výpovědí do podoby nové „sloučeniny“, která spíše než o minulosti vypovídá o chemikově – historikově současnosti.¹³¹ Dokumentační životopisná kapitola tak nabízí sice dialogický, přesto ale souvislý, mnohdy narativně dramatický příběh. Rozhodně si však nenárokují status věrného obrazu někdejší reality.

V knize o Kubištovi tak polyfonické výpovědi různých aktérů upozadují monologický hlas, charakteristický obvykle pro monografii jednoho autora. Subjekt umělce se zde stává východiskem pro zkoumání vzájemných vztahů a tvůrčí výměny v rámci moderního umění celého středoevropského regionu a evropského kontinentu. Klíčovou roli v rekonstruované síti hrají ne-lidští aktéři, věci a objekty, mezi kterými zaujímají specifickou pozici umělecká díla.¹³² Ta jsou chápána jako reálné objekty prožitku a osobnosti tvůrce. Umělecký subjekt se tak zjevuje především skrze objekty a vztahy, do kterých s nimi vstupuje.





Zdechovice

1901: přivdání matky
léto 1907: pobyt u matky a otčima
léto 1910: pobyt u matky a otčima
prosinec 1917: Zdechovice a Prasek, dovolená
duben 1918: Zdechovice a Bydžov, dovolená

21. srpen 1884: narození
Vlčkovice (u Hradce Králové)

začátek března 1918
Jaroměř, služební pobyt

1896–1903: studium
Hradec Králové, Císařsko-královská reálná škola
(střední škola)

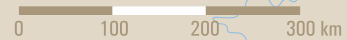
jaro 1917
Halič, vyšší dělostřelecký kurz

1890–1896: studium
Praskačka (u Hradce Králové), obecná škola

únor 1918
Vídeň, střelecký kurz

Pula
začátek října 1905 – konec září 1906: vojenská služba
duben 1913–1918: stává se profesionálním vojákem

jaro 1907: vojenské cvičení
Brioni Grande (u Puly)
návštěva Vídně



Recenzovali:

Mgr. Hana Rousová

doc. PhDr. Tomáš Winter, Ph.D.

Autorský kolektiv:

Marie Rakušanová

Mahulena Nešlehová

Françoise Lucbert

András Zwickl

Anke Daemgen

Eva Bendová

Irena Lehkoživová

Výzkum a vydání knihy byly podpořeny Grantovou agenturou České republiky (projekt GA ČR 16-06181S, Hypnotizér moderního malířství. Bohumil Kubišta a neklid raných evropských avantgard).

Na obálce: Bohumil Kubišta, *Pobřežní děla v boji s loďstvem*, 1913, výřez, NG Praha

Frontispis: Bohumil Kubišta, *Vodopád v Alpách*, 1912, olej, plátno, 76,5 × 61,5 cm, NG Praha

© Univerzita Karlova, 2020

Text © Marie Rakušanová a kolektiv, 2020

Maps © Jaroslav Synek, 2020

Translation © 2020: Michala Marková (kap. Kubišta a Francie),

Daniel Helekal (kap. Bohumil Kubišta a Německo),

Robert Svoboda (kap. Bohumil Kubišta, kubismus a Maďarsko)

Photos and Illustrations © 2020: 1. Art Consulting Praha (Jiří Rybář); Alšova jihočeská galerie

v Hluboké nad Vltavou; Archiv Akademie výtvarných umění v Praze; Archiv Českého vysokého

učení technického v Praze; Archiv hlavního města Prahy; Arthouse Hejtmánek; Petr Bareš;

Eva Bendová; Vlado Bohdan; Jan Brodský; COLLETT Prague | Munich; Fotoarchiv Muzea východních

Čech v Hradci Králové; Galerie 8smička, Humpolec; Galerie Benedikta Rejta v Lounech;

Galerie hlavního města Prahy; Galerie Kodl; Galerie moderního umění v Hradci Králové;

Galerie Středočeského kraje v Kutné Hoře; Galerie umění Karlovy Vary; Galerie výtvarného umění

v Ostravě; Galerie Zdeněk Sklenář; Galerie Zlatá husa, Praha; Kálmán Maklár Fine Arts, Budapest;

Kieselbach Gallery and Auction House, Budapest; Knihovna Severočeského muzea v Liberci;

Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně; Literární archiv Památníku národního písemnictví;

Městská galerie Litomyšl; Moravská galerie v Brně; Muzeum umění Olomouc; Národní galerie Praha;

Národní archiv; Obchod s uměním Miroslava Koreckého; Oblastní galerie v Liberci;

Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě; Österreichisches Staatsarchiv; Kriegsarchiv Wien;

Sbírka Patrika Šimona, Praha; Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích; SOkA Hradec Králové;

Szépművészeti Múzeum - Magyar Nemzeti Galéria, Budapest; Jan Šplíchal; Uměleckoprůmyslové

museum v Praze; Umělecké sbírky Památníku národního písemnictví; Ústav dějin umění AV ČR;

Ústav pro dějiny umění FF UK; Ústav pro klasickou archeologii FF UK; Východočeská galerie v Pardubicích;

Západočeská galerie v Plzni; Židovské muzeum v Praze

ISBN 978-80-246-4721-0

MARIE RAKUŠANOVÁ A KOLEKTIV

BOHUMIL KUBIŠTA A EVROPA

Vydala Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum
Ovocný trh 560/5, 116 36 Praha 1
www.karolinum.cz

Praha 2020

Redakce Václav Hozman

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vytiskly Těšínské papírny, s. r. o.

První vydání

ISBN 978-80-246-4721-0

Kniha sleduje tvorbu Bohumila Kubišty prostřednictvím rozkrývání složitých uměleckých, kulturních a historických vztahů v rámci Evropy počátku 20. století. Zkoumá však také pozdější recepci umělcova díla a dokládá problematičnost psaní dějin střeoevropského moderního umění, závislého na nestálém chápání specifických vlastností zdejší modernity.

Monografie objevně využívá kartografických postupů a mapuje Kubištův pohyb po evropských metropolích. V síti jeho kontaktů nefigurují jen významní umělci a spolky, ale také slavná umělecká díla, která autonomně vstupují do stále nových situací a nerespektují antropocentrickou perspektivu tradičních dějin umění.

www.karolinum.cz
ISBN 978-80-246-4721-0



9