

Ždychová, Dagmar

Krychle versus trojúhelník: karikatury kubismu ve Francii a Čechách (1911–1918)

Opuscula historiae artium. 2015, vol. 64, iss. 2, pp. 122-141

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/135014>

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.

Krychle versus trojúhelník: Karikatury kubismu ve Francii a Čechách (1911–1918)

Dagmar Ždychová

This article examines the various perspectives on cubism and cubist artists presented in caricature drawings published in Czech and French humourist magazines in the early part of the 20th century and captures how this avant-garde movement was viewed in 1911–1918. It seeks not just to highlight the similarities and differences between Czech and French caricatures of cubism in the time before the First World War and in the altered circumstances of the wartime years, but also to identify the popular perception of cubism as the dominant 'ism' at that time. The harsh and aggressive nature of some of the caricatures is analysed from the perspective of art historian Carl Einstein's theory of decomposition in cubism. The article concludes with a discussion of the formal aspects of the drawings and an interpretation of the use of triangles and cubes in caricatures of cubism.

Keywords: caricature; cubism; humourist press; Czech lands; France; 1911–1918; First World War; Carl Einstein; triangle; cube

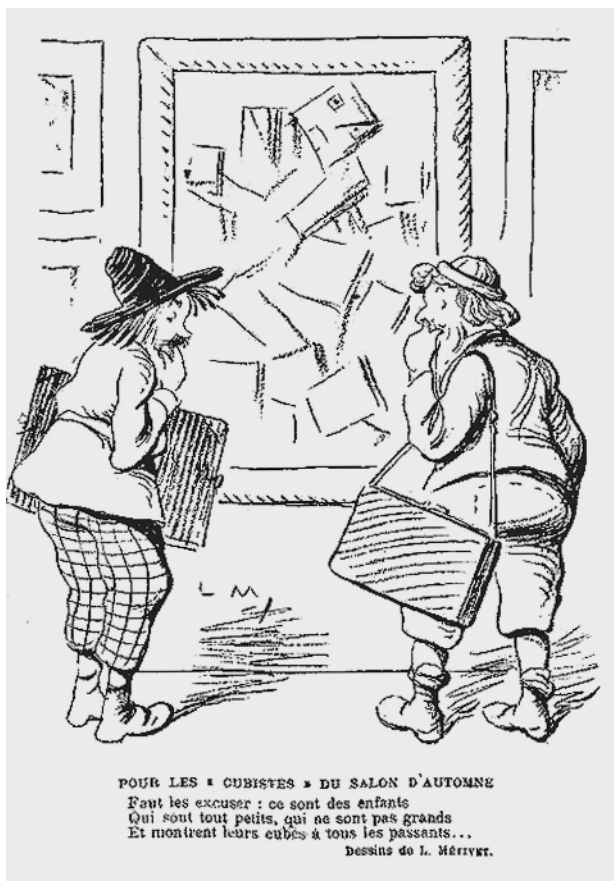
Mgr. Dagmar Ždychová
Ústav pro dějiny umění, Univerzita Karlova, Praha /
Institute of Art History, Charles University, Prague
e-mail: dagmartium@gmail.com

Karikatura výtvarného umění je fascinující žánr, který se vyvíjel od poloviny 19. století, nejčastěji v podobě „vizuální recenze“ na díla vystavená na pařížských Salonech či každoročních výstavách Krasoumné jednoty v Praze. Moderní umění od svého vzniku přitahovalo ostrovtip karikaturistů. Ze všech moderních směrů na sebe strhával největší pozornost kubismus, který v humoristickém tisku v Čechách i ve Francii čelil mnoha reakcím, od vtipných narážek až po násilné, urážlivé útoky.

Žánr karikatur, které přemalovávaly a opravovaly obrazy viděné na oficiálním pařížském Salonu, přetrvával oslabeně do období let rané avantgardy počátku 20. století. S multiplikací konkurenčních salonů – zejména Salonu Nezávislých a Podzimního salonu – tento žánr ztrácí vitalitu a rozřeďuje se v „napodobeninách“ anonymních děl, dále se však objevují různé scény znázorňující umělce v ateliéru nebo ohromené návštěvníky před obrazy vystavenými na Salonu. Stopy této tradice pokračují v humoristickém tisku, jako byl ve Francii *Journal amusants*, *Le Rire* či *La vie parisienne*. V Čechách se karikatury kubismu objevovaly v populárních ilustrovaných časopisech jako *Humoristické listy*, *Švanda dudák* nebo v časopise Skupiny výtvarných umělců *Umělecký měsíčník*, kam přispíval svými karikaturami Zdeněk Kratochvíl.

Francouzský historik umění a odborník na karikaturu Bertrand Tillier tvrdí, že se „*nic nepodobá kubistickému obrazu méně než karikatura kubistické kompozice.*“¹ Tváří v tvář obrazům Pabla Picassa, George Braqua, Alberta Gleizeze, Jeana Metzingera, Roberta Delauneyho nebo také Marcela Duchampa humorističtí kreslíři, zejména ve Francii, často aplikují slova ze stati kritika Louise Vauxcella: „*redukují vše, krajinu, postavy a domy, na geometrická schémata a krychle.*“²

Většina kreslířů z francouzských humoristických časopisů, kteří si za svůj model a zároveň terč zvolili kubistická díla, která bylo možno vidět na Salonu nezávislých roku 1911, Salonu Section d'or 1912 nebo pouze v Kahnweilerově galerii, se držela jen extrémního geometrického zjednodušení, redukuje vše na čtverce a krychle. Zdá se, že ignorovali kubistickou fragmentaci objemů a komplexitu kom-



POUR LES « CUBISTES » DU SALON D'AUTOMNE
 Faut les excuser : ce sont des enfants
 Qui sont tout petits, qui ne sont pas grands
 Et montrent leurs cubes à tous les passants...
 Dessins de L. Métivet.

