

Kšicová, Danuše

Tvar a slovo od moderny k avantgardě

In: Kšicová, Danuše. *Od moderny k avantgardě : rusko-české paralely*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2007, pp. [387]-424

ISBN 9788021042711

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123679>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VI. TVAR A SLOVO
OD MODERNY
K AVANTGARDĚ

GRIG. MUSATOV



STUDIEN, AQUARELLE, ZEICHNUNGEN

POŠOVA GALERIE

Prag II, Wassergasse 10, Řečický-Haus

Die Ausstellung ist täglich von 10 bis 13 und von 14 bis 18 Uhr geöffnet

STUDIE, AKVARELY, KRESBY

POŠOVA GALERIE

Praha II, Vodičkova 10, dům U Řečických

Výstava je otevřena denně od 10 do 13 a od 14 do 18 hodin

2. XII. – 22. XII. 1943

JUDEN NICHT ZUGÄNGLICH

ZIDOM NEPRISTUPNO

Plakát z posmrtné výstavy Grigorije Musatova. 1943. Pošova galerie v Praze. Soukromá sbírka. Foto autorka.

1. POEZIE MALÍŘSTVÍ

Grigorij Musatov

Cesty ruských umělců vedly po Říjnové revoluci do různých částí Evropy a mnohdy i dál. Např. Ivan Jakovlevič Bilibin se nejdříve zabýval církevním malířstvím v Alexandrii a teprve poté přesídlil do Paříže.¹ Tam se chtěl dostat i mladý výtvarník Grigorij Alexejevič Musatov (29. 1. 1889, Buzuluk – 8. 11. 1941, Praha), synovec symbolistického malíře Viktora Borisova-Musatova (1870, Saratov – 1905 Tarusa), známého tvůrce zasněných krásných kněžen v palácových parcích u vodojemů.² Když se G. Musatov dozvěděl o Masarykově pomoci východoslovanským běžencům z řad inteligence, rozhodl se spolu se ženou, že to nejdříve zkusí v Praze a pak mohou přesídlit do Francie. Jejich osud se však utvářel jinak. Šťastnou souhrou náhod se manželé seznámili hned v prvním roce svého pobytu v Československu na jedné ze štací divadelní společnosti, kde se uchýlili, se sestrou českého malíře Jana Zrzavého. Stalo se to r. 1921 v Německém – později Havlíčkově Brodě. Hráli tam tehdy úspěšně Čechovovu frašku *Jubileum*. Po představení si publikum obvykle rozebralo herce k přenocování domů. O manželské páry ovšem nikdo moc nestál. Tentokrát měli štěstí. Pozvali je mladí manželé Dvořákoví, provázení přítelem Bohumilem Kynychem, který uměl rusky, protože se jako legionář nedávno vrátil domů z Ruska. „Když Grigorij Alexejevič vstoupil do domu manželů Dvořákových, nemohl se vzpamatovat z údivu. Už dávno neviděl tak odvážné a originální práce, jaké byly rozvěšeny po stěnách. Když se zeptal, kdo je jejich autorem, paní Marie zavolala svého bratra Jana Zrzavého. Tak se Grigorij Musatov seznámil s Janem Zrzavým. Jejich přátelství přerušila až Grigorijova smrt.“³ Členové rodiny Dvořákových a pan Kynych, který se po předčasné smrti Gustava Dvořáka stal Mariiným druhým mužem, byli od té doby Grigoriji Musatovovi a jeho ženě velmi blízcí. Do značné míry jim pomohli začít v cizí zemi nový život. Musatovovi nejdříve bydleli v Kolíně a poté v Praze, kde Grigorij získal místo profesora kreslení na ruském reálném gymnáziu ve Strašnicích.

1 D. Kšicová, *Secese*, O. c., 171–196.

2 K. Šilo, *Borisov-Musatov*. M., Molodaja gvardija 1985. I. M. Gofman, *V. Borisov-Musatov. Iz sobranija gosudarstvennoj Tretjakovskoj galereji*. M., Izobr. isk. 1989. A. A. Rusakova, *Simvolizm v russkoj žiznopsi*. M., Iskusstvo 1995, 181–228.

3 Nora Musatova, *Kratkije chronologičeskije dannije o žizni i smerti chudožnika Grigorija Aleksejeviča Musatova* (strojopis) 1988, 33 s., s. 2. Dále uvádím str. v textu. Srov. také: A. Koprživova (Praha), *Musatov Grigorij Aleksejevič*. In: O. L. Lejkina, K. V. Machrov, D. Ja. Severjuchin, *Chudožniki russkogo zarubež'ja*. Biografičeskij slovar'. SPb., Notabene 1999, 435436. *Dějiny českého výtvarného umění* (IV/2) 1890–1938. Academia 1998, 138–140. Там же, т. V, 1939/1958, 116, 134.

Již v Kolíně, kde se Musatovově ženě podařilo sehnat zaměstnání v lékárně, se výtvarník vrátil k malování. „První malířské pokusy po téměř sedmileté přestávce byly velmi obtížné. Ruka ztratila lehkost, barvy se bránily, vůbec se jim nechtělo uléhat poslušně na plátno. Pro malíře bylo toto údobí tvůrčí nemohoucnosti velmi tíživé. Krize našťastí netrvala příliš dlouho. Nakonec ta nepovedená plátina přetřel nebo z nich seškrábal barvu a namaloval svůj první obraz *Děvčátko s kočkou*. Pozdější kritici označili toto období nepřilíš spravedlivě jako fotografický primitivismus.⁴ Já bych v daném případě – když už je tak nutné dělat škatulky a lepit na ně viněty – hovořila spíše o údobí maloměstských vzpomínek“ (17). Musatov ve dvacátých letech skutečně znovu utváří zaniklý svět předrevolučního provinčního Ruska, který k nám promlouvá z mnoha teskných povídek Ivana Bunina. Musatov se tehdy věnoval hlavně figurativní malbě, někdy stylizované v duchu předrevolučních parádních fotografických portrétů. Zdůrazňuje to název jednoho z prvních obrazů *U fotografa* (1921–1922). Jde zřejmě o portrét novomanželů. Za zády ženy, jejíž ruka spočívá na rameni muže, tisknoucího k hrudi kšiltovku, je kytice růží, lehce zabalených v papíru. Snad je tak naznačen motiv svatby. Zatímco muž sedí vzpřímeně a nepohnutě s levou rukou těžce spočívající na kulatém bíle prostřeném konferenčním stolku, žena si koketně nadzvedá puntíkovanou sukni, aby bylo vidět nohy v baletních střevíčkách v typickém chaplinovském postoji. Na rozdíl od této dvojice, plnící jakousi důstojnou povinnost, je oválný portrét *Milostného páru* (1923) plný naivní něhy, zdůrazňované i růžovými květy ve formě čtyřlístků, tvořících výplň rohů kolem oválu. Jde o zřejmou návaznost na archetypickou květomluvu, oblíbenou v době rokoka a sentimentalismu. Voják s řády na prsou a se vzhůru zakrouceným knírem se drží jednou rukou za přesku uniformy, zatím co jeho přítelkyně v tmavozelené sametové halence s krajkovým límečkem a růžovou šerpou na krátkých vlnitých vlasech se opírá paží sepjatých rukou o rameno svého milého. Stejnou symbolickou roli hrají růžové růže v rukou stojící dívky v bílých šatech s volány a růžové sametky na halenkách dvou sedících dívek na oleji *Tři přítelkyně* (1924). Letní podvečer u zahradního stolku, o který se opírají dvě sedící dívky, mohutný strom v pozadí, za nímž probleskuje světlo, a pohled děvčat upřený do dálky – to vše má v sobě něco z atmosféry Čechovových *Tří sester*, žijících ve vysněné budoucnosti. Každý portrét je zkratkou příběhu. Grigorij Musatov zjevně navazuje na „narativní“ linii ruského realismu i symbolismu. Činí tak však s použitím postupů naivního umění, charakteristického pro ranou fázi ruské avantgardy, zastoupené především Natálií Gončarovovou a jejím životním partnerem Michaiilem Larionovem. Kubofuturistickou stylizací, příznačnou pro tvorbu Gončarovové těch let, nalezneme u Grigorije Musatova jen ve zcela

4 Autorka vzpomínek a komentáře, malířova jediná dcera Nora Musatová, zřejmě uvádí danou charakteristiku tvorby otce podle vzpomínek své matky. V odborné literatuře o Grigoriji Musatovovi se o jeho „fotografickém primitivismu“ nikde nemluví. V současné době je Grigorij Musatov oceňován jako tvůrce poetických, s naivní čistotou malovaných idealizovaných vzpomínek na Rusko, jako autor, jehož „obrazy malířsky dobře zapadaly do tékové, dotykové a chvějivé malby modernismu.“ „...Jeho dílo vyhovovalo poetismu a lyrismu tvorby besedních malířů.“ *Dějiny českého výtvarného umění* (IV/2) 1890–1938. Academia 1998, 138–140.



Malířka Nora Musatová (1931), dcera Grigorije Musatova v bytě, kde žije od svého dětství. Na stěnách visí její obrazy. Foto autorka.

raném akvarelu *Toalety*. Grigorije Musatova často srovnávali s Henri Rousseauem, třebaže v daném případě jde spíše o obecně primitivizující tendence, z nichž tehdy umění do jisté míry čerpalo. V českém kontextu bychom mohli v této souvislosti uvést zájem Josefa Čapka o pololidovou tvorbu, jenž vyústil do drobné knížky *Nejskromnější umění* (1920).⁵ Zcela v intencích této estetiky, zřejmě však spontánně, vznikl v letech 1921–1922 oválný obraz *Husar*. Malíř ho zasadil do rámu po starém zrcadle, který svým jemně lilovým květinovým dekorem na modrošedém podkladě výborně koresponduje s červeno-modrou uniformou husara na pádícím koni, zachyceném v elegantním skoku nad okrově zbarvenou zvlněnou krajinou s jezerem. Motiv války je zde naznačen miniaturním, jakoby dětským dělem, které později Musatov umístil také k nohám sveřepého Razina. Cínového vojáčka ostatně připomíná i husar, zatímco jeho ohnivý kůň navazuje na rodinnou ikonopisnou tradici, která se v té době v SSSR přetvořila do nádherných miniatur, zdobících pověstné leslklé kazety z dílny Palechu. Obraz nemá v Musatovově díle obdobu. Spíše než vzpomínka na batální scény první světové války a revoluce je v něm zachycena touha po svobodě, vyjádřená dynamickým pohybem. Je to jedna z nejpoetičtějších Musatovových prací.⁶ Mnohá jeho díla však odděluje od naivistické

5 Viz kap. *Od symbolismu k avantgardě. Poetika ruské a české poezie*.

6 Obraz původně patřil paní Alici Masarykové, dnes je opět v soukromé sbírce.



Ateliér malířky Nory Musatové ve vlastním bytě. Foto autorka.

tvorby tohoto typu jistá dávka ironie,⁷ charakteristická pro avantgardu. Zvláště zřetelné je to v raném oleji *Chuligáni* (1922), jednom z nejvýraznějších Musatových obrazů.⁸ Plátno je zajímavé zeleno-růžovým koloritem a přirozeností, s níž je zachycen lehký flirt, jehož účastníkem je harmonikář v kšiltovce a dvě dívky zcela odlišného temperamentu. Oddanost jedné je v příkrém kontrastu s hubatostí druhé, která však mladíka zjevně přitahuje víc.

Tvorbu G. Musatova je třeba chápat v širších souvislostech, včetně jeho života v Rusku. Jako syn malíře ikon Grigorij Musatov projevoval výtvarné nadání od raného mládí. V letech 1907–13 proto studoval v uměleckých školách Penzy, Kyjeva a Moskvy. O prázdninách pomáhal otci v jeho ateliéru i při výzdobě kostelů. R. 1915 byl mobilizován a jako poddůstojník se zúčastnil válečného tažení. R. 1917 se vrátil do Samary, kde se objevily jeho práce na výstavách. R. 1918 sloužil v armádě admirála A. V. Kolčaka v Irkutsku. Nakonec našel útočiště ve Vladivostoku, kde žil pod jménem Melnikov.⁹ K nezanedbatelným faktům patří skutečnost, že se na Dálném východě stýkal s futuristy a že např. spolupracoval s Davidem Burljukem. Umělcova dcera Nora Musatová to líčí podle matčinyh slov takto: „R. 1919

7 Nina Dvořáková, *Dílo Grigorije Musatova ve sbírce Moravské galerie*. 55. Bulletin Moravské galerie v Brně 1999. Odd. Ze sbírek galerií a muzeí. Brno 1999, 46–48.

8 N. Dvořáková upozorňuje na jistou analogii mezi tvorbou G. Musatova a Borise Grigor'jeva (1886–1939), který žil a zemřel rovněž v emigraci. Na rozdíl od Musatova hodně cestoval. Srov. její text v katalogu *Grigorij Musatov*. Dům umění města Brna v Domě pánů z Kunštátu od 5. dubna do 3. května 1970.

9 A. Koprživova, *Musatov*. In: Chudožniki russkogo zarubež'ja. O. c.

zastal manžele Mělnikovy-Musatovovy ve Vladivostoku. (Příjmení Mělnikov tehdy Musatovovi pomohlo uniknout pozornosti jak Rusů, tak Japonců v době jejich okupace.) Bydleli se skupinou umělců, se kterou sem přijeli. Žili společně, dělili se o radosti i smutky, byli stále spolu. Věra byla zaměstnána v lékárně. Získávala tak nějaké peníze, ale noční služby byly strašné. Stávalo se, že tam vpadl narkoman s nahajkou a dožadoval se kokainu. Griša si dovedl vydělávat veseleji. Se skupinou výtvarníků malovali ve futuristickém stylu plakáty a hesla. Těžko říci, jak dlouho a kolik jich zůstalo viset ve větrem bičovaných ulicích Vladivostoku. Revoluční víchr zasáhl umělce i zde a dá se předpokládat, že moskevské výstřelky nových uměleckých forem dorazily i do Vladivostoku. Je to tím pravděpodobnější, když si uvědomíme, že v zátocě Zlatý roh byla restaurace Bufonáda (Balagančik), v níž se scházela veškerá futuristická mládež, že se tam hrálo divadlo. Hráli frašky, vyzdobili si restauraci po svém a samozřejmě nepohrdli ani něčím ostrým. Dlouho jsme měli doma malou fotografii, na níž byl zachycen David Burljuk v pestrých kartonových kalhotách a básník Nikolaj Asejev s hladce sčesanými vlasy a dřevěnou lžící v knoflíkové dírcce uniformy“ (10–11). Činnost skupiny futuristických básníků a výtvarníků se ve Vladivostoku začala rozvíjet postupně poté, co sem na přelomu let 1917–1918 přijel básník Nikolaj Asejev. V téže době se sem z Petrohradu vrátil místní rodák Benedikt Mart (1896–1937). Činnost futuristické mládeže se úspěšně rozvíjela bez ohledu na to, jak se postupně měnila politická situace. Sovětská vláda byla totiž na Dálném východě v důsledku vojenského zásahu československých legií po sedmi a půl měsících svržena; 29. června 1918 se vlády ujala dočasná sibiřská vláda a poté v listopadu téhož roku A. V. Kolčak, jenž byl téhož dne jmenován admirálem. Jeho vojenských aktivit se zúčastnil i G. Musatov. V lednu r. 1919 byla založena Literární a umělecká společnost Dálného východu, v jejímž rámci bylo 25. ledna uskutečněno s velkým úspěchem divadelní představení *Blokovy Bufonády, Krásných sabinek* Leonida Andrejeva a kabaretu v režii Ja. A. Varšavského. Na pravidelných pátečních setkáních společnosti se diskutovalo o futurismu a jiných aktuálních problémech. Po příjezdu Davida Burljuka se začaly organizovat výstavy a výtvarné soutěže. V prosinci r. 1919 se konala soutěžní výstava karikatur, již se zúčastnil pod pseudonymem Melnikov i Grigorij Musatov, jenž získal poté na výstavě dekorativního umění první cenu za panó *Úrodnost (Plodorodije)*. Neprodané obrazy se staly součástí stálé expozice Literární a umělecké společnosti. Z dalších aktivit společnosti lze uvést kromě řady veřejných vystoupení a výstav také vydávání futuristického časopisu „Birjuč“, hudební soutěže a výstavy. V dubnu 1920 se podařilo uskutečnit velkou mezinárodní výstavu šesti set prací od padesáti umělců z různých zemí. Ve výčtu zúčastněných výtvarníků je i jméno Grigorije Melnikova-Musatova. Výstava se stala příležitostí k pořádání besed a veřejných diskusí. Napjatá politická situace, za níž došlo i k japonské intervenci, učinila z této společenské akce příležitost k tříbení názorů. Činnost futuristů pak ve Vladivostoku pokračovala až do bělogvardějského převratu v květnu r. 1921.¹⁰ Mezitím se již

10 Andrej Krušanov, *Russkij avantgard 1907–1932. Istoričeskij obzor*. V trech tomach, t. 2. Moskva, Novoje literaturnoje obozrenije 2003, gl. Vladivostok, 404–434.



Musatov, Grigorij Alexejevič (1889–1941). *Mladý pár*. 1920. léta. Akvarel, papír, 44 × 31 cm. Soukromá sbírka. Foto autorka.

počala diferencovat politická orientace jednotlivých členů organizace, jež v případě manželů Musatovových vedla k jejich emigraci v květnu r. 1920.

Kubofuturistický styl je patrný na zmíněném Musatovově akvarelu *Toalety* (1921), jenž vznikl buď záhy po příjezdu do Čech nebo během dlouhé cesty parníkem, kdy si Musatov, který zůstal zcela bez peněz, přivydělával tím, že portrétoval kapitána a jeho ženu (13). Na akvarelu je vyobrazena žena s odhaleným poprsím, pudrující se před zrcadlem, zatímco jí muž, nahý do půl pasu, češe dlouhé rusé vlasy. Scéna se zřejmě odehrává na parníku, neboť všude kolem je voda a v dálce je vidět hornaté pobřeží. N. Musatová uvádí řadu dalších prací, které vznikly za této dlouhé mořské plavby.

Vzpomínky na život v maloměstě daly vzniknout žánrovým obrazům, zachycujícím např. večerní procházku mladého páru (*Párek*, 20. léta). Jako by na něm ožila atmosféra teplého letního večera ze známé Blokovy básně *Neznámá* (*Nežnalkomka*, 1906):

*И каждый вечер, за шлагбаумами,
Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки.*

*Každý večer, když spustí závoru,
v buřinkách jako z žurnálu,
korzuje v polích a vede hovory
s dámami klub známých donšajnu.¹¹*

11 A. Blok, *Nežnalkomka. Neznámá*. Přel. D. Kšicová. In: *Dramatika ruského symbolismu 3. Malé hry o lásce. Originál a překlad*. Brno, MU 2004, 140–141.



Musatov, Grigorij Alexejevič: *Jarní záplava*. 1924. Olej, plátno, 56,5 × 61, 5 cm. Národní galerie, Praha, Inv. č. O 8401. R. 77. Rodinný archiv.

Patrný rozdíl mezi tím, jak scénu líčí Alexandr Blok a o necelé desetiletí mladší Grigorij Musatov je i v sociálním posunu. Partnerem dámy v dlouhých modrých šatech, s bílým přehozem na ramenou, je mladík v červené rubašce pod rozepnutým sakem a s módní kšiltovkou. Večerní atmosféru v předměstské uličce dokresluje rozžatá pouliční lampa, svítící okna domů a žena v šátku, jež se zpozvzdálí dívá za mladými lidmi. Scéna je vylíčena s obdobným lehkým humorem, který lze vycítit i z Blokových veršů. Téma večerních setkání mládeže zachycují i Musatovova plátna s rozlivy Volhy v okolí Samary, kde malíř prožil své mládí a kde zůstala žít jeho rodina.¹² Patří k nim obrazy *Projížďka na loďce* (1923) nebo *Jarní záplava* (1924). Dívka ve slaměném klobouku, hrající na kytaru, nebo jiná, jež drží v rukou bílý šátek, se projíždějí v lodičkách v doprovodu svých kavalírů, kteří buď veslují, nebo hrají na harmoniku. Na Musatovových obrazech je zachycen pokojný život v provinčním předrevolučním Rusku, jež před námi vyvstává díky vzdálenosti času a prostoru v idealizované a poetizované podobě. Cit, s nímž umělec zachycuje odstíny světla a stínu, odraz měsíčního světla na široké vodní hladině i na dívce s kytarou – to vše vytváří atmosféru velmi blízkou tomu, co pocítuje čtenář citované Blokovy básně:

12 Na domácí kořeny Musatovovy tvorby upozorňuje i současný ruský tisk. Srov.: Jelena Mojeva, *Grigorij Musatov nosil v sebe Samaru, kak Mark Šagal – Vitebsk*. In: *Sovremennyye otečestvennyye zapiski* 1999, No. 1, ijuň 1999, s. 47–50. Nikolaj Jeleněv, *Raspisannyj sunduk novobranca*. Tamtéž, s. 51.

*Над озером скрипят уключины,
И раздаётся женский визг,
А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно крувится диск.*

*Nad jezerem skřípou havlíčky.
Je slyšet výskání a hvízd.
A na nebi takový malíneký
pitomě škeblí se disk.*

Na pozadí široce se rozlévající Volhy, osvětlené přízračným světlem měsíce, vyhrává vojenská kapela s kapelníkem v bílé námořnické čepici se štítkem (*Vojenský orchestr*, 1924).¹³ Jinou variantou téhož motivu je plátno *Orchestr* (1923). Tentokrát je kapela umístěna nad jakousi osvětlenou arénou, kolem níž je rozsazeno publikum. Naivisticky groteskní charakter má obraz *Akrobaté* (1925),¹⁴ zachycující rodinu artistů. Mezi rodiči v oficiální výstroji (otec má kokardu a nahoru nakroucený knír, matka je v upnutém sáčku uniformy, v jezdeckých kalhotách, holínkách a klobouku, z něhož vlají dlouhá pštrosí péra) stojí chlapec a dívka. Chlapec v námořnickém oblečku a bílé čapce sedí na zadním malém kolečku velocipédu a salutuje. Dívka v trikotu drží holýma nohama řídítka nad vyšším řídícím kolem. Na předním plánu jsou dvě zkřížené činky k rozcvičování. Na rozdíl od Picassovy ještě značně realistické *Pierotovy rodiny* (1905) je Musatovův obraz výrazně naivistický. Předrevoluční obliba uniforem je zachycena také na oleji *V lóži* (1926).¹⁵ Dámu s růží v dekolte provází partner v úřednické livreji. Groteskní charakter z rodu Gombrowiczovy *Operetky* má obraz *Sen* (1924).¹⁶ Nad baculatou mladící v negližé se vznáší na obláčku kýžený ženich s kyticí, bílá holubička přináší zapečetěné milostné psaníčko a z rohu hojnosti se sypou samé růže. Podobný ironický úsměv provází i obraz *Básník a múza* (1924). Mladý kudrnatý básník se dívá jako ve vytržení do okna, kolem něhož prolouvá krásná múza s palmovou větvíčkou v ruce. Zjevně ironickým odstupem se Musatovova práce liší od stejnojmenného obrazu H. Rousseaua *Básník a jeho múza* (1909), na němž je zobrazen Apollinaire v černém obleku s husím perem v jedné a svítkem papíru ve druhé ruce, provázený múzou v podobě jeho přítelkyně Marie Laurencinové v dlouhých plizovaných šatech s pozvednutou rukou. Kolem krku i na hlavě má květinové věnečky. Oba stojí v rozkvetlé zahradě pod korunami dubu a akátu.¹⁷ K témuž typu prací patří i obraz *Věštění* (1924).¹⁸ Tři dívky u kulatého stolku se snaží uhádnout z kávové sedliny svou budoucnost. V plátnech tohoto typu je patrná stará tradice ruského naivního malířství, tzv. lubku, ale i to, o čem píše Josef Čapek v knížce *Naivní umění* – vzpomínka na vývěsní štíty předrevolučních obchodů, které svého času inspirovaly Mstislava Dobužinského (*Okno kadeřnictví*, 1906),¹⁹ Michaila Larionova či Nikolaje Pirosmaniho.

13 A. Jahovský, *Grigorij Musaton. Anti-surrealismus*. Přel. Břetislav Hůla, Praha, Frant. Richter (1931), obr. 4, s. 29.

14 Tamtéž, č. 6, s. 33.

15 Tamtéž, č. 7, s. 35.

16 Tamtéž, č. 8, s. 37.

17 Obraz je majetkem Puškinského muzea v Moskvě. Srov. *Paul Gauguin e l'avanguardia russa. L'Artificio Ferrara*, Palazzo dei Diamanti, katalog výstavy z r. 1995.

18 Jahovský, č. 10, s. 41.

19 D. Kšicová, O. c.,



Musatov, Grigorij Alexejevič: Ilustrace k románu F. M. Dostojevského *Uražení a ponížení*. Kresba perem a tužkou, papír, 42×35 cm. Dole rusky tužkou: těžce čitelný citát z románu. Nerealizováno. Soukromá sbírka. Foto autorka.

K žánrovému malířství 20. let patří také židovská tematika, která byla Musatovovi blízká od doby, co se zamiloval do své budoucí ženy Věry, jež pocházela ze židovské rodiny. Přestože jeho otec byl malířem ikon, snachu rodina přijala dobře. Mezi kresbami Grigorije Musatova, jež jsou v majetku Národní galerie v Praze, se dochovalo několik vyobrazení malířského ateliéru jeho otce. Malířka Eleonora Musatová potvrzuje, že byly namalovány podle vzpomínek až v Čechách. K zajímavým pracím židovského cyklu patří např. oleje *Flirt* (1924), *Židovská rodina* (1925), *Slepci*, *Slepý* (oba 1929) i tempera *Rabín* (nedatováno). Na prvním obraze se mladík prochází pod oknem, z něhož ho sleduje dívka, opírající se o parapet. Tanečním krokem, k němuž si mává španělkou, šviháckým oblečením a skrytým humorem mladík připomíná Chaplina. Zcela jiného typu je rodinná scéna s talmudem na bíle prostřeném stole. Zachycuje slavnostní okamžik židovského života. Detaily šatů matky i chlapce, kterého chová v náručí, vzorem tapet aj. se obraz ostře liší od stejnojmenné práce N. Gončarovové *Židovská rodina* (1912),



Musatov, Grigorij Alexejevič: *Rozhovor Ivana s čertem*. Ilustrace k románu Dostojevského *Bratři Karamazovi*. Perokresba, papír 42 × 35 cm. Dole rusky tužkou: Разговор Ивана с чертом. Soukromá sbírka. Foto autorka.

kde jde o skrytou náboženskou symboliku. Archetypickou barevností i stříhem šatů připomíná žena s dítětem na plátně N. Gončarovové Matku Boží. Poslední tři Musatovovy obrazy již předpovídají novou etapu umělcovy práce. Zvláště se to týká portrétu mladého rabína s rusými vlnitými vlasy, modrými očima a lehkým úsměvem. Stylisticky je tato práce blízká Janu Zrzavému. Podobně jsou namalováni i slepí na výše uvedených plátnech. Slepí sedí u kulatého stolu, na který si odložili housle. (Nadarmo toto téma nevzbudilo zájem Čechova, jak to vyjádřil v povídce *Rotchildovy housle*, nebo Maeterlincka, jenž napsal rovněž jednoaktovku *Slepí*.) V těchto pracích je již zachycena nová tematika, příznačná pro další etapu Musatovovy tvorby.

Zcela jiného typu jsou práce, inspirované několikaměsíční riskantní cestou manželů Musatovových na malém parníku, do něhož ve Vladivostoku nasedli spo-



Musatov, Grigorij Alexejevič: *Rogožin*. Ilustrace k románu F. M. Dostojevského *Idiot*. Konec 20. let. Tužka, žlutý papír, 43,3 × 31,3 cm. Národní galerie, Praha. Inv. č. K 11159. Fotografie r. 2006 © Národní galerie v Praze.

lu s Čechy jedoucými domů. Trasa plavby vedla přes Šanghaj, Singapur, Colombo na Sri Lance, tehdejším britském Cejloně, až do Terstu.²⁰ Malíře inspirovaly scény z lovu velryb (*Harpuna*, *Velryba*, nedatováno). Na prvním obraze mladík v loďce na předním pláňe rozvíjí lano s harpunou, aby ji mohl vrhnout na velrybu, jejíž hlava s otevřenou tlamou trčí z modrého oblaku zvířené mořské vody, zatím co jeho společník pozorně třímá kormidlo. Na druhém plátně jeden z chlapců, zobrazených en face, zvedá jednou rukou harpunu, zatím co druhou se pevně drží okraje člunu, za nímž je vidět ve zpěněné vodě obrovskou bleděružovou velrybu.

S rodnou Volhou je spjat největší Musatovův obraz *Stěnka Razin* (1928). Vůdce lidového povstání, jenž se stal hrdinou ruského folkloru, je zde vyobrazen ve

20 Musatova, 13–14.

zcela jiné podobě, než jak jej známe z ruské sentimentální romace. Podle ní byl Razin nucen svrhnout do vln Volhy milovanou kněžnu, aby si zachoval autoritu u svých spolubojovníků. V Musatovově podání je Razin zralým mužem s černým plnovousem, jehož čelo protínají dvě hluboké vrásky. Jeho role v krvavém povstání je zdůrazněna rudou barvou holínek, obleku a dokonce i kožešinové papachy s trápцем. V levé ruce drží šavli. Ostrím ji opírá o miniaturní dělo v popředí, připomínající dětskou hračku. Na druhé straně je rozseknutý pařez, z něhož vyrůstá větvička, obalená listovím. Přes pravou ruku má přehozený těžký plášť z beraní kůže. Stěnka stojí na skále nad Volhou, jež se za jeho zády leskne tisícem modrých šupin. Dominantní rudá barva vzbuzuje pocit, že dávné události selského povstání ze sedmnáctého století (1670–1671) mají vyjádřit mnohem aktuálnější tragédii, v níž číslovka sedmnáct sehrála ještě osudovější roli. Je těžko říci, zda Musatov věděl o populárním ruském filmu, který se hrál ve 20. letech, či zda znal stejnojmennou poemu Velemíra Chlebnikova *Razín* (1920). Jeho urputný hrdina však vyvolává podobné pocity jako básnickovy experimentální verše. Chlebnikova poema má šest částí: *Cesta, Dělení kořisti, Tryzna, Tanec, Sen, Mučení*. Našly v nich výraz tradice hrdinské epiky, zvláště Gogolova *Tarase Bulby*. Gogolově novele je blízká především závěrečná část poemu. Boj Ukrajinců proti Polákům Chlebnikov naznačuje několikerým použitím polského slova pan. Symbolický význam nabývá i samo zbojnickovo jméno Razin, utvořené od slova „razit“ – bít. Zbytečně se na začátku i na konci poemu neopakuje verš: «*Мы, низари, летели Разиным – Мы, spodina, jsme летели как Разин*». Sémantika hrdinova jména Chlebnikova inspirovala k utváření skladby do podoby střely. Její centrum je v místě zlatého řezu. Verš není budován od počátečních slov, nýbrž od svého středu. Po obou stranách césury jsou rozložena často táž slova, avšak v zrcadlovém postavení, protože druhá polovina verše je psána pozpátku (tzv. perevertněm). Mnohé neologismy vznikají obdobně, tj. opačným čtením, jak je tomu v hebrejštině (srov. např. : «*Манум тинам, Дар рад, II гик – киги, Хи – ха – ха-хи, Тонот, Ахача! – Лáká akál, Дар рад, А рык – кыра, Чи – ча – ча – чи, Дупот, Ачача!*» aj. Někdy se přidává nebo ubírá jedna hláska, používá se pauzy aj.: «*Цели жилие, То нота монот, Сету и тес, II шорох! Хороши, Мор дум о мудром, II ляли, По номоту то номон, Пот и мон, Вера запев – Обіан наї, Дупот поту, Сітє тису, Чростот чхрупу, Мудре cedar, Лала лі, По дупоту потопу, Пот а топ, Віра з'аір'*» aj. Některé části textu vyvolávají stejné asociace jako Musatovův obraz. Tak je tomu již na začátku první části *Cesty*, kde se líčí podobně velebná krajina, viděná s vysokého útesu nad Volhou, na němž stojí Razin:

ПУТЬ

Сетуї утес!

Утро чєрты!

Мы, низари, летели Разиным:

Течет и нежен, нежен и течет:

Волгу див несут, тесен вид углов.

Олени. Синело.

CESTA

Skálo skuč!

Čerti se, čerte!

Мы, spodina, jsme letěli jak Razín:

teče tak něžná, něžná a teče:

div Volhu nese, tíseň vod, útes.

Jeleni. Sínalo.

Оно.
 Ива пук. Купавы.
 Лепет и тепел
 Ветел, летев!
 Топот.²¹

Та.
 Орика, јива. Лекнију.
 Је топла а зватла,
 ветри а леи!
 Дупот.

Rudá barva prolíná celou poemu. Srov. verše: «Мака бури рубакам (202) Bouře maká a rubá»; «II мак ал укпаду, – удар кулаками./ А жулики – лужа!/ У криви воркују! (205) – Makej, ukradnu, – úder pěstí./ Taškáři – louže!/ Vrkej si v krev!». «Течет,/ Алым мыла...Червона панов речь (207) – Теče,/ Rudou se myla.. rudá řeč páni.» Kontrast rudé barvy jako symbolu krve, která zalila celého Razina, s modří řeky a stříbrem březoví na březích řeky zní i v následujících verších: «Hy, червон снов речун./ Мак неженкам./ Манит синь истинам./ II раз запу.../ Мор берет серебром (210) – At' jsou sny rudé./ Padavkám mák./ Láká ryzí dálka./ Tak už udeř.../ Moř brázu stříbrem». Neméně důležitou roli hraje ve skladbě meč jako symbol boje. Následující verše jako by vyjadřovaly podobné gesto na Musatovově obraze: «Мечем./ Оперив свирено./ II Мен неми./ Волн лов./ Ман снам – Мечем/ Свѣрѣѣ запрѣ./ Jména nemá./ Vjlov vln./ Mene sním» (212). Dupot tance zní na mnoha místech poemu jako průvodní znak tance, korespondujícího s divokým rytmem boje. Část nazvaná *Sen* končí verši : «Потока тон./ II/ Топот./ В лапу ног огонь упал (212) – Tok a dupity dup./ Dupot./ Do tlapy nobou upadl žár». Rozdíl výrazových možností výtvarného umění a literatury je známý již od dob Lessingova *Laokoona*. Čas na obraze strnul v jednom symbolickém gestu. V daném případě v rudých holínkách Razina, jež se zastavily v tanečním půlobratu, zatím co v poemě kulminují praskáním žeber v rukou katových.

Z iniciativy Jana Zrzavého se Grigorij Musatov stal r. 1923 členem Umělecké besedy. Podle fotografií ze schůzí nebo z kostýmovaných čajů o páté²² zde manželé Musatovovi našli přátelské prostředí a umělec nezbytnou podporu své práce. Zúčastňuje se výstav Besedy a r. 1927 samostatně vystavuje v besedním Sále Mikuláše Alše. Tam se pak konala většina jeho pražských předválečných výstav, jež byly hojně komentovány českou kritikou.²³ R. 1932 se zúčastnil výstavy v pařížském salonu La Renaissance. R. 1938 vystavoval spolu se Sergejem Mate v pařížské galerii Charpentier. Jeho obrazy se objevily r. 1936 na samostatné výstavě v Rize. Grigorij Musatov však byl úzce spjat i se životem pražské ruské emigrace. Patřil ke skupině Sergeje Alexandroviče Mako, jenž v Praze založil a vedl Ukrajinskou akademii a malířskou skupinu Skytů (Skify), jež vystavovala v Praze v letech 1931 a 1932. Předsedou Skytů se stal Sergej Mako, místopředsedou Grigorij Musatov a jednatelem Alexandr Orlov.²⁴ Předčasná smrt na infarkt zastihla Musatova v plné

21 V. Chlebnikov, *Razin*. In: Тѣѣ, Собраније сочиненіј І. Nachdruck der Bände 1 und 2 der Ausgabe Moskau 1928–33 mit einem Vorwort von Vladimir Markov. München 1968, 202–215.

22 M. Slavická, *Grigorij Musatov* 1889–1941. (Katalog.) Výstavu uspořádala Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice v Praze, květen–červenec 1983.

23 Tamtéž. Srov. také rukopisný katalog Slovanského ústavu v Praze.

24 *Dějiny českého výtvarného umění* (IV/2) 1890–1938. Academia 1998, 140.



Musatov, Grigorij Alexejevič: Smerďakovova matka, zvaná Smrdutá. Ilustrace k románu Dostojevského *Bratři Karamazovi*. 1929. Papír, tužka, 45 × 27,9 cm. Národní galerie, Praha. Inv. č. K 11170. Fotografie r. 2006 © Národní galerie v Praze.

práci. Na náhlém skonu měla svůj podíl i tehdejší napjatá situace na ruské frontě. Vpád Německa do Sovětského svazu na malíře působil depresivně.

Od konce 20. let se Musatovův styl postupně mění. Určitý zlom nastává při tvorbě obrazu *Pes v okně* (1927), v jehož podtextu je vzpomínka na širokou vodní hladinu Volhy, po níž pluly parníky poháněné kolem na boku lodi. O takové lodi píše Gorkij v románě *Foma Gordějev* (1899), protože ve velkém kole někdy uvízli utopenci, kterých se námořníci hleděli rychle zbavit. Svědkem právě takové scény byl malý Foma, který na to nikdy nemohl zapomenout. Olej vznikl podobně jako většina dřívějších Musatovových prací na základě vzpomínky, jeho styl však již napovídá budoucí zasněné obrazy. Dříve přesné kontury na nich začínají tonout v tajemném osvětlení. Náznak proměňujícího se stylu je patrný již v posledních pracích židovského cyklu. Ještě zřejmější je to v krajinkách, zachycujících ruské před-



Musatov, G. A.: *Sám jedu!* Ilustrace k románu Dostojevského *Bratři Karamazovi*. Tisk na knihovém papíru, perokresba, akvarel. 20 × 13, 7 cm. Soukromá sbírka. Foto autorka.

revoluční vesnice. Dominantou *Krajiny s ploty* (1929) jsou pletené ploty („pletní“), charakteristické pro ukrajinský venkov. Vždyť Musatov studoval po absolvování Penzenské umělecké školy v Kyjevě a teprve poté v Moskvě. Právě tam se mohl setkat nejen s kubofuturisty, ale také s pracemi Michaila Larionova a Natálie Gončarovové, kteří měli po určitou dobu blízko k naivnímu malířství. Těžko se však v té době mohl seznámit s díly Marka Chagalla,²⁵ jenž byl až do r. 1914 ve Francii. Na závěr svého zahraničního pobytu vystavoval v Berlíně, odkud odjel do Ruska, kde ho zastala světová válka, takže se do Francie již nemohl vrátit. V Petrohradě a v Moskvě Chagall vystavoval až r. 1915, kdy musel Musatov narukovat. O Chagalovi se zřejmě dozvěděl za svého pobytu v Československu, a to zřejmě až poté, co kritika upozornila na příbuznost některých Musatovových prací z počátku 30. let se chagallovským viděním světa. Takový názor zastává Musatovova dcera, jež

25 Tuto domněnku vyslovují N. Dvořáková i M. Slavická. Srov. jejich citované práce.

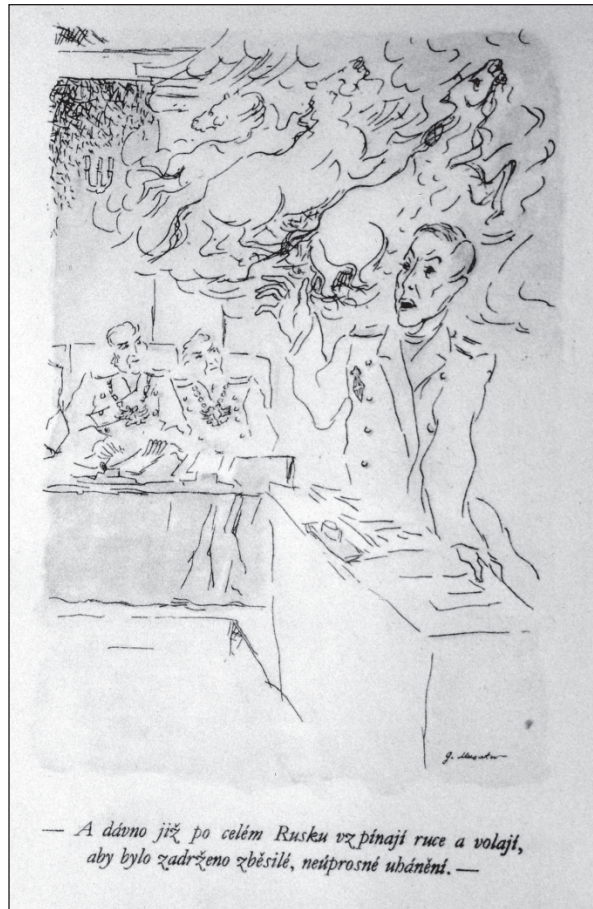
se opírá o svědectví své matky, přesvědčené, že se tak stalo skutečně až poté, co namaloval obrazy, které Chagallův styl nejvíce připomínají. V komparatistice se ostatně s takovým jevem setkáváme dosti často. Obvykle jde o shody, vyplývající z inspirace obdobnými zdroji – v daném případě jde pravděpodobně o tvůrčí rozvíjení podnětů ruského lubku a naivistického vidění světa. Všechny tyto impulsy se Musatovovi kdysi vryly hluboce do podvědomí a postupně vyplývaly na povrch ve specificky konfigurované formě. Pozoruhodný je např. *Rybář s melounem* (1929), na jehož předním plánu sedí mladý modrooký ryšavý muž s mohutnou kudrnatou kšticí a bohatým vousem. Přes rameno má přehozenou rybářskou síť, v klíně má rozkrojený meloun, z něhož se chystá ukrojit další kus. Velké ruce s nožem odpovídá ještě větší bosá noha na pobřežním písku, namalovaná jakoby zkresleným záběrem fotoaparátu. Za mužovými zády se zvedají velké mořské či říční vlny, na nichž se v dálce houpe malý parníček s kolem na boku. Modrá voda splývá se stejně modrou oblohou, na níž visí jen jeden tlustý bílý mrak, provázející loď na obzoru.

Počátkem 30. let se Musatovův styl opět proměňuje. Jeho žánrové výjevy z ruského venkova nabývají chagallovského rázu, avšak ztvárněného zcela specifickým způsobem. Zvláště markantní je to na obraze *Cesta do kolchozu* (1931). Dominuje na ní kudrnatý bosý muž, mávající nad hlavou bičem a levou rukou vedoucí bílého koně, který skáče přes pletené žluté ploty. Člověka i koně provázejí jejich výrazné stíny, odrážející se na rudém poli a tmavomodrém nebi. Člověk a jeho stín jsou analogií dvojníka – oblíbeného námětu ruské literatury, který zazněl opět s novou silou v ruské moderně, např. v poezii a dramatech A. Bloka.²⁶ Kontrast mezi proporcemi na předním a zadním plánu obrazu je ještě markantnější na obraze *Chlapec s drakem* (1931). Nahý tlustý chlapeček s papírovým drakem jde na pozadí maličkých chaloupek, roztroušených kolem kulaté travnaté návsi, na níž padá jeho dlouhý stín. S tématem ruské vesnice je spojen také obraz *Požár* (1933). V jeho centru běží bílý kůň po rudé cestě jakoby proti sálajícímu ohni, osvětlujícímu dřevěné domky se žlutými slaměnými střechami.

Zvláštní význam mělo pro Musatova téma včelaře. Setkáváme se s ním na několika jeho plátnech. Inspirovala je událost, která malíře po válce zasáhla nesmírně bolestně. Jeho blízcí v čele s otcem a oběma rodinami jeho bratří se za občanské války uchýlili do letního obydlí se včelínem, který měla rodina nedaleko Samary. Tam je napadli a pobili bandité. Domnívali se totiž, že bohatý malíř ikon musí mít zlato. V Moravské galerii v Brně i v Národní galerii v Praze jsou téměř shodné obrazy včelařů s ochrannou sítí, vypouštějících na smaragdovém pozadí včely ze žluté plástve (*Včelař*, 1932; 1934). Starší varianta *Včelaře* (1929) je opublikována v jediné monografii o Musatovovi, která vyšla před válkou v Praze. Její autor A. Jahovský posléze odjel do Francie, kde žil v Paříži pod pozměněným jménem Anatole Jakovsky. V 60. letech si dopisoval s N. Musatovou.²⁷ Včelař je

26 D. Kšicová, P. Klein, *Dramatika ruského symbolismu* 3. Malé hry o lásce. A. A. Blok, *Bufonáda, Neznámá*, V. Ja. Brjusov, *Tajemný host*. Brno, MU 2004.

27 A. Jahovský, *Grigorij Musaton. Anti-surrealismus*. O. c. E. Musatová má dosud francouzsky psaný dopis Jakovského ze 23. 2. 1963, týkající se jeho připravované výstavy v Římě. Malíř odpovídá



Musatov, Grigorij Alexejevič: *Soudní proces*. Ilustrace k románu Dostojevského *Bratři Karamazovi*. Tisk na knihovém papíru, perokresba, akvarel 20 × 13, 7 cm. Soukromá sbírka. Foto autorka.

na tomto obraze umístěn na žebříku před úlem, odkud vyjímá pláštěv. Jahovský ve své knížce uveřejňuje práce, svědčící o tom, že i Musatova zasáhl zájem avantgardy o nové technické vynálezy. Začíná to plátnem *Elektrifikace* (1931). Jeho expresionistický charakter je zdůrazněn kontrastem obrovského tmavomodrého nebe s dramaticky plynoucími mračny nad rudě ozářeným horizontem s elektrickými sloupy. V popředí stojí bosý mužik, jemuž na prsou přistál oblak, připomínající křídla anděla. Mytický podtext scény podtrhuje bílý šat venkovana. Šmolkově modré nebe s oblakem, který uvízl u nohou muže, táhnoucího pravděpodobně elektrický drát kolem žltorudě dýmající vysoké věže z červených cihel – to je scéna obrazu *Signál* (1931). Vzhledem k názvu obrazu chce muž na komín zřejmě

záporně na její dotaz, zda se v galerii Charpentier, kde byla předválečná výstava prací jejího otce, dochovalo něco z této doby. Nezachovalo se tam nic, neboť galerie za války změnila svého majitele.

přípevnit nějaké signalizační osvětlení, jež by na výškovou stavbu upozorňovalo letadla. Téma letu, jež se stalo populární ve výtvarném umění i literatuře již v 10. letech, je v Musatovově díle zastoupeno několika pracemi. Zvláště zajímavý je obraz *Vzletnutí* (1931). Zeleně oděný muž sedí v rudožlutém koši pod neviditelnou vzducholodí na pozadí rudých a žlutých oblaků a tmavomodrého nebe. Přízračný *Aeroplán* (1931)²⁸ je tématem blesku blízky Bakstovu plátnu *Terror antiquus* (1908). Bílý aeroplán s tmavou hlavou letce vylétá z bouřkových mračen, odkud míří blesk směrem k zamlžené temné zemi. Záhadný, téměř abstraktní ráz má obraz *Automobil* (1931).²⁹ Temné vozidlo s rozžatými světly uvízlo mezi spuštěnými závorami, zatímco vzadu se rýsují dvě tečky příjíždějícího vlaku, lesknoucí se v temné noci jako oči kočky. Jednou z nejzajímavějších prací daného cyklu je *Skok* (1931). Nahé tělo plavce již noří hlavu do tmavomodré vody s temně zeleným rostlinstvem na prvním plánu. Zvláště pojednaná jsou sportovcová chodidla. Jedno je bílé, druhé tmavomodré, o mnoho temnější než modř vody a zeleň rostlin. Jako by nad vodou přistála dvě kontrastní slunce Vjačeslava Ivanova – horní světlé a dolní černé – dva nerozluční dvojníci – život a smrt, jak je tomu v jeho poemě *Sluneční prsten* (*Solncev perstěň*, 1911). Tématem techniky a sportu je Musatov blízky Osipu Mandelštamovi, kterého s Musatovovou manželkou sblížuje jeho židovský původ. V této souvislosti můžeme uvést také Annu Achmatovovou, blízkou Mandelštamovu přítelkyni, autorku pozoruhodného cyklu *Židovské verše* (1922–1961).

V posledním údobí své tvorby Musatov začal malovat impresionistická plátna. Tuto techniku si vyzkoušel již počátkem 30. let zvláště na obraze *Vyjící pes* (nedatováno). V dominantním okru jsou sotva znatelné obrysy několika pletených plotů a dřevěných chalup. V popředí je smutný pes, tesknící z představy, že je sám na celém světě, který se propadl do růžově-žluté mlhy. Podobný styl Musatov uplatnil i v některých kresbách a akvarelech z téže doby (např. *Zabrada s úly* nebo *Harmonikář*). Námět zpívajícího mladíka se široce roztaženou barevně pojednanou harmonikou autor posléze rozvedl formou zajímavé dynamické olejomalby *Harmonikář* (nedatováno). Narození dcery Nory začátkem 30. let dalo malíři řadu inspirací jak pro jeho kresby, tak pro oleje. V Národní galerii je větší obraz *Spící Nora*, v soukromé sbírce je půvabný portrét asi tříleté kudrnaté blondýnky se zavřenýma očima a srdíčkovou pusinkou. Česká krajina, k níž neměl malíř bydlící v Praze nějak zvláště blízký vztah, jako by unikal jeho vnitřnímu zraku. Zato téma okupace a začátku druhé světové války jej vyburcovalo k dynamické malbě *Útěk* (1939). V popředí je zachycena úprkem běžící mladá matka, jež k sobě tiskne dítě. Pozadí tvoří modré nebe, které prosvětluje rudožlutá záře požáru města. Musatov tak reagoval podobně jako Marina Cvetajevová svým cyklem *Verše Čechám* (*Stichi k Čechii*, 1938), které napsala bezprostředně po Mnichovské dohodě a událostech, jež po ní následovaly.

Zvláštní kapitolu tvoří Musatovovy kresby a akvarely, uložené stejně jako jeho obrazy v Praze, Brně a dalších galeriích i v soukromých sbírkách. Některé vznikly

28 Tamtéž, č. 15, s. 51.

29 Tamtéž, č. 17, s. 55.



Musatov, Grigorij Alexejevič: *Na plotě*. 30. léta. Tuš, papír, 30 × 22,5 cm. Vlevo dole podpis Musatov. Dole verše: *Сидит милый на заборе/ С выражением во взоре*. Národní galerie, Praha. Inv. č. K 64. 725. Fotografie r. 2006 © Národní galerie v Praze.

jako vzpomínky na otce a jeho ateliér (*Malířův otec*, *V dílně otcově*) nebo na krajinu svého dětství (např. akvarel *Pastýř* s charakteristickou lidovou obuví – láptěmi, uhel *U fotografa*, kresba tuší *Mužik*, jenž je zachycen, jak jde podél pleteného plotu, za nímž jsou bány kostela a městečko – 30. léta). Zvláště působná je komická kresba kouřícího harmonikáře, sedícího mezi špicemi dřevěného plotu na pozadí bání kostelíka. Zdola na něho obdivně kouká dívka v šátku. Kresba je provázána shodně ironickým dvojverším:

*Сидит милый на заборе
С выражением во взоре.*

*Na plotě si milý sedí,
důležitě kolem hledí.*

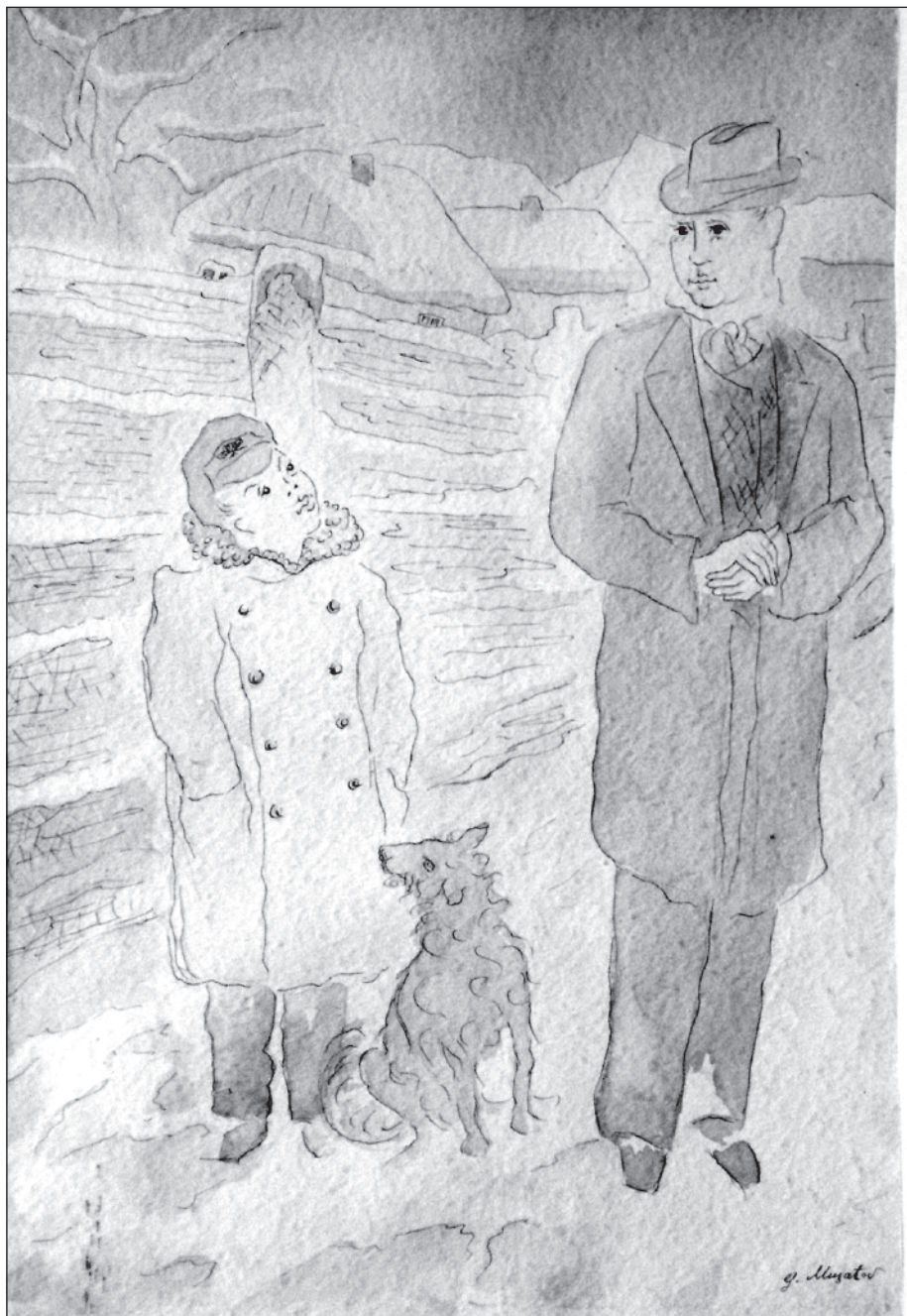
Ze života v Praze je např. akvarel *Hra s míčem*. Řadu prací tvoří skici k budoucím olejům či jiným technikám. Zvláště zajímavé jsou Musatovy ilustrace k románům F. M. Dostojevského *Uražení a ponížení*, *Idiot*, *Běsi* a *Bratři Karamazovi*. Vznikaly koncem 20. let, když se připravovalo melantrišské vydání děl Dostojev-

ského. Z původního velkého projektu sešlo, řada kreseb je však uložena v grafickém oddělení Národní galerie v Praze. Něco je i v Moravské galerii v Brně a jinde. Zajímavé jsou dramatické scény z románů *Ubozí lidé* či *Bratři Karamazovovi*, zahalené v oparu lehkého šrafování, v němž je jakoby nasvícena babička s vnučkou či Ivan Karamazov v rozhovoru s čertem. Pozoruhodná je měkká kresba, zachycující portrét Rogožina.

V mužových šilených očích je už hrůza jeho pozdějšího zločinu. Největší množství kreseb tužkou či perem i akvarelů se však týká *Bratrů Karamazovových*, které vyšly r. 1929 v Melantrichu s Musatovovými ilustracemi a v překladu Břetislava Hůly. Je zajímavé, jak Musatov pracoval. Podle dceřiných slov kresby vznikaly tak, že matka četla nahlas román a otec mezitím dělal náčrty. Každá scéna má v podtitulu nebo na zadní straně větu, k níž se vztahuje. Tytéž úryvky z románu, opatřené bibliografickým údajem, provázejí ilustrace i v knižním vydání. Psychologicky velmi přesně je zachycena těhotná, mentálně postižená matka Karamazovova nemanželského syna Smerďakova, jejíž portrét přesvědčuje vnímatele o pravdivosti výroku starého Karamazova, že každá žena je krásná. S ironickou linií Musatovovy tvorby souvisí výjev z přelíčení s Dmitrijem. Žalobcův patetický projev, týkající se spíše Ruska než Dmitrije, je provázen v horní části kresby úprkem koní, jež si virtuálně promítá fantazie poroty. Podobně dynamicky je zachycena i zběsilá Dmitrijova jízda s trojkou koní, přesně vyjadřující psychiku tohoto nejvášnivějšího ze všech Karamazovových úprkem koní, jež si do stropní části soudní síně virtuálně promítá fantazie poroty. Karikaturní postavě Smerďakovově s jeho snahou opakovat gesta pánů, odpovídá scéna, kdy lokaj hraje v zahradě na lavičce své sousedce na kytaru. Od těchto až daumierovsky vtipných scének, zachovávajících kolorit originálu, se poněkud odlišuje výjev Aljoši s malým Koljou, nazvaný *Oříšek (Žuška)*. Na rozdíl od chlapce, oděného v souladu s ruskými zvyklostmi do školní uniformy, Aljoša v městských šatech a klobouku je jak by vystoupil z výkladní skříně některého z pražských krejčovství konce 20. let.

Zajímavé je určit Musatovovo místo v tehdejším světě umění. Jeho postavení v zemi, kde našel druhý domov, jej vedlo ke stálému hledání. Zatímco ve svých kresbách a akvarelech rozvíjí nejlepší realistické tradice, odlehčované ironickým podtextem, většinou svých olejomalb či temper vyjadřuje touhu objevovat nové a nepoznané. Vrcholu dosahuje Musatovova tvorba na předělu 20. a 30. let, kdy jeho poetické vidění reality nabývá největší síly.³⁰

30 Musatovovy kresby k románům Dostojevského byly vystaveny ve výstavní síni Družstevní práce Krásná jízba na jaře r. 1930. U příležitosti této výstavy napsal B. Hula článek, provázený autorovým portrétem a jeho kresbou Rogožina, stěžejní postavy románu *Idiot*. Srov.: B. Hula, Ruský malíř emigrant. K zahájení výstavy kreseb G. Musatova v KJ. Panorama, kulturní zpravodaj 9, 1931–32, s. 23–25.



Musatov, Grigorij Alexejevič : *Oříšek (Žučka)*. Rozhovor Aljoši s Mítěnkou. Ilustrace k románu Dostojevského *Bratři Karamazovi*. 1929. 4. kap. Pero, akvarel, papír, 26 × 39 cm. Vpravo dole podpis G. Musatov. Na zadní straně citát z příslušné části románu: „Ах, как увидел вас с собакой, так и подумал, что вы это привели, эту самую жучку, что... Soukromá sbírka. Foto autorka.

2. OD SECESE K ART DECO

Ivan Bilibin – Hrihorij Narbut – lvovský art deco

Vztah mezi secesí a art deco není dosud dostatečně zpracován, ačkoli se jedná o zajímavý estetický fenomén, dokreslující genealogii umění 20. století. V dějinách rusko-ukrajinských kulturních vztahů tento proces spadá do dosti složitého údobí. Východní Ukrajina byla v rámci společného státu těsně spjata s ruským kulturním centrem, zatím co její západní část patřila do oblasti silného polského vlivu. Zvláště markantně se to projevilo v tak významném kulturním centru, jakým byl Lvov. Secese, jež nepochybně patřila k mezinárodním stylům, nabyla v Rusku dvojí podoby: západní a stylizovaně ruské,³¹ usilující o rozvoj impulzů lidové tvorby a svěbytné domácí kultury. Se sympatiemi byly sledovány obdobné tendence i v jiných zemích.

Podobné vnitřní členění je charakteristické také pro známou skupinu ruské secese *Svět umění*, jež se soustřeďovala kolem stejnojmenného časopisu *Mir iskusstva* (1898–1904). Orientace na domácí zdroje umění je charakteristická především pro dva reprezentanty tohoto uskupení: Ivana Jakovleviče Bilibina (1876, Tarchovka v Petrohradské gubernii – 1942, Leningrad) a Heorgie Ivanovyče Narbuta (1886, Narbutovka v Černigovské gub. – 1920, Kyjev). Všichni ostatní členové *Světa umění*, kteří se sdružili kolem dvou vůdčích osobností – Alexandra Benoise³² a Sergeje Ďagileva, byli zapadníci,³³ kteří čerpali inspiraci ze stylizovaného světa palácové kultury 18. století. Jejich okouzlený, někdy však také ironický pohled na život napudrovaných markýzů zachytil Andrej Běljy ve svém jinošském sborníku veršů *Zlato v azurů*.³⁴ Běljy také odhalil sám princip tohoto svérázného maskování, jež tvořilo jeden ze základních principů estetiky moderny, v níž obraz masky sehrál dominantní roli.³⁵

Zvláštní postavení, jež Bilibin zaujímal ve *Světě umění*, jej spojovalo se širokým proudem tehdejší kultury, usilující o rozvíjení impulsů národní tradice. Projevova-

31 Tato dvojí orientace Ruska, jež zasahovala nejen do oblasti kulturní, ale i politické, provázela Rusko zvláště výrazně v 19. století, kdy došlo ke členění ruské inteligence na dvě protikladné skupiny, ať už to byli slavjanofilové a zapadníci (politika, literatura), západní a novoruská škola (hudba), různé projevy slavismů až po panslavismus a novoslovanství. Tento věčně živý vztah se snaží řešit i monumentální Masarykovo dílo *Rusko a Evropa*. (Něm. vyd. 1913, angl. a čes. 1919, 3. díl 1996.) Srov. také I. Pospíšil, *Slavistika na křižovatce*. Brno, Regiony 2003.

32 A. N. Benua, *Moji vospominanija v pjati knigach*. M., Nauka 1993.

33 Valerij Kulakov, *Vek „Miru iskusstva“*. Naše Nasledije 1999, č. 48, s. 26–39.

34 Srov. kap. *Výtvarné umění v díle A. Bělého*.

35 A. Běljy, *Maska*. Vesj 1904, č. 6, s. 6–15. Srov. kapitoly věnované Andreji Bělému.

lo se to v nejrůznějších oblastech: v poezii,³⁶ ve scénografii,³⁷ v architektuře³⁸ atd. Bilibin se stal známý již počátkem 20. století jako ilustrátor především pohádek a bylin a tvůrce řady scénických návrhů podobného zaměření. Jeho popularita záhy překročila hranice Ruska. Postupně se s ním měli možnost seznámit i čeští čtenáři či návštěvníci výstavních síní a operních představení *Sněhurky* (1905), *Kitěže* (1934) a *Cara Saltána* (1935) nebo věřící v kapli na Olšanských hřbitovech, kde byly vytvořeny podle jeho návrhů fresky a mozaiky.³⁹ Ruský folklor, lubok, užité umění, ale také ikonomalba a staroruská církevní architektura se pro Bilibina staly celoživotní inspirací. Svérázný styl, který si osvojil již v počátcích své tvorby, zůstal v průběhu jeho tvůrčí činnosti prakticky beze změn. Počátkem 20. století Bilibin intuitivně vycítil dominantní roli linie, jejíž estetickou funkci potvrzovali i soudobí estetikové. Andrej Bělj úvahami o prostoru a čase, vídeňský teoretik F. Servaes studiem významu linie v přírodě i Van de Velde, jehož přesvědčení o důležitosti linie v architektuře potvrdil následný vývoj konstruktivismu.⁴⁰ V tomto směru Bilibina následoval jeho o deset let mladší současník G. Narbut.

Heorhij Narbut přijel jako dvacetiletý z Ukrajiny do Petrohradu, aby studoval na filozofické fakultě orientalistiku (1906–1909). Záhy však u něho převládl zájem o výtvarné umění. V jeho uměleckém vývoji i v tíživé finanční situaci sehrálo důležitou roli osobní seznámení s Bilibinem. Výtvarník mu nabídl k pronájmu pokoj ve svém bytě a často ho zval, aby pracoval v jeho ateliéru. Díky této známosti Narbut začal záhy publikovat.⁴¹ Podobně jako Bilibin v Rusku, stal se posléze také Narbut zakladatelem moderní ukrajinské knižní grafiky. Bilibinův dekorativismus měl vliv především na rané Narbutovy práce, které vznikly dlouho před tím, než jejich autora poznal osobně. Bylo tomu již za gymnaziálních studií v Gluchově. Při srovnání výrazné linie a bohatých dekorativních prvků v takových Bilibinových pracích, jako jsou ilustrace k Puškinově *Pohádce o caru Saltánovi* (1905, scéna *Zámořští kupci u Saltána*) s Narbutovým pojetím známého skrblika ruských kouzelných

36 Charakterickým příkladem je básnická tvorba, esejistika i estetika Vjačeslava Ivanova, jejichž analýze věnuje soustředěnou pozornost polská badatelka Marie Cymborska-Leboda.

37 Názorným příkladem je expedice K. S. Stanislavského spolu s členy Moskevského uměleckého divadla do severních oblastí Ruska s cílem získat podněty pro autenticky ruskou scénografii. Srov. K. S. Stanislavskij, *Můj život v umění* (orig. 1938), čes. překl. Praha, Borový 1940. P. Klein, D. Kšicová, *Symbolismus na scéně MCHAT. Režijní koncepce K. S. Stanislavského*. Brno, MU 2003.

38 Výraznými představiteli tohoto směru byli např. ruský výtvarník V. Vasněcov, tvůrce návrhu staveb v Abramcevě a projektu Treťjakovské galerie v Moskvě (1901), nebo slovenský architekt Dušan Jurkovič, který působil do r. 1918 v českých zemích. Srov. D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*. O. c. 151–170.

39 D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*, o. c. 171–196. 'Táž, *Ja bol'soj nacionalist i očen' ljublju Rossiju*. Naše Nasledije 70/2004, 140–151.

40 A. Belyj, *Formy iskusstva*. Mir iskusstva 1902, Simvolizm, 1910. Slavische Propyläen. B. 62. München: Wilhelm Fink Verlag, 1969, 161. *Servaes*. F. Linien Kunst. «Ver Sacrum», 1902, № 7, s. 111–120.

41 Do knížky *Skazki. Teremok. Mišgiř*. Moskva, Izd. I. Kijebelja, 1909 byly např. přijaty jeho ilustrace pohádky Teremok. P. O. Bilec'kyj, *Georgij Narbut*. Kyjiv, Mystectvo 1983. Týž autor svoji monografii rozšířil v ruském vydání. Srov.: Platon Beleckij, *Georgij Ivanovič Narbut*. L., Iskusstvo 1985. Specifikoval zde řadu biografických i uměnovědných aspektů, dokreslujících Narbutův umělecký vývoj.

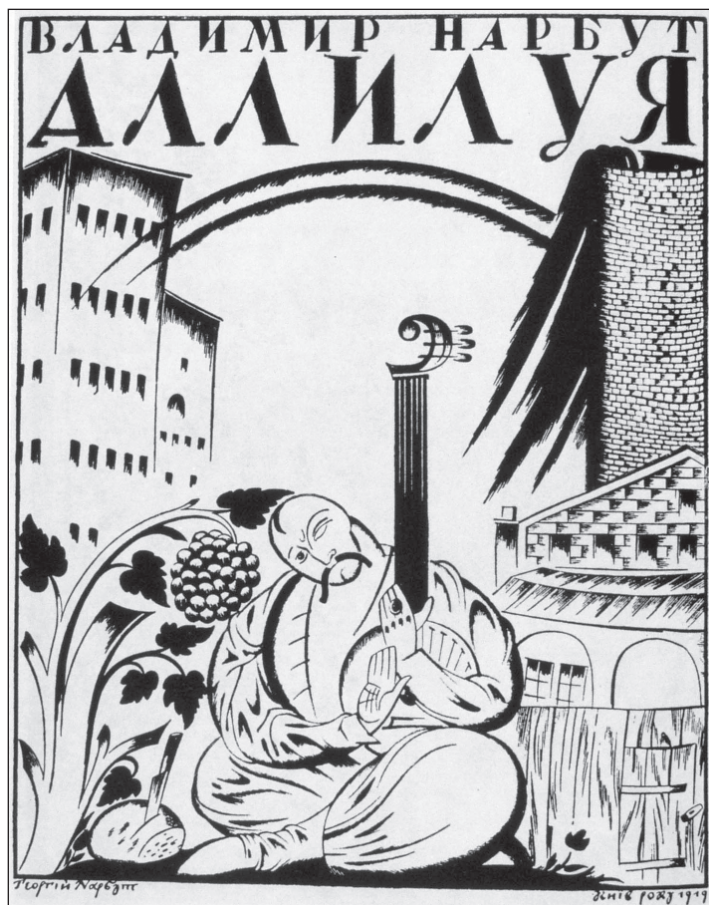


Narbut, Heorhij Ivanovyč (1886–1920): *Ukrajinská abeceda*. (*Ukrajinska Abetka*, 1917). Písmeno A jako Arab. 1919. Tuš, pero. Státní muzeum ukrajinského výtvarného umění.

pohádek Nesmrtelného Kostěje (*Píseň o Rollandovi*, 1903), jsou patrné jejich shody i specifika. Nejvíce se to projevilo v novém pojetí hlavní postavy. Lakomství zlého starce je vyjádřeno nejen fyziognomicky – dlouhými vyzáblými prsty rukou, na nichž je připevněn svazek klíčů od dvou truhlic plných zlata, spočívajících u carových nohou, ale i symbolickým dekorem trůnu. V jeho horní části je vyobrazen rudý rak s klepety, který jakoby vylézal z hlavy zlého cara, aby mohl uchvátit vše, co se dostane do jeho blízkosti.⁴² Shody lze nalézt i v pojetí staroruské architektury, k níž se Narbut posléze často vracel. Původ zobrazení věže na jedné z Bilibinových ilustrací byliny *Volha* (1904, *Volhova družina vbíhá do indického města*)⁴³ vysvětluje

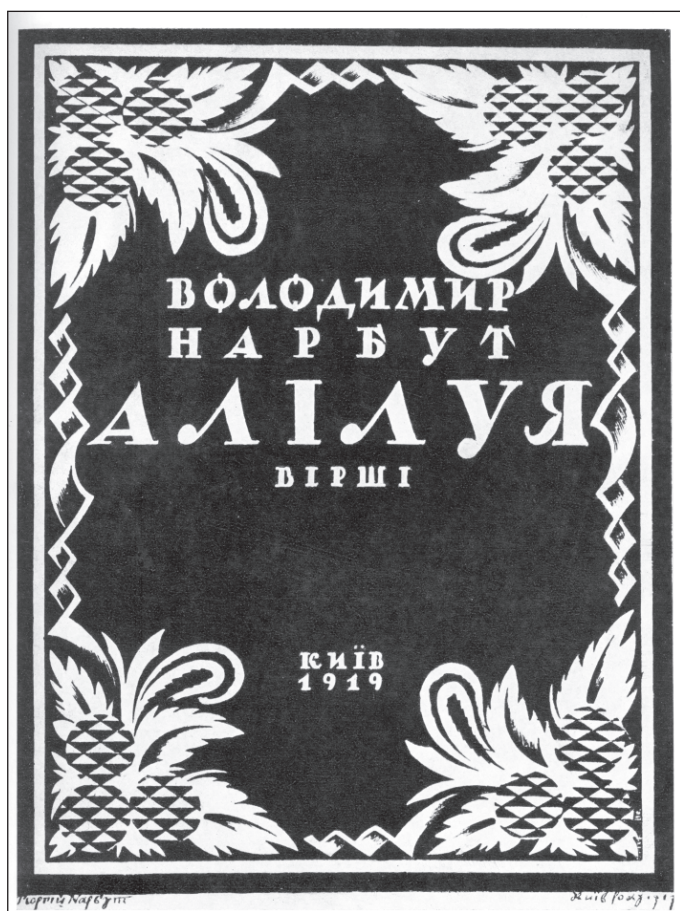
42 Postava Nesmrtelného Kostěje (Koščej Bessmertnyj) je etymologicky spjata se slovem kost'. Označuje se jím vyzáblá postava zlého lakomce, chodícího kostlivce. Srov. M. N. Morozova, *Antroponimija russkich narodnych skazok*. In: *Fol'klor. Poetičeskaja sistema*. Moskva, Nauka 1977, 231–241.

43 S. V. Golyneč, *Ivan Bilibin*. Leningrad, Aurora 1987.



Narbut: Vladimír Narbut, *Aleluja* (ruská verze Alliluja), Kyjiv 1919. Titulní stránka knihy ruského vydání veršů malířova bratra Vladimíra. Tuš, kvaš, Státní muzeum ukrajinského výtvarného umění.

jeden z Narbutových akvarelů, zachycující *Robovou věž u jezera v Solovkách* (1907). Je zřejmé, že svoje důkladné studium ruské severské architektury Bilibin využil dokonce i když maloval záběry z indického prostředí. Jisté shody lze nalézt mezi Bilibinovými ilustracemi k Puškinově *Pobádce o zlatém koboutkovi* (1906), opatřenými příslušnými citáty z básnickovy pohádky, a neméně poetickými akvarely G. Narbuta, ilustrujícími pohádku *Válka hub* (*Vojna gribov*, 1907). Stejně lze vystopovat i řadu rozdílů. Jemné detaily, jež Bilibin zdůrazňuje tenkým šrafováním, Narbut postupně nahrazuje zvýrazněnou barevností. Jistou roli sehrálo také Narbutovo studium v ateliéru M. V. Dobužinského a L. S. Baksta (1907–1909) a tříměsíční stáž v Mnichově (1910), kde Narbuta zaujal především Albrecht Dürer. Mladý výtvarník začal spolupracovat se známým nakladatelstvím I. D. Sytina a s řadou dalších: Šipovnik, Prosveščenije, Panteon aj. V letech 1909–1913 ilustroval několik dětských knížek: Krylovovy bajky, Andersenovy pohádky a jiné publikace: *Současnou ruskou grafiku*



Narbut, Heorhij: Volodymyr Narbut, *Aliluja. Vírši*. Kyjiv 1919. Obálka k ukrajinskému vydání básnické sbírky malířova bratra. Tuš. Státní muzeum ukrajinského výtvarného umění.

S. K. Makovského a N. E. Radlova (1914 spolu s S. V. Čechonnem), sbírku básní svého bratra V. I. Narbuta *Aleluja* (*Alliluja*, 1912, 1919), *Písňe bruselských krajkářek* (*Pesni brjussel'skich kruževnic*, 1915) T. L. Ščepkinové-Kupernikové, monografii G. L. Lukomského *Starobylá Halič* (*Gallicija v jeho starině. Očerki po Istorii architekтуры 12–17 m.*, 1915), *Staré usedlosti Charkovské gubernie* (*Starinnyje usadby Charkovskoj gubernii*, 1917), spolupracoval se známými časopisy *Apollon*, *Lukomorje* aj. Vytvořil řadu portrétů, figurativních kreseb a krajin ve stylu siluetních maleb 18. stol. Stejnou technikou byly vytvořeny i zmíněné ilustrace Krylovových bajek, jež se tak staly jedním z nejvýraznějších projevů raného neoklasicismu, časově shodného s obdobnými tendencemi v básnictví, jež v Rusku daly vzniknout akméismu.

Téma blížícího se nebezpečí či již očividné destrukce Narbut vyjadřuje řadou výjevů. Jedním z prvních je téma komety, které se v souvislosti s objevením komety Halley v r. 1909–10 promítlo do Narbutovy *Krajiny s kometou* (*Pejzaž s kometoj*, 1910), namalované za pobytu v Mnichově. Katastrofické náměty v Narbutově

tvorbě sílí od počátku první světové války. Projevily se i v jeho černobílých ilustracích Lermontovových básní (srov. jeho výtvarný doprovod básní *Balada / z Byrona /, Borodino, Napoleon, Duma*, všechny z r. 1914). Narbutovu výtvarnému naturelu byla nejbližší forma alegorie, v níž mohl nejlépe uplatnit svoji neutuchající fantazii. Často v ní zaznívá i jeho smysl pro humor a persifláž (srov. např. *Boj u ostrova Helgoland* nebo *Bombardování Dardanel*, 1916), které jej spojují s folklorem rodné Ukrajiny, tak mistrovsky využitým již Gogolem. Na rozdíl od těchto odlehčených kreací působí vážně pojaté alegorie velmi depresivně. Krutost světové války Narbut vyjádřil malbami ruin měst, znetvořené přírody, motivy křížů; jeho obrazy jsou plny raněných a mrtvých. Je autorem několika působivých akvarelů, jako je např. *Alegorie začátku první světové války* (*Allegorija načala pervoj mirovoj vojny*, 1914) s archetypickým symbolem smrti – kostlivcem s kosou a dlouhým černým závojem, vlajícím na pozadí černých mračen. Depresivní *Alegorie Nového roku 1916* je tematicky blízká známé apokalypse Leonida Baksta *Terror antiquus* (1908), jež je však stylisticky odlišná. Antické město s charakteristickými sochami zde mizí pod vlnou, valící se mezi rozeklanými skalisky, do nichž sjíždí klikatý blesk z noční zlověstně temné oblohy. V popředí dominuje socha usmívající se Venuše s modrou holubicí, kterou jí zasvětili obyvatelé Kypru, a modrým náramkem ve tvaru stočeného hada – dávného symbolu plodnosti. Narbut volil téma Chronose v podobě starého muže s bílým vousem a kosou, jenž stojí s vyhaslou lucernou u kulatých hodin na zbytku zničené radniční věže. Týmž motiv se na obraze opakuje třikrát, všechny věže jsou silně poškozeny, zachované hodiny na nich ukazují vždy jiný čas. Narušeny jsou i zbytky antického chrámu. Bosé nohy antického boha v sandálech zábnou na sněhu, pokrývajícím celou krajinu.

Ve zcela jiném duchu je vytvořena Narbutova *Ukrajinská abeceda* (*Ukrajinska Abetka*, 1917), soutěžící se známou *Ilustrovanou abecedou* Alexandra Benoise (*Azbu-ka s kartinkami*, 1904).⁴⁴ Narbut zde navázal na své mnichovské okouzlení tématem hraček, inspirované tamním muzeem hraček, jejichž historickému vývoji je v Německu věnována mimořádná pozornost.⁴⁵ Již sama obálka *Abecedy* svědčí o tom, kolik fantazie a humoru uměl malíř vložit do své práce. Kontrastem dětského světa, symbolizovaného vyobrazením oblíbených hraček, umístěných mezi dvěma věžičkami z kostek s písmeny, je černá silueta letícího vojáka s tasenou šavlí. Jeho analogie s čerty létajícími v povětří – častého námětu ukrajinských lidových pohádek, zpopularizovaných Gogolem – je zřejmá. Lidská zloba je však větší než ta, co je známá z pohádek. Čertík, který se na obálce vede za ruku s cínovým vojákem, je na rozdíl od strašidelného černého vojáka – symbolu stále ještě zuřící války – kamarádem hraček pod vánočním stromečkem. Neméně zajímavá je symbolika písmene *A*. U nohou ústřední postavy Araba jede malý sportovní

44 Podle příslibu petrohradské Společnosti R. Golike a A. Vil'borga měla abeceda vyjít v ukrajinské i ruské mutaci. Vydání však znemožnily následné politické události. Narbut tehdy práci přerušil, aby se k ní posléze vrátil za svého kyjevského pobytu, kdy původní soubor čtrnácti kreseb, jež vyšly v Petrohradě r. 1921, doplnil další pozoruhodnou kresbou, zpřístupněnou až po řadě let. Srov. P. Beleckij, *Grigorij Narbut*. O. c. 141–151.

45 Platon Beleckij, *G. I. Narbut*. O. c.



Narbut, Heorhij Ivanovyč : Ilustrace k proslulé poemě Ivana Kotljarevského *Aeneida*. 1919. Kvaš.

automobil a kolem hlavy mu prolétají jednoplošníky s vrtulemi. I tento civilizační motiv, oblíbený v avantgardě, prošel za války značnou transformací. Zatím co v Apollinairově *Pásmu* (1912) letadlo provázejí andělé a ptáci ze všech koutů světa, aby se s ním sbratřili, na kresbě Natálie Gončarovové *Andělé a aeroplány* (*Angely i aeroplany*, 1914) andělé vztahují ruce proti řítícím se letadlům, které se stávají nebezpečnou zbraní. Narbutův Arab, rozkročený na pozadí katolického kostela, však vyvolává zcela jiné, politicky aktuální konotace.

Po Říjnové revoluci odjel Narbut do Kyjeva, aby své síly věnoval rodné zemi. Situace na Ukrajině však byla značně svízelná a trvalo nějakou dobu, než se Narbutovi podařilo získat místo profesora na kyjevské Akademii umění.⁴⁶ V jeho tvorbě sílí ukrajinské motivy. Na předním plánu jeho obálek se objevují banduristé,

46 Tíživá politická i ekonomická situace za občanské války, kdy se ve městě střídala politická moc zápolících stran, se odrazila na zdravotním stavu malíře. Organismus oslabený břišním tyfem nakonec podlehl při běžném chirurgickém zákroku. Tamtéž.

obklopení dekorativními prvky ukrajinské lidové tvorby. Tak je tomu na ruském vydání sbírky jeho bratra Volodymyra Narbuta *Aleluja* (*Alliluja*, 1919). Na ukrajinském vydání téže sbírky (*Aliluja*, 1919) jsou v rozích obálky velké stylizované květy na tmavém podkladě, ovlivněné novým stylem art deco, který se od konce první světové války začal vehementně prosazovat v Evropě i Severní Americe. Jeho první projevy bývají spojovány s proměnou francouzské ornamentální secese v dekorativní styl, inspirovaný uměním francouzských kolonií, i podněty barevně i tvarově zářících dekorací a kostýmů ruské baletní skupiny v čele s Ďagilevem, jež v desátých letech úspěšně hostovala v Paříži. Na její scéně dominovaly výtvarné kreace Leona Baksta, Natálie Gončarovové⁴⁷ či jejího přítele Michaila Larionova. Zvláště v pracích posledních dvou je charakteristické sepětí hyperbolizovaných dekorativních prvků s naivisticky pojatými figurativními motivy.

Charakteristický stylizační postup, který provázel proměnu secese v art deco je zřetelný v řadě Narbutových prací z přelomu desátých a dvacátých let. Typickým příkladem je jeho proslulá ilustrace k burleskní poemě Ivana Kotljarevského *Aeneida* (1919). Oddíl kozáků, vedený Aeneem ve zlaté římské přilbě a brnění, přepásaném opaskem ve žluto-modrých barvách ukrajinské vlajky, je zasazeno do krajiny typicky internacionální. Zatímco v popředí dominuje dekorativně pojedený úlomek ležícího antického sloupu, v pozadí je vidět průzorem románského oblouku dřevěný větrný mlýn. Hlavy kozáků s charakterickými zakroucenými kníry a v barevně dekorativně odlišených čapkách, jsou uvězněny mezi mohutnými bodáky, spočívajícími na ramenou mužů. (Motiv bodáků ostatně dominoval již na Narbutově akvarelu z r. 1914, zachycujícím útočící německou armádu.) Ilustrace Aeneidy, konotačně spjatá s nedávnými válečnými událostmi, vyjadřuje neobyčejně výstižně úsměvný charakter travestie Kotljarevského.

Z dalších Narbutových prací si můžeme uvést obálku literárního a výtvarného týdeníku *Mystectvo* (1919), v jejímž centru je folklorně stylizovaný cválající Pegas, u jehož zadních nohou sedí bandurista s dlouhými, do stran trčícími kníry. U nohou mu leží kožešinová papacha a láhev – zřejmě horilky. Esovitě postavičky Narbutových banduristů mají svoje pokračování v tvorbě západoukrajinského malíře Mykoly Butovyče (1895, Petrivka – 1961, USA). Jeho kvaš *Zemědělec* (*Chliborob*, 1928) navazuje na Narbuta i použitím archetypických znaků pohostinnosti – chlebem. Kozák v kožešinové papaše, jež mu padá přes oči až téměř k dolů zakrouceným černým knírům, drží obrovský bochník chleba, z něhož se chystá ukrojit velký krajíc. Jeho profese je zdůrazněna stylizovaným snopem, pojedeným stejně jako mužovy pruhované kalhoty, a srpem, přetínajícím rudě orámované slunce. Za mužovou holínkou je bečka s vínem. Všechny detaily výjevu jsou důsledně stylizovány. Práce byla vytvořena poté, co autor, pocházející z oblasti Poltavy, odkud přijel r. 1922 do Lvova, měl za sebou již studium v Praze, Lip-

47 Alena Adlerová, *Czech Art Deco in European Context*. In: Czech Art Deco 1918–1938. Prague, The Municipal House 1998, 12–19. Alastair Duinca, *Art Deco Furniture. The French Designers*. London, Thames, Hudson 1997. Patricia Bayer, *Art Deco Interieur, 20–30 Jahre*. München, W. Heyne Verlag 1990. Táž, *Art-Déco Architektur. Formensprache und Ornamentik der 20–30 Jahre*. Zürich, Ed. Stemmler 1992 aj.



Narbut, Heorhij Ivanovyč: Obálka časopisu *Mystectvo*. 1920. Kyjiv, č. 1. Tuš, kvaš. 1920. Státní muzeum ukrajinského výtvarného umění.

sku a Berlíně. Jeho práce je charakteristickým příkladem evropského art deco, programově rozvíjejícího podněty směrů, které vznikaly v 10. letech 20. století: fauvismu, kubismu, expresionismu, primitivismu, neoklasicismu atd. a čerpajících také z domácích lidových tradic. To bylo zvláště charakteristické pro země, jež získaly svou nezávislost po první světové válce, jak tomu bylo v Polsku, Československu, Slovinsku a dalších balkánských zemích.⁴⁸ K témuž typu prací patří i dvě velikonoční pohlednice Svjatoslava Hordynského (1906, Kolomyjka – 1993, USA) *Svjatkovy pošťivky* (1937). Jejich autor patří k nejvýznamnějším ukrajinským umělcům, kteří ve svých studiích pokračovali v zahraničí. Po zakončení studia u Oleksy Novakivského studoval i u Fernanda Légera v Paříži. Zúčastňoval se pravidelně výstav na západní Ukrajině.⁴⁹ Na jeho velikonočních pohledech je

48 Alena Adlerová, *Czech Art Deco in European Context*. O. c. 12–19.

49 A. Bancekova, *Art Déco u L'vovi*. Katalog výstavy. L'vivs'ka halereja mystectv 2001. A. A. Žaborjuk, *Ukrajins'kyj žyvopys ostaňoji tretyni 19–počatku 20 stolittja*. Kyjiv – Odesa, Lybid' 1990, 281–295.

uplatněna kubistická stylizace lidových motivů, což byl jeden z oblíbených výrazů meziválečného art deco. V daném případě jsou na okrově zbarvených vejcích postavičky kozáka v uniformě a dívky v lidovém kroji.

Se stylem art deco jsou spjaty nejen citované Narbutovovy obálky knih a časopisů z r. 1919, ale i další práce tohoto žánru, jako jsou např. obálky časopisů *Zory* (Hvězdy, 1919) a *Mystectvo* (Umění, 1920). Při jejich srovnání s příklady užitého umění, jež má k tomuto typu grafiky blízko, pak bychom mohli uvést vlněné koberce lvovských výtvarnic Olgy (1875–1940) a Oleny (1877–1967 Kulčických (*Koberec-Kylym*, 1920 a *Kylym*, 1930)). Známost se stala hlavně mladší Olena, jež jako absolventka vídeňské uměleckoprůmyslové školy začínala figurativním malířstvím v duchu vídeňské secese. Působila po celý život ve Lvově, vystavovala však i v Krakově, Praze, Kyjevě a v dalších městech.⁵⁰ Srovnáme-li styl dekoru na citovaných kobercích sester Kulčických, přesvědčíme se, že rozdíl deseti let se projevil charakteristickou změnou rukopisu. Křivka je na koberci z r. 1930 nahrazena přímkou, s níž jsme se setkali již na Narbutově obálce časopisu *Mystectvo* z r. 1920. To, co bylo možno v případě Narbutově chápat jako předzvěst budoucího vývoje, je v tvorbě sester Kulčických výrazem nového životního stylu.

První oficiální mezinárodní výstava art deco se konala v Paříži r. 1925. V té době již tvořila v Evropě i Americe řada umělců, kteří tento styl rozvíjeli specifickým způsobem. Ruské art deco je teprve v počátečním stádiu výzkumu.⁵¹ O jeho existenci zvláště v oblasti dekorativního užitého umění však svědčí řada prací, na nichž se podíleli i tak významní umělci, jako byli Kazimír Malevič či Vladimír Tatlin.⁵² Se zajímavými příklady u autorů, pocházejících původně z Ruska, se však můžeme setkat i v zahraničí. Jedním z nejznámějších je sochař Ossip Zadkine (1890–1967), naturalizovaný ve Francii, kde žil po studiích v Anglii od r. 1909. K art deco nepochybně patří jeho méně známé dílo, tematicky spjaté s prací poštovních úředníků. Je to keramická freska z r. 1937, vytvořená pro kongresový sál Ministerstva pošt na ul. Rue de Ségur, jež reprezentovalo letecké i pozemní poštovní spojení. Od r. 1988 je keramické panó umístěno ve vstupní hale pošty v Paříži 20, Gambeta 250, rue des Pyrenées, 75020 Paris.⁵³ Freska zachycuje při intenzivní práci poštovní úředníky – ženu a muže, vybavené moderní technikou. Zatímco za mužovými zády se táhne monumentální hráz, za níž se vlní z jedné strany zelenomodrá hladina moře a z druhé modré jezero, nad ženinou hlavou letí nad mořem anděl, mávající na pozdrav dvěma jednoplošníkům, stoupajícím strmě k nebi. Zadkine asi pracoval podle předem stanoveného zadání, odpovídajícího civilizačním náladám, charakteristickým pro meziválečné budování nově utvářené Evropy. Důležitý je zde i aspekt feministický. Působná mladá dívka, sedící za pra-

50 A. Bancekova, Art Déco u Lvovi. O. c. A. A. Žaborjuk, *Ukrajins'kij žyvopys ostatahoji tretyny 19-počatku 20 stolittja*. O. c. 295–300.

51 V. L. Chajt, M. V. Naščekina, *Vzaimodejstvije avangarda i ar-deko v mirovom procese razvitija stilja*. Russkij avangard 1910–1920–ch godov v jevropejskom kontekste. M., Nauka 2000, 195–204.

52 Srov. Sovetskoje iskusstvo 20–ch–30–ch godov. L., Iskusstvo 1988.

53 Tyto údaje obsahuje informační deska umístěná na téže poště.

covním stolem, obklopeným moderními přístroji, se v pracovním procesu stává plnohodnotnou partnerkou muže.

V Praze zanechal nesmazatelnou stopu slovinský architekt Josip Plečnik (1872–1957), jenž jako profesor Uměleckoprůmyslové školy odchoval v letech 1911–1921 řadu žáků.⁵⁴ Sám pak na Masarykův pokyn pracoval na rekonstrukci Pražského hradu a vytvořil v Praze i Lublani řadu vynikajících staveb, včetně monumentálního kostela Nejsvětějšího Srdce Páně na Náměstí sv. Jiří na Vinohradech nebo Univerzitní knihovny v Lublani.⁵⁵ Přerodem předválečného kubismu, následného purismu a transformovanými podněty z paralelně se rozvíjejícího konstruktivismu a funkcionalismu získával art deco, jehož kořeny sahají k secesi, neustále živnou půdu. Vznikl tak směr, který se stal nezbytnou protiváhou dominantního strohého konstruktivismu. Svět technického pokroku v něm nacházel novou poezii, která se svým zaměřením na všechno, co člověka bezprostředně obklopovalo, včetně vnitřního vybavení obydlí i oblečení, stala součástí nového životního stylu.

54 Josip Plečnik, *Výběr prací školy pro dekorativní architekturu v Praze 1911–1921*. Praha 1927.

55 Daman Prelovšek, *Josip Plečnik*. Brno, ERA 2002. Petr Krajčí, *Architecture*. In: *Czech Art Deco 1918–1938*. O. c. 246–262.

Z Á V Ě Ř E M

Každé, i to nejdelší putování jednou končí. Máme-li podat svědectví o jeho průběhu a shrnout poznání z něho vyplývající, musíme se znovu vydat proti proudu času. Srovnání estetických názorů čelných představitelů moderny a avantgardy s jejich tvůrčí aplikací prokázalo, že vyostřené formulace manifestačních vystoupení jsou v umělecké praxi realizovány poněkud jinak. Místo nevraživého odmítání předchůdců je patrná konfigurovaná stylizace a návraty, vedoucí k novým objevům. Styčným bodem mezi modernou a avantgardou je zájem o základní tvůrčí materiál: jazyk, barvu, tón a tvar. Zájem o jazykový experiment je nejvýrazněji patrný v poezii, jež je svou zvukovou stránkou blízká hudbě a obrazností výtvarnému umění. Wagnerovský „Gesamtkunstwerk“, jenž se tak výrazně projevil v secesi a v celé moderně, stal se také samozřejmou součástí avantgardy. Spojnicí mezi jednotlivými typy umění je záměrné obnažování jazyka, tvaru, linie, konstrukce i tvůrčích postupů. Není divu, že v oblasti architektury došlo ve druhé polovině 20. století ke stavbám založeným na „estetice rubu“ jako je proslulá pařížská galerie moderního umění Centre Pompidou.

Ponor do hlubin psychiky, charakteristický ještě pro modernu, je v souvislosti s programovým odklonem od psychologismu příznačným pro první fázi avantgardy zaměřován panoptikálním viděním světa. Projevilo se to i v poměru k nejvypjatějšímu tématu – smrti. Její podoba v umění daného období má dvojí tvář. V hodině životní pravdy, kdy člověk zůstává sám jen s nezadržitelným koncem, se podivuhodně shodují existenciální pocity hrdinů próz i básníků, podávajících svědectví o posledních okamžicích života. Tíže tragiky je však pro ty, kteří zůstávají, nesnesitelná. Je proto často vyvažována šaškovskou grimasou a vtípem. Pozoruhodným způsobem si tak podává ruce Blokova experimentální dramatika s proměnami člověka v loutku a krve v brusinkovou šťávu s hmyzí symbolikou lidského pachtění bratří Čapků nebo Viktora Pelevina, či se zvířecími transformacemi Jiřího Kratochvíla, jehož nesmrtelná hrdinka Soňa je optimistickou variantou tragicky determinovaných hrdinek Ibsenových, Čechovových či Klímových.

Obliba historických námětů, charakteristická pro 19. století, neustupuje do pozadí ani v moderně, ani v avantgardě, nabývá však jiných podob, protože stejně jako ostatní klasické žánry i historicky koncipované útvary procházejí řadou proměn a jsou obohacovány o nové filozofické dimenze. Schellingův výrok o historikovi jako prorokovi obrácenému vzad nabývá v díle Dmitrije Merežkovského nové podoby v hledačství smyslu dějin. V tvorbě Valerie Brjusova se historik spojuje se svým futurologickým protějškem; autor se stává tvůrcem antiutopií, korespondujících s utopickými kreacemi futuristů a následujících generací, poznamenaných filozofickou dimenzí pragmatismu. Legendou opředené odbojné postavy jako

Stěnka Razin nabývají ve výtvarném umění i poezii podoby symbolu či znaku, blízkého struktuře oživlé sochy, na jejíž funkci v literatuře upozornil již Roman Jakobson. Oblíbené historické stylizace v duchu palácové kultury 18. století, charakteristické pro ruskou modernistickou skupinu Svět umění, ožily v dramatrice Mariny Cvetajevové, jež navázala na symbolismus i užitím oblíbené antické mytologie. Básnický experiment její tvorby spočívá především v rovině stylistické. Svět kouzelných pohádek či lidové baladiky, jimiž moderna navázala na romantismus, byl v avantgardě zaměněn využitím lidového hororu (mnohdy spjatého s konfigurovanou upířskou tematikou), naivního umění maloměstské provenience, žurnalisumu a masové či lidové četby. Jazyk se obohacuje svou hovorovou podobou, verš se prolíná s prózou. Do prózy bývají začleňovány veršované pasáže typu prosimetra, plnící nejen anticipační roli, jak tomu bylo ve většině případů za romantismu, nýbrž velmi složitou funkci signálů, symbolů či znaků. Pro modernu i avantgardu je charakteristické rovněž prorůstání poezie do dramatu a naopak, takže vznikají útvary typu Chlebnikovovy poemety *Zangezi*, jež se mohou stát předmětem divadelního experimentu. Podobnou funkci mnohdy plní i romanticky stylizované pohádky nebo vypjatě romantická civilní dramata typu Lermontovovy *Maškarády*.

Exotika oblíbená v romantismu i moderně nabývá v avantgardě experimentální podoby v sepětí s řadou dalších tematických plánů. Ústředními postavami se stávají proroci či učitelé typu guru, filozofové hlásající svoje učení jako nové náboženství, šamani, bohové a bohyně, svatí či vzývaná nebeská tělesa, přicházející na svět v lidské podobě a zakoušející osud nepochopených excentriků, šamani, mágové nebo androgyni i zcela obyčejní lidé, kteří se však dostávají do absurdních situací. Výtvarný impresionismus, secese i naivisticky či civilizačně orientovaný experiment, jimž byla vzhledem k interdisciplinárnímu zaměření výzkumu věnována soustředěná pozornost, má svoje básnické protějšky, takže může být předmětem ekfrastického srovnávání. Typem umírněnější avantgardy, vědomě navazující na secesi, je art deco. Jak vyplývá z daného výzkumu, odkazuje jeho rusko-ukrajinská orientace jak ke středoevropskému, tak i k frankofonnímu evropskému kontextu. Zkoumáním vztahu mezi literaturou a výtvarným uměním byly zjištěny shody především tematické, v menší míře strukturní. Podobně jako v poměru k hudbě jde však o relace velmi proměnlivé. Stejně jako v předchozím vývoji umění dochází i ve sledovaném období k okamžikům sbližování i vědomé diferenciaci, jež se ve výtvarném umění nejmarkantněji projevilo s nástupem abstrakce. Tímto směrem by se mohl ubírat další výzkum.

Zkoumaný materiál přinesl rovněž zajímavé podklady k analýze symbolu a mýtu. Je zřejmé, že jejich vztah se stále mění. Ostatně v moderně ještě převládá orientace na stylizovaný folklor, antickou nebo křesťanskou mytologii, jejíž obliba přetrvává i v avantgardě, kdy současně sílí zájem o neznámou nebo záměrně zašifrovanou exotiku, jež však často slouží jen jako disproportionální podklad pro absurdně banální situace. Poetizována je ostatně i sama banalita, jež se ve své zvětšenině stává stejně obludnou jako mikroskopické záběry částí lidských orgánů.

Z typologického srovnání ruské a české literatury vyplývá několik základních poznatků, jež do značné míry souvisejí i s jejich různým začleněním do geopolitic-

kého prostoru. Oba celky dosahovaly svých vrcholů v různých časových horizontech. To vše se podílelo na utváření tzv. národního charakteru. Ať vnímáme tento fenomén jakkoli, nemůžeme jej pominout (ironie a sebeironie v českém humoru a absurdní grotesce – proměny mýtu v ruské moderně i avantgardě, provázené snahou o realizaci mýtu politického, odsunutého v SSSR do podzemí). Rozdíl v historickém vývoji obou celků se projevil i v oblasti poetiky (podíl vlivu římské satiry na utváření charakteru ruské satiry i černého humoru např. v díle Charmsově, rozdíly v historickém vývoji prozodie, vedoucí k odlišnému utváření básnického experimentu: dominantní práce s jazykem v ruském verši a s metrem v českém básnictví, i když ruská formální škola a zvláště konstruktivismus přinesl rovněž zajímavé sondy do oblasti metra) atd. Existují však i pozoruhodné shody, dané společným evropským kulturním a filozofickým kontextem i vzájemným kontaktem a poznáním. Jde o analogie nejen v internacionálních směrech: impresionismu, dekadenci, symbolismu, secesi, kubismu a konstruktivismu, ale i v národních specifikacích širších pojmů, jako byl akméismus (ruská varianta neoklasicismu) či imażinismus, který spojuje s českým poetismem důraz na básnický obraz. Úsilím o proměnu básnického slova byl ruský futurismus blízký představitelům ruské formální školy – jednoho ze zdrojů českého strukturalismu. Proměny literatury a umění neprobíhaly ve vzduchoprázdnu. Levá orientace české avantgardy vedla ve 20. letech k zájmu o sovětské spisovatele a umělce a k naprosté ignoranci ruské emigrantské poezie včetně Cvetajevové. V Sovětském svazu byla ve 30. letech avantgarda zlikvidována včetně jejích nositelů.

Přechod od moderny k avantgardě probíhal dvojím způsobem. Nejzřetelněji se projevil formou manifestů, zdůrazňujících odlišné znaky nastupujících směrů. Demonstrativně se snižovala funkce autora i tvorby. Víra v magickou sílu umění, charakteristická pro modernu, byla nahrazena přesvědčením, že tvorba je podobná hře, jež patří k vrozeným schopnostem člověka. Sám tvůrčí proces však byl mnohem složitější. To, co bylo deklarativně odmítáno, se ve skutečnosti přijímalo jako pracovní materiál, který byl přetvářen do nových formací.

Dalším důležitým zjištěním je skutečnost, že existuje velká škála nejen směrů a jejich odnoží, ale i pozic od nejostřeji vyhrocených až po nejružnější mezistupně, v nichž jsou některé výrazné postupy rozmývány a vystupují do popředí až s odstupem let v kontextu národním a nadnárodním. Řada avantgardních inovací byla připravována již předchozím vývojem, stejně jak tomu bylo při vzniku moderny. Při výzkumu s odstupem času lze proto nacházet mezi modernou a avantgardou vnitřní souvislosti. I když byly v daném kontextu moderna a avantgarda zkoumány jako historické kategorie, lze ze zkušenosti následujícího vývoje usuzovat, že mají i svoji nadčasovou dimenzi. V tomto širším slova smyslu vlastně nikdy ani skončit nemohou, protože označují hledání nových cest, bez nichž je vývoj umění nemyslitelný. V tomto pojetí by pak rozdíl mezi pojmy moderní (tj. nové) a avantgardní (tj. nečekané) spočíval u avantgardy především v důrazu na šokující experiment. Podobně nekonečný proces lze spatřovat v oscilaci mezi mýtem a symbolem, jejichž vzájemné proměny zdaleka nekončí posunem od člověka archaického k historickému. Analýza tvorby autorů 19. a 20. století ukázala,

že nejen symbol, ale i mýtus je dodnes živý, jen jeho projev nabývá často podoby značně abstrahované, jak to odpovídá soudobému systému myšlení.

Jak tedy odpovědět na otázky, jež jsme si vytkli před zahájením výzkumu? Jednoznačně lze konstatovat jen jediné: nejprůkaznější spojnicí mezi modernou a avantgardou je zájem o to, čím je to které umění utvářeno. Vyhrocenost uměleckého programu jednotlivých stylů a směrů a jejich faktická provázanost patří k základním zákonitostem vývoje. Jejich obdoby nalezneme téměř v každé době. Pokud jde o další vytčené problémy, nelze prozatím nalézt jednoznačnou odpověď. Hektické střídání směrů a hnutí snad souvisí s celkovou dynamikou daného období, směřujícího k velkým společenským a geopolitickým proměnám i ke změnám ve společenském klimatu, jejichž důsledky na nás dnes dopadají s takovou silou: ponížení duchovních hodnot, ztráta víry, oslabení komunikačních vazeb a s ním související rozpad rodiny, nárůst agrese, jež se stává nejčastějším námětem umění i bulváru. Čidla umění jsou velmi citlivá a zachycují blížící se pohromy mnohem přesněji než sociologický průzkum. Odklon od symbolu k alegorii je jedním z průvodních jevů přechodu od dualistického symbolismu k monistickému akméismu – proslulé ruské varianty neoklasicismu. V dalším vývoji avantgardy je však symbol znovu rehabilitován. Zvláště patrné je to v surrealismu, výrazně zastoupeném v české poezii, ale i v ruské emigrantské literatuře. Zájem o kategorii snu vedl k obrodě zájmu o psychologii. Filozofie, jež je disciplinou umění velmi blízkou, má velký podíl na formování moderny i avantgardy. Kromě markantního zastoupení filozofie života, existencialismu, fenomenologie či hermeneutiky hrál v této době významnou roli i pragmatismus, jemuž bude třeba věnovat větší pozornost. Vzájemná provázanost moderny a avantgardy, vystupující s odstupem času do popředí, se projevila při vzniku postmoderny, jež zcela nepokrytě čerpá ze zkušeností obou formací a přetváří je ke svému obrazu.