1 – Lucien Métivet, *Pour les cubistes du Salon d'Automne*, *Le Rire* 18, 1911, č. 454, 14. 10., s. 4

pozic. Jedna kresba zveřejněná Lucienem Métivetem v *Journal amusant* z 28. října 1911 odhaluje tento omyl a obrací se nevědomky proti svému autorovi. Je nadepsána *Moderní škola* a staví proti sobě malíře před plátnem a jeho přítele, který mu nese geometricky dokonalou krychli, která mu má sloužit jako model, protože teď je kubistou. Malíř vyvedený z míry říká: „Podívej, nepochyboval jsem, že je to uděláno takhle.“³

Moderní „ismy“ byly viditelné skandály na Salonu Nezávislých a Podzimním Salonu, kdy kubismus a další hnutí byly v tisku vystaveny posměchu a nepřátelství. Kubismus, dominantní „ismus“, byl pranýřován nejvíce a vtipy na něj se brzy dostaly i na divadelní scény pařížských kabaretů a varieté, které se staly synonymem pro nejrůznější humorný program od satiry, parodie, tanečních výstupů, šansonů a kabaretních písní, až po dramatické jednoaktovky či pantomimu. Na kubismus, jenž byl vnímán jako extravagantní a excentrický, bylo v kabaretech⁴ pohlíženo

2 – Václav Hradecký, *Důvodná obava*, *Švanda dudák* 32, 1913, č. 12, prosinec, s. 269

jako na bláznivý módní výstřelek. V kabaretu Théâtre des Capucines byla na podzim 1911 uvedena hra *Et Voilà!*, kde byl mezi postavami kubista, kterého hrál samotný ředitel divadla Armand Berthez.⁵ Jeho kostým sestával z pánského obleku pomalovaného překrývajícími se polygony a kostkami přilepenými k ramenům a spodku nohavic. Kubistický kostým měl být vtípem, který spočíval v tom, že kubisté rozebírali ty nejméně pravděpodobné věci na malé, pečlivě spočítané jednotky geometrických tvarů.

Po vzoru kabaretů, například Chat Noir v Paříži a dalších v Berlíně či Vídni, vznikají i v Praze v druhém desetiletí kabaretní scény jako Lucerna, Rokoko nebo Montmartre. Jedním z nejslavnějších kabaretních spolků byla Červená sedma, jež působila na různých pražských scénách, mimo jiné v Rokoku nebo v hotelu Central, od roku 1909 do počátku dvacátých let. V širokém repertoáru Sedmy se objevilo několik písní, které se vysmívaly kubistům. V písni *Překrásná píseň o svini a pávu* zpíval Eduard Bass o „svini nečisté“, která měla takové formy, že by se z nich „zbláznil každý ortodoxní kubista.“⁶

Z hlediska kubismu byl zajímavý interiér kabaretu Montmartre v Řetězové ulici na Starém Městě, který zahájil svůj provoz roku 1911. Montmartre navštěvovala pražská umělecká bohéma, mimo jiné Jaroslav Hašek, Eduard Bass, František Kysela či Zdeněk Kratochvíl. Vratislav Hugo



Důvodná obava.
 Dáma (jež má randevú ve výstavě Kubistů, úzkostlivě):
 Omeškala jsem se o půl hodiny — svrchovaný Bože,
 snad už ho neodvezli do blázince?
 — 6

Brunner, pravidelný host Montmartru, výtvarník a karikaturista, vyzdobil v roce 1914 taneční místnost nástěnnými malbami s námětem sedmi kardinálních hříčů. Další salon vybavil Brunner originálními kubistickými malbami,⁷ které měly podle některých badatelů představovat spíše „parodii na kubismus“.⁸ V roce 1918 upravil dvě zbývající místnosti Montmartru mladý architekt Jiří Kroha ve stylu „dynamizujícího“ kubismu.⁹ Kroha vyzdobil zdi i strop kosočtvercovými kazetami a plastickými konzolami. V jednotlivých polích se nacházely nástěnné kubofuturistické malby hýřící barvami a tematicky se věnující ženským tančícím aktům.

V nejlepších případech naivita, ale spíše jistá forma stupidity, charakterizují kubistické malíře tak, jak jsou popisováni v humoristickém tisku. Množství kreseb je ukazují ve fázi úpadku, vracející se do dětství, nebo do stádia, které je hodnoceno jako civilizaci méně vyvinuté. Kubismus byl příznačně přejmenován na „cucubismus“, které vychází z cucul, tedy slova konotujícího idiocii, blbost, ale také vulgární verzi slova zadek. Lucien Métivet, karikaturista, který ve Francii produkoval nejvíce karikatur mířících do řad avantgardních umělců, se vysmíval „dětinskosti“ kubistů, když parodoval populární píseň: „Musíte je omluvit: jsou to jen děti / které jsou úplně malé, nejsou ještě velké / a ukazují své krychle všem kolemjdoucím.“¹⁰ Slovo „cube“, krychle, zde má dvouznačný smysl. Jednak odkazuje na obraz složený z namalovaných krychlí, jednak implikuje vulgární smysl naznačený natočením obou kubistů svým pozadím směrem k divákovi. [obr. 1] Podobná situace se odehrává i v dalším Métivetově příspěvku.¹¹

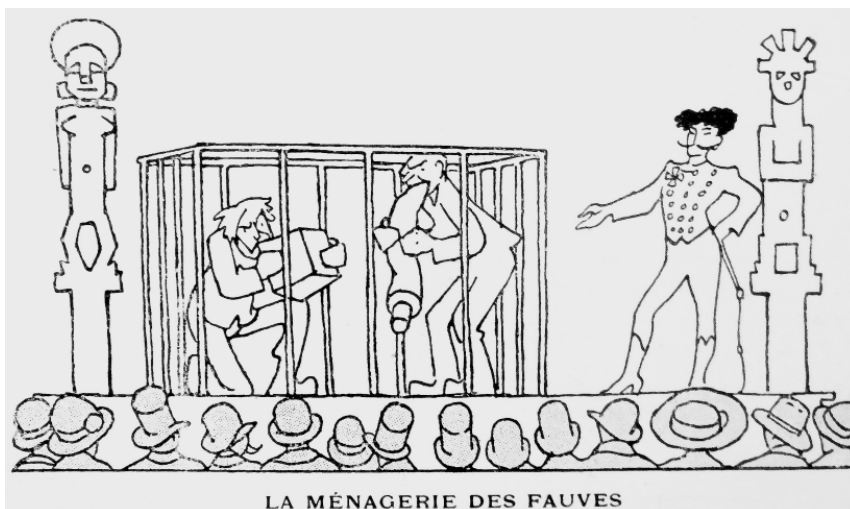
Asociace šilenství a kubisty se opakuje v mnoha karikaturách v Čechách i ve Francii. Kreslíř Pierre Falké se jako jeden z mála přiblížil svým výtvarným zpracováním českým karikaturám kubismu. Falkého kubista maluje ve svém ateliéru zřejmě svůj autoportrét, který není výjimečně složen z čtverců nebo krychlí, ale spíše geometricky nedokonalých trojúhelníků, z nichž některé jsou pravidelně šrafovány. Malíře, který má maniakální výraz, ustaraně pozorují dvě ženy, zřejmě matka a jeho manželka. Jedna z nich povídá: „A co kdybys ho donutila, aby si dal ledovou sprchu.“¹² V Čechách se pro kubisty staví ústavy pro choromyslné,¹³ kubisté jsou zavírání do blázince, protože jejich pokus o namalování realistického ženského aktu vždy skončí vytvořením „kubistické nestvůry.“¹⁴ Nejen kubisté jsou podle karikaturistů postižení duševními chorobami, obavy jsou i o duševní zdraví návštěvníků kubistických výstav. Dívka z kresby *Důvodná obava* má schůzku na výstavě kubistů a úzkostlivě říká: „Omeškala jsem se o půl hodiny – svrchovaný Bože – snad už ho neodvezli do blázince.“¹⁵ [obr. 2]

Častým námětem a dalo by se říci stereotypní představou je legendární alkoholismus bohémského malíře. „Vše je krychlové, jen já jsem kruhový (rond),“ říká umělec z Métivetovy kresby.¹⁶ Jedná se o slovní hříčku, neboť „rond“ znamená ve francouzštině rovněž opilý. Jsme v bodě, kdy

samotný pohled na kubistickou malbu mění stav vědomí diváka a působí jako droga, „což vede naši ubohou společnost k obecnému oslabení,“ tvrdí Joseph Hémard v *Le Rire* z 14. února 1914,¹⁷ kde můžeme vidět zobrazení měšťáka, který je omámen pohledem na kubistický obraz a hroutí se k zemi. V Čechách se tento motiv objevuje také. V kresbě Rudolfa Adámka se několik přátel, malířů novoprimitivistů, vrací domů z hospody a povídají si: „Tak se podívej, kamaráde, na ty domy! A pak takovej kritik řekne, že nemalujeme věrně podle skutečnosti.“¹⁸ Autor kresby přímo spojuje rozmazaný, pokřivený pohled opilých mužů s jejich dílem. Jedná se zřejmě také o kritiku kubistického rozchodu s veškerou západní zobrazovací tradicí, která ctíla správnou perspektivu a mizezi.

Některé posměšné karikatury ukazují paradoxně znalost jednoho z estetických zájmů avantgardy, který čerpal inspiraci mimo akademickou malbu. Například kresba publikovaná v *La vie parisienne* v lednu 1913 představuje dva malíře, kteří spolu zápasí ve zvířecí kleci (la ménagerie des fauves), vyzbrojeni obří krychlí a tubou barvy.¹⁹ Představení je očividně určené pařížské buržoazii, která užasle sleduje, jak umělci bojují pod dohledem cirkusového cvičitele vybaveného bičem. Kromě toho, že autor kresby nerozlišuje mezi kubisty a fauvisty, je zde ještě zajímavý detail dvou sošek rámuujících výjev v kleci, které silně připomínají v té době známé tzv. „negro“ skulptury. [obr. 3] Karikaturisté si byli dobře vědomi vlivu archaického a „primitivního“ umění na moderní umění. V této souvislosti je patrné, že primitivismus a karikatura se potkaly i v díle Pabla Picassa, jak ukazuje jeho inspirace archaickými plastikami. Analýzu kubismu jako symbiózy karikatury a primitivismu provedli už před dvaceti lety William Rubin a Adam Gopnik na příkladu Picassova portrétu Andrého Salmona.²⁰

V Čechách se rovněž setkáváme s pojmy primitivismus nebo neoprimitivismus. Neměly však mnoho společného s Picassovou recepcí afrického umění. Snažili se je prosadit malíři Osmy a Skupiny Bohumil Kubišta, Vincenc Beneš či Emil Filla kolem roku 1910–1911. Teoretickým východiskem se pro ně stal spis Wilhelma Worringera pracující s polaritami naturalistického a abstraktního zobrazení.²¹ Moderní novoprimitivismus se podle Filly vyznačuje abstrakcí a je na počátku uměleckého vývoje, jenž směřuje k stylovému klasicismu.²² Karikaturisté však nový směr považovali za nemístný „dětský“ žert, jak dokazuje aprílové číslo *Humoristických listů* z roku 1911. Konzervativní kreslíř Karel Stroff zobrazil malíře novoprimitivistu, jak učí ve škole „pořádně kreslit“ Františka Ženíška, Vojtěcha Hynaise, Mikoláše Alše a další umělce z tzv. Generace českého Národního divadla. Novoprimitivista ukazuje rukou na černou tabuli, kde jsou křídou nakresleny „primitivizující“ stylem postavy muže a ženy. Žena má na rukou šest prstů, muž má prsty naznačeny pouze čtyřmi čárkami. Ženíšek, Alš a další malíři však pilně kopírují „novoprimitivistickou“ kresbu.²³



Na druhé straně satirického bojiště kubista připomíná studeného teoretika posedlého matematickými řády, které determinují jeho kompozice. Jeho hermetické puzzle nechávají chladnými milovníky umění, zmatené takovým rozchodem s malířskou tradicí. Na kresbě od Marcoussise, publikované 2. března 1913 v *La Vie parisienne* před otevřením salonu Section d'Or a nazvané *Mějte se na pozoru před malbou*, figuruje kubista vyzbrojený pravítkem a trojúhelníkem, jak konzultuje obraz s matematickými tabulkami.²⁴ Kubisté jsou přezdívaní „Mistři krychlí“ v kresbě od Delaue, která se objevila v *Le Rire* 29. listopadu: „unavený aritmetikou, opustil vědu, aby se pustil do umění.“²⁵

V českém prostředí se setkáváme s evokací krychle s kubismem spíše výjimečně. Jedním takovým případem je kresba v *Humoristických listech* z roku 1913.²⁶ Malíř zastavuje řidiče vozu, na němž je hromada krabic a chce si je naskicovat, neboť „to bude nádherná alpská krajina.“ S kresbou souvisí vtip, který se nachází ve stejném čísle hned vedle obrazu: „Prosím vás, co se ten Klíhounek od nějaké doby tak nafukuje? Je to přece obyčejný výrobce krabic.“ „Jo, ale právě byl jmenován členem poroty pro posuzování moderních kubistických obrazů...“

Tyto vtipy, obviňování a obecně nedůvěru můžeme spojit s honbou za originalitou, již se malíři nebo jejich obránci, v čele s Guillaumem Apollinaiem, zdáli prokazovat. To, co Camille Mauclair klasifikuje v roce 1909 jako „předpojatost z novosti v moderním umění“,²⁷ je zjevným terčem Luciena Métiveta, když ukazuje umělce hrdého na svou „pyramidální sochu“, která je „ještě lepší než kubistická malba.“²⁸ Nové styly se střídaly na Salonech jako módní produkty ve vitrínách velkých obchodů. A tak je například „orfická škola“ poslední novinkou na Salonu nezávislých roku 1913. Umělci jsou tak nejen podezříváni z povrchnosti nebo kalkulu, ale kromě toho také z toho, že demonstrují jisté spiknutí s komerčním a reklamním světem.

Americký historik umění a kurátor Jeffrey S. Weiss dokládá, že strategie sebepropagace kubistických malířů ze

sálu 41 na Salonu Nezávislých nebo u Tommasa Marinettiho a jeho skupiny futuristů byly velice viditelné. Zdůrazňuje také blízkost mezi některými obrazy a kresbami Picassa, Picabii, Marinettiho a prospekty a reklamními panely, které v té době zaplavily pařížské ulice a blízké okolí.²⁹ Toto neuniklo soudobým pozorovatelům. Obálka *Journal amusant* popisuje „vyhnání“ malíře krajináře, jež spáchal zločin tím, že redukoval domy a stromy na několik krychlí a dalších geometrických těles. Měšťan jej popadá za límeč a nařizuje mu, ve jménu „Ligy za ochranu krajiny“ vypadnout z místa.³⁰ [obr. 4] V létě 1912 se v tisku objevují články protestující proti rozšíření velkoformátových reklamních panelů, tzv. „affiche-écrans“, vývěsek plakátů a dalším bariérám bránícím pohledu a ničícím tak Pařížanům potěšení z rekreace.³¹

Kubisté se naopak inspirovali reklamními panely velkých formátů, které v tuto dobu vychvalovaly výhody nového potravinového výrobku „Bouillon Kub“, uvedeného na trh firmou Maggi v roce 1907,³² v roce oficiálního zrození kubismu. Mondrian, Braque i Picasso používali zkratku KUB ve svých obrazech. Odpovídali tak na vztah mezi analytickým kubismem a abstrakcí.³³ V létě 1912 Picasso namaloval *Krajinu s plakáty*, jedno z děl, které nastartovalo změnu kubistického stylu ovlivněného novou estetikou koláže.³⁴ Vidíme zde tři barevné „plakáty“: fragment červeného obdélníku nesoucí slovo Leon, zelenou láhev Pernod fils, a konečně oranžovou obdélníkovou část, kde je pseudoperspektivně načrtnutá krychle s nápisem Kub ioc. O měsíc dříve Picasso psal Kahnwailerovi: „Říkáte mi, že Uhdemu se nelíbily mé poslední obrazy, kde je Ripolin a vlajka, možná se nám podaří znechutit každého a to jsme ještě neřekli vše.“³⁵ Picasso tak mohl reagovat na všemožné vtipy v tisku, který naznačoval spojení mezi estetikou plakátů Bouillon Kub a kubismem, jako to činil Joseph Hémard, který na stránkách *La Vie parisienne* představuje „Mistra krychlí“, jak na kraji silnice kopíruje reklamní panel s „Bujónem o třech dimenzích.“³⁶ Pochopitelně se jedná o zmíněný Bouillon Kub.

N° 679
NOUVELLE SÉRIE

Prix du numéro : 35 centimes.
Pour les Départements : 40 centimes.

65^e ANNÉE
29 Juin 1912

3, Rue Rossini

Rue Rossini, 3

JOURNAL AMUSANT

POUR LA FRANCE
3 mois 5 fr.
6 mois 10 »
12 mois 17 »

JOURNAL HUMORISTIQUE

TOUTE REPRODUCTION EST FORMELLEMENT INTERDITE TANT EN FRANCE QU'À L'ÉTRANGER

POUR L'UNION POSTALE
3 mois 6 fr.
6 mois 12 »
12 mois 21 »

Paraît le samedi de chaque semaine

L'abonnement court du 1^{er} de chaque mois

EXPULSION



Dessin de LUC.

— La Ligue de Protection des Paysages vous ordonne de f..... le camp!

Zdá se, že karikaturisté chápali kubismus jako určitou zjednodušenou geometrickou stylizaci objemů. Posledně zmíněná kresba, kde kubista maluje trojdimenzionální krychli bujónu, však také vypovídá o posměšném nahlížení na kubistický odklon od veškerých iluzionistických konvencí zobrazování. Lehce se dotýkáme metafyziky, když Métivet prozrazuje svůj výklad kubismu na obálce *Journal amusant* z 9. Listopadu 1912. Malíř nám ukazuje portrét ženy, který zrovna dokončil a vysvětluje: „*Neříkám vám, že je taková, jak ji vidíte. Neříkám vám, že je taková, jak ji vidím. Říkám vám, že je to tak, že taková je.*“³⁷ Podobnost k modelu je druhotná. Pravidla zobrazování byla v kubismu radikálně zpochybněna. První komentátoři kubismu, například malíři Albert Gleizes a Jean Metzinger, ve své knize *O kubismu* (*Du cubisme*), obhajovali kubistický odklon od nápodoby a realismu tím, že divák získal větší poznání o předmětu. Tvrdili, že není možné z jednoho bodu vidět trojrozměrný předmět v jeho celku a prohlašovali, že kubismus překonává tento handicap smyslového vnímání tím, že nabízí kombinaci pohledů na věc ze všech stran. Podle Gleize a Metzingera kubismus dospěl k „*simultánní prostorové montáži*“³⁸ což je představa velice vzdálená od Picassovy a Braquovy tvorby, souzní však s výtvarným směřováním autorů textu *O kubismu*. I Métivetova kresba nese rysy podobné více pohledovému systému Metzingera či Gleize, ať už se jedná o znázornění obličejů z poloviny z profilu a z poloviny z en face, natočení rukou ze strany, která není vidět nebo výraznou barevnost. Karikatura upozorňuje na „svévolný“ přepis formy do geometrických tvarů, které ještě zjednodušuje a doplňuje je o objekty vzaté z přirozeného světa. Pánev, kterou modelka drží v ruce, se na obraze mění v neurčitý geometrický předmět, „levitující“ na plátně.

V Čechách kubismus nebyl asociován s vnějšími modely, jako jsou reklamní panely upozorňující na potravinový výrobek ve tvaru kostky, byl spíše spojován s ohrožením, násilím a strachem. Tak jako byl kubistický malíř v kresbě *Vyhánění* od Luciena Métiveta vyhozen kvůli jeho způsobu malování krajiny, *Humoristické listy* publikují pod pseudonymem K. Leon kresbu Karla Stroffa *Pozor na kubisty a kubisté – pozor!* [obr. 5] Kubistická malířka utíká před rozvášněným davem venkovanů, kteří ji vyhánějí z jejich vesnice vyzbrojení vidlemi a hráběmi. Prchající malířka má v ruce rozdělaný obraz s motivem krávy a to je, jak se dovídáme z popisku, důvodem rozhořčení vesničanů, neboť zmíněná malířka se věnuje malbě krav a „*jak některá ten obraz uvidí, přestane dojit.*“³⁹ Populární tisk a specializované umělecké časopisy publikovaly karikatury kubismu jako odpověď na určité výstavy po roce 1912. Tato karikatura a mnohé další nejsou už pouhou vtipnou reakcí na výstavní události. Berou na sebe



POZOR NA KUBISTY A KUBISTÉ – POZOR!

„*Právím vás, co se to stalo?*“
„*Ale tahle slešinka sem ještě malovat krávy. A jak některá ten obraz uvidí, přestane dojit.*“
„*Proto jsme se na tu čarodějnicu smluvily...*“

vlastní nový smysl a zastávají děsivé a nesrozumitelné aspekty samotné modernity.

V lednu 1912 se otevřela výstava v Obecním domě pro tři různé umělecké spolky – Jednotu výtvarných umělců, Spolek výtvarných umělců Mánes a Skupinu výtvarných umělců. Jakmile byla výstava v Obecním domě otevřena, tisk měl hody. Satirik různorodých zpráv z Prahy Josef Skružný se posmívá kubismu pod pseudonymem Venouš Dolejš v článku z roku 1912. Skružného recenze je doplněna o ztvárnění děl Skupiny, které jsou označeny čísly korespondujícími s výstavním katalogem. Dolejš se vysmívá umělcům ze Skupiny za to, že vystavili umění, „*které nashromáždili z častého chození do kaváren*“ a za to, že preferují „*vyhledání si myšlenek v některém francouzském časopise.*“⁴⁰ Vyčítá umělcům, že se inspirovali cizími zdroji, navzdory tomu, že sami umělci se věnovali kubismu mimo jiné právě pro jeho internacionalitu. V souvislosti s nacionálními náladami, které se během války v celé Evropě nezřídka vázaly na emancipační snahy mnoha národů, je potřeba připomenout, že pozice moderního umění nebyla snadná nikde. V Čechách mu někteří teoretici a architekti vyčítali cizost, internacionální kořeny a tím pádem absenci domácí tradice.⁴¹ Po válce se volání po českém uměleckém výrazu propojilo s potřebou mladého československého

státu vybudovat národní kulturní reprezentaci, což vyústilo v nástup tzv. národního stylu.⁴²

První výstavu v Obecním domě architektonicky upravil Pavel Janák. Sál měl podobu podélné osmiboké centrály, jejíž stěny byly prolomeny geometrickými nikami a skrze kopuli proudilo světlo. Prostor působil sakrálním dojmem, čehož si Skružný všiml, když se o něm vyjadřoval ve svém článku jako o „chrámu“ či „svatyni“. Uprostřed místnosti byla na soklu poprvé prezentována socha *Úzkost* od Otty Gutfreunda. Skružný *Úzkost* karikoval jednoduchým načrtnutím deformovaného obrysu sochy, naznačením dovnitř zalamaných hran a plochy. Překřížené ruce se v jeho pojetí změnilly v jakési „tlapky“, které by mohlo nakreslit dítě. Z hlavy zírají velké, hrůzou vyřeštěné oči. Skružný námět díla vysvětluje tím, že jeho autor: „*předvádí osobu nedaleké budoucnosti, hubenou od hladu, následkem drahoty.*“⁴³ Podobným stylem jsou karikovány i některé další obrazy, například *Utěšitel* od Emila Filly, který je Skružným vyhodnocen jednoduše jako děsivý. Je prý vhodný k „utěšení“ zlobivých dětí. Myšlenka o využití kubistické malby jako děsivého strašáka, který „utěšuje“ neposlušné děti nebo plaší škodnou zvěř, se později vyskytuje i v dalších českých karikaturách.⁴⁴

Populární tisk se vrhnul i na druhou výstavu Skupiny se škodolibou radostí. Stylová jednota kubistické výstavy a její jednoduše rozpoznatelný vizuální slovník představoval ideální materiál pro satiru. V říjnu 1912, když byla výstava ještě otevřena, *Humoristické listy* uveřejnily stranu se čtyřmi obrázky čerpajícími z nového stylu od anonymního karikaturisty pod titulkem *Nový kult kubistů, hranolů, jehlanů, a flancistů.*⁴⁵ [obr. 6] Slovo kubismus, přestože bylo dobře známo a mezi umělci a uměleckými kritiky, vyvolávalo debaty, bylo očividně novinkou v populárním tisku a karikaturista se vysmívá směšnosti názvu. Karikaturista prvně zdůrazní jeho možný geometrický smysl tím, že jej asociuje s geometrickými pojmy hranol a jehlan, a končí svou rýmovavčku slovem flancista, což by mohlo znamenat vychloubání se, machrování z německého flance.

První ze čtyř obrázků udržuje spojení s výstavou z října 1912, ukazujíc vlevo nahoře dva muže prohlížející si kubistický nábytek. Jeden říká: „*Takováhle křesla by měla být v zasedací síni pražské radnice. Pak snad by se tam nehnao tolik kandidátů...*“ Druhý obraz představuje muže s pyramidální čepicí na hlavě, se zvětšeným břichem podle poslední hranolovité módy, nesoucího oštěp s ostrým hrotem. Pochoduje uprostřed ulice, a dokonce i mladí a módně oblečení lidé se zastavují a zírají na něj. Popisek udává: „*Pan Baňatý, nejmodernější pražský „lev“, průkopník nejnovějších mod, se svým břichem dle návrhu architekta Drožky.*“ Třetí obrázek ukazuje ubohého malého synka kubistického malíře, zklamaného kubistickou obručí, kterou mu dal jeho otec: „*jen když je to moderní!*“ A nakonec v posledním stripu vysvětluje zasádrovaný muž své zranění tím, že si lehnul v bytě svého

kolegy architekta na moderní pohovku. Jeho obvazy dokazují efekty kubistického nábytku. Myšlenka, že kubistický nábytek ve skutečnosti ubližuje těm, kteří s ním přijdou do kontaktu, se po další roky znovu objevuje v populárním tisku. Vzorem posledního obrazu by však mohla být kresba z německého časopisu *Jugend* z 28. dubna 1912, publikovaná o sedm měsíců dříve než karikatura v *Humoristických listech*.

Nejen užité umění, ale ani architektura neunikla výsměšnému stanovisku karikaturistů. V *Pohledech na Prahu, až budou kubisti opravovat pražské památky*⁴⁶ karikaturista zdůrazňuje, že kubističtí architekti používají fazetové plány, jimž dominují trojúhelníkové vyčnívající ostré struktury. [obr. 7]

Fenomén českého architektonického kubismu se zrodil díky čtyřem mladým architektům – Josefu Gočárovi, Vlastislavu Hofmanovi, Josefu Chocholovi a Pavlu Janákovi – v krátkém období několika let, zhruba 1910–1914. Architekti používali šikmé linie nebo krystalické formy s cílem dosáhnout abstraktního a dramatického výrazu. V článku *Hranol a pyramida* píše Pavel Janák o „*krystalizační síle*“, která se „*zdá být jakousi tíží hmoty dovnitř hmoty úsilně soustředěnou a tak silnou, že uskutečňuje se za každých okolností v soustředěný svět pro sebe.*“⁴⁷ Hmota je podle něj oduševněna, pokud se k základním dvěma plochám přidá třetí šikmá plocha. Ostré hrany a fasety krystalu se pro něj staly obrazem a vizuálním symbolem dramatického hnutí.

Karikaturista Karel Vavřina znázornil pražské památky – mezi nimi Národní divadlo, Prašnou bránu, Týnský chrám, Karlov, Staroměstskou radnici, Belvedere a panorama Hradčan – kubisticky „opravené“, s vyhrocenými šikmými plochami, kosočtverečnými okny a dalšími geometrickými tvary. Tato karikatura kubistické architektury si všímá kubistického popření strukturálního systému klasičské architektury.

Ostré trojúhelníkové formy se objevují i v dalších karikaturách kubistické architektury. V komiksovém příběhu *Svatební dar stavitele Magora*⁴⁸ nechá architekt postavit „kubistickou“ vilu pro svou nastávající manželku. Dům je však natřen na červenou, což vyprovokuje býka, který vilu zdemoluje. Jiná kresba zobrazuje mladou ženu servírující svému muži oběd se slovy „*dobré to asi nebude, ale formu jsem báječně architektonicky vyřešila.*“⁴⁹ Na talíři se tyčí jakýsi objekt, který připomíná svými ostrými hroty trčícími do všech stran tvar ježka.

Jedna z prvních karikatur, která asociovala kubismus se soudobými událostmi, zobrazuje starší pár stojící před kubistickou malbou na výstavě. Obraz se jmenuje *Tři grácie*. Mezi mužem a ženou probíhá rozhovor, on se ptá: „*Co pak je tohle za obraz?*“ A ona odpovídá: „*To budou nejspíš ti od Turků zohavení křesťané...*“⁵⁰ [obr. 8] Ukazuje se zde několik zdrojů kubistické karikatury, které se nejednou objevují ve vtipech na kubistickou malbu – nepochopení malby, předpoklad nápodoby a hledání reálného protějšku

NOVÝ KULT KUBISTŮ, HRANOLISTŮ, JEHLANCISTŮ
A FLANCISTŮ.



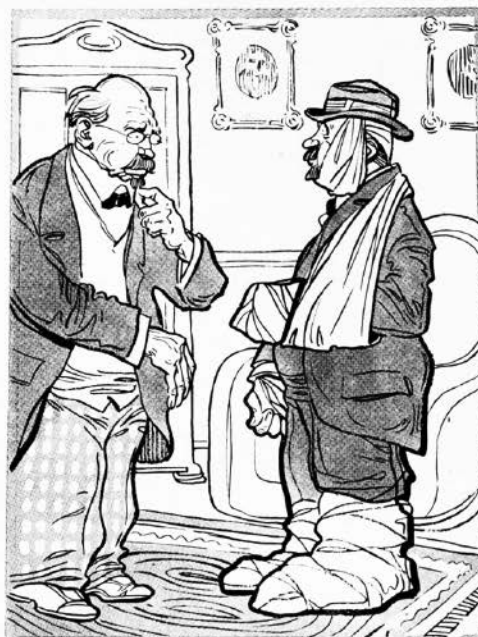
„Takováhle křesla měla by být v zasedací síni pražské radnice. Pak snad by se tam nehnao tolik kandidátů...“



Pan Baňatý, nejmodernější pražský „lev“, průkopník nejnovějších mod, se svým břichem dle návrhu architekta Drožky.



(V rodině kubisty.) „Ale, tati, 'dyť takhle se mi to nebude kutálet —“
„I mž, kluku, jen když je to moderní!“



„Pro boha, co se vám to stalo?“
„Lehl jsem si u jednoho kolegy architekta na moderní ká-nape...“



**POHLEDY NA PRAHU,
AŽ BUDOU KUBISTI OPRAVOVAT PRAŽSKÉ PAMÁTKY.**

7 – Karel Vavřina, Pohledy na Prahu, až budou kubisti opravovat pražské památky, *Humoristické listy* 57, 1914, č. 11, 27. 3., s. 137

k distorzím obrazu.⁵¹ Diváci chápou zkrácení kubismu jako doslovnou referenci na nedávno započatou první balkánskou válku. O válce na balkánském poloostrově psaly denně všechny noviny. V říjnu 1912 vyhlásil Balkánský svaz, tvořený spojenectvím Bulharska, Srbska, Řecka a Černohorského království, válku Osmanské říši.⁵² Kromě toho, že se zde jedná o zjednodušení složitějšího konfliktu na typický předpojatý postoj Evropanů vůči „barbarským“ Turkům, je samotná kubistická forma spojována s masakrováním. Těla tří postav na plátně jsou jakoby demontována na trojúhelníky, které jsou od sebe odděleny chirurgickými řezy a představují kusy rozřezaných lidských těl.

Karikatura váže válečné hrůzy s kubismem. Tematicky příbuzná kresba se objevila ve francouzském *Charivari* roku 1913, kde jsou ztotožňována zvěrstva balkánských válek s Rodinem, který byl ve své době populárním objektem karikatur, především kvůli míře nedokončenosti jeho děl. Kresba Jeana-Jacquesa Rousseaua ukazuje vyšetřovací komisi, jež má zřejmě za úkol vyšetřit, jak došlo k válečným brutalitám. Komise zírá na vystavené zohavené oběti před vypáleným polozbořeným domem a kdosi říká: „*Ah! Jak dobré modely pro Rodina!*“ Na lavičce před domem jsou jako v muzeu vyrovnány kusy lidských děl – ženský trup s amputovanými končetinami a jedním nadrem, skalpovaná mužská hlava, část chodidla atd. Je přinejmenším znepokojivé, že zmasakrovaná lidská těla jsou porovnávána se sochařskou impresionistickou technikou.⁵³

Mohli bychom si myslet, že po vyhlášení války 3. srpna 1914 se umělecké hádky stanou druhotnými. A skutečně, ve Francii kubističtí, fauvističtí a futurističtí malíři na čas mizí ze stránek *La Vie parisienne* a *Le Rire*. *Le Journal amusant*, z důvodu ekonomických problémů spojených s válečnými událostmi přerušil své aktivity až do roku 1919. To se však brzy změnilo a po krátké přestávce se moderní umění znovu dostává do hledáčku karikaturistů. Vzniká množství nových publikací určených k válečné propagandě. Počátkem roku 1915 je založen ilustrovaný časopis *La Baïonnette*, v němž se zapojují všichni kreslíři, kteří nebyli mobilizováni. Stává se přímým konkurentem *Le Rire*, který se v listopadu 1914 přejmenovává na *Rire rouge*. I satirizování kubismu přispívalo ke stavbě protiněmecké propagandy. Avantgarda dříve „bez nebezpečí“ je tak po srpnu 1914 viděna jako spojenec nepřítelů, nástroj ofenzivy, který ohrožuje kulturu a hodnoty Francie.

Internacionální charakter avantgardy před válkou sloužil během války jako záminka xenofobním výčitkám ze strany konzervativních pravicových kritiků. Někteří komentátoři si byli dobře vědomi, že kubismus byl pařížský fenomén a specificky francouzský a španělský, ale z většiny to ignorovali. Například soudobá populární kritička Aurelová ve své knize *Commandement d'amour dans l'art après la guerre* vysvětluje, že kubismus je vnitřně kosmopolitní, cizí a přivandrovalectvým svým překombinovaným postojem.⁵⁴

Tvrdí, že spojení heterogenních elementů a dalších různých vlivů v jednom obraze, tak jak to činí syntetický kubismus, je urážkou čitelnosti a čistoty klasické francouzské malby. Toto umění, pokračuje Aurelová, které ve Francii rozkvetlo, není už více francouzské, neboť se jedná o imitaci německého umění. V roce 1915 malíř Tony Tollet přednášel v Lyonu na téma „Vliv židovsko-německé korporace obchodníků s uměním v Paříži na francouzské umění“. Ve své přednášce prohlásil, že němečtí obchodníci s uměním, a mířil tím především na Daniela-Henry Kahnweilera a Wilhelma Uhdeho, otrávil francouzský vkus a naučili Francouze oblíbit si díla vypůjčená z německé kultury – pointilisty, kubisty, futuristy atd.⁵⁵

Válečný antagonismus, založen na nenávisti k cizině a „správném“ patriotickém smýšlení identifikujícím se s klasickou francouzskou uměleckou tradicí, však ještě umocnil odmítání kubismu. Nenávist vůči modernímu umění a konkrétně kubismu za války byla vlastně jen špičkou ledovce. Konflikt, který vzbuzoval zuřivost již dlouhou dobu ve francouzské kultuře, byl mnohem širším bojem. Šlo o konflikt, který přes půl století definoval francouzskou kulturu Třetí republiky od porážky Francie roku 1871 ve válce s Pruskem, a první světová válka byla pro Francii příležitostí odvety.⁵⁶

Kromě toho, že se během první světové války snažily karikatury kubismu evokovat jeho domnělý germánský původ, měly být také dokladem německého barbarství.⁵⁷ Tím přispívala protikubistická karikatura k protiněmecké propagandě, v rámci které byli kubisté označováni nálepkou „boches“ – „Němčouři“. Smyslem toho bylo „dokázat“, že moderní umění a především kubismus, který se stal jedním z nejviditelnějších vyjádření moderní doby, je germánského původu.⁵⁸

Métivet odsuzuje „kubistickou ofenzivu“ v *Rire rouge* v červnu 1917. Jednotka malířů, vyzbrojená svými štětkami, se staví proti monumentální robotické postavě kubisty. Odvolávají se na své respektované předchůdce a šikují se, aby zdolali nepřítel, a volají: „*Watteau, Delacroix a otče Dautermiere! Sevřete své řady, umělci Francie, proti tomu divokému, který se nazývá Kanakem, ale není než Prušákem.*“⁵⁹ [obr. 9]

V již zmíněném časopisu *La Baïonnette* Métivet vypráví novodobý příběh o *Marianne a Germanii*,⁶⁰ což jsou alegorie Francie a Německa. Tyto figury byly v této době velmi v módě v propagandistickém tisku. Děťství a mládí velice krásné Marianne a velice ošklivé Germanie jsou paralelně představeny na každé dvoustraně. Text se zdá evokovat lehkovážnost Marianne v období Belle Époque, v letech předcházejících válce: „*Krásná Marianne! Dej si pozor! Tvoje kokardová čapka nabírá formu bláznivě čapky! Podívejte, jak je vycvičená ve fantazijních vrtoších: nespoutané tance, neobvyklé šaty, kalhotky odalisky, sultánův turban – hlava vzhůru a zelené vlasy – není divu, že ztratila směr. Se shovívavým úsměvem se dívá, je celá bez sebe radostí před podivnými pracemi kubistů a cucubistů, nábytku „art nouveau“ od šibalských uměleckých*

truhlářů. Chce vidět a vidět, také ještě tancovat barbarské balety, které mají uvnitř barevné cákance vytvořené tahy koštětem, čtvercové, kosočtvercové, kulaté, od Siuxů a Huronů.“ Kresba, která rámuje text, je završená nebezpečnou postavou kubisty s čtvercovou hlavou, který mává svým štětcem jako šavlí. Nalevo je malá postava se špičatým kloboukem, jež se oddává barbarskému tanci, siouxskému, huronskému, nebo tureckému, v každém případě cizímu. V dolním pásu se odvíjí pohanští bůžci ve wagnerovské opeře. Malba, hudba, tanec, užité umění – všechny inovace avantgardy jsou podezřívány ze spiknutí s nepřítelem. Metivetův kreslený seriál však přeci jen končí pro rozmarnou Marianne, která se nechá ovlivňovat dekadentní cizinou, šťastně, neboť na poslední chvíli se Marianne zachrání a srazí Germánii její helmu.

Reprezentace kubisty jako vetřelce se opakuje v tisku mezi lety 1916–1917. Mezi nejuťočivější patří ty, které obsahují sprosté narážky na výkaly. Obraz dětí hrajících si se svými exkrementy není ojedinělým karikaturním motivem. Kreslíř Harry Leka v letech 1914/1915 přebíral sprostou metaforu, když krutě zesměšnil údajně německou reklamu na mýdlo. Obrovské batole, které má rysy německého generála nebo možná někoho z císařské rodiny je posazené na nočníku a chlubí se mýdlem Karum, které je vyrobeno z něčeho jiného než z výkalů. Francouzi sami zde figurují skromně na druhém reklamním panelu, který vychvaluje jakoby náhodou zubní pastu francouzské výroby. Jeden reprezentuje čistotu, druhý nečistotu. Důvod, proč se kari-

katuristé uchýlovali k tak ožehavým a choulostivým tématům, je nasnadě. Umělci jednak přejímali staré karnevalové téma, které je prezentované už v dílech Hieronyma Bosche a Pietera Bruegela: větry a vyměšování. Hlavním motivem však bylo ukázat na nedostatek hygieny německých vojáků a jejich barbarství.

Jacques Nam vytvořil karikaturu⁶¹ velké komplexity, která svědčí o jeho znalosti kubistického hnutí. [obr. 10] Evokuje více formy Gleizeze, Metzingera nebo také Delaunayho, než ty Braqua a Picassa. Kubista, jemuž Nam propůjčil šibeniční hlavu německého vojáka, se hrdě dívá před sebe a v ruce drží záchodovou štětku, kterou namáčí v něčem, co bychom mohli považovat za nádobu s barvou. Tato nádoba není však ničím jiným než „pot de KK“, tedy nádobou na výkaly či záchod. Satirik není jen sprostý, malbu rovněž asocioval s válečným chlebem, kterému se říkalo „chléb KK“. Válka, jak se prodlužovalo její trvání, ovlivnila sklizeň a bylo tedy nutné přidávat do mouky další ingredience jako slámu nebo otruby, takže výsledný chléb měl mizernou kvalitu. Tento chléb byl nazýván chlebem KK, čímž se opět ukazovalo prstem na Německo, kterému to bylo dáváno za vinu.⁶² Na této velké kompozici písmena mluví za sebe, umělec nakreslil P, několik K a DE, což by mohla být velmi dobře amputovaná část nadávky Merde (hovno) nebo začátek slova Deutschland. Kresba má podtitul: „*Nášťestí jsme zde, abychom obnovili umění.*“ Znamená to, že se má předstírat, že Němci vynalezli kubismus, nebo pouze, že



8 – Karel Stroff, V moderní výstavě před kubistickým obrazem „Tři Grácie“, Humoristické listy 55, 1912, č. 50, 29. 11., s. 627



L'OFFENSIVE CUBISTE
Par Watteau, Delacroix et le père Daumier! serrez vos rangs, Artistes de France, contre ce sauvage qui se dit canaque, mais n'est que boche.

9 – Lucien Métivet, *L'offensive cubiste*, *Le Rire rouge* 24, 1917, č. 134, 9. 6., s. 4



mají k estetice kubismu afinitu? Prohlášení není moc jasné, ale cílem je obvinít moderní umění z toho, že je germánské.

Písmeno K a další písmena, které Nam rozesel po „kubistickém obraze“, byla kubisty užívána jako zkratka chránící malbu před překročením na pole abstrakce a například v Braquově obraze *Mozart Kubelick* písmena asociovala hudbu.⁶³ Nam si byl tohoto spojení zřejmě vědom, když do plátna zakomponoval hudební námět, plastickou značku rozpoznatelnou na mnoha kubistických malbách, v tomto případě však může jít o odkaz na wagnerianskou hudbu. Nicméně používání písmena K bylo v době, o které je řeč, spojováno s německým prostředím. Z toho důvodu se slovo kubismus, ve francouzštině psáno „cubism“, začalo psát s „k“. Písmeno K evokovalo německý jazyk a německou kulturu.

Karikatura jako vražda

Zdeněk Kratochvíl ve svém textu *Stanovisko karikaturistovo* definoval karikaturu jako výtvarnou syntézu, která sice operuje s uměleckými prostředky, ale zároveň z umění kategoricky vylučuje věčnost a člověka staví před jeho neodvratný konec. Z lidského hlediska nemá karikatura podporovat, aby se jedinec povznese nad vlastní časově omezenou existenci a vztahoval se k nekonečnu. Karikatura je „z říše smrti a vraždy“ a „chechtotem pozůstalého intelektu nad mrtvým srdcem.“⁶⁴ Kratochvílovo teoretické pojetí karikatury je z perspektivy „smrti a vraždy“ možné srovnat s analýzou kubismu německého historika umění a kritika Carla Einsteina. Podle Einsteina kubismus zásadně zpochybnil klasické principy umění, „vytvořil novou realitu pomocí nové optické formy“, a tak se mu podařilo „radikálně modifikovat vidění.“⁶⁵ V konečném důsledku dochází k totální transformaci myšlení. Einstein kubistické dílo vnímá jako živý organismus, jako aktivní činitel, „energetický vodič“, a analyzuje působení obrazů na diváka. Kubistické dílo má invazivní účinek a získává vůči divákovi, který se stává v jeho přítomnosti archaicky nevědomým, nadvládu jako „démon nebo nějaké duchovní síly.“⁶⁶ Einstein připisuje kubismu magickou moc nad divákem a zároveň v identifikaci s uměleckým dílem vidí proces, jež má silný erotický charakter. Identifikujeme se s uměleckým dílem stejně, jako to děláme s osobou, kterou milujeme. Moje Já se ztrácí v záměně s Tebou. Dochází k vypnutí divákova vědomí, neboť obraz povzbuzuje vrstvu za divákovým racionálním „já“ a energie diváka se projektuje v obraze. V procesu intenzivní fixace a všech jiných násilných akcí divák ztrácí svoji vlastní psychickou celistvost, kterou obětoval dominantnímu uměleckému dílu.⁶⁷ Tento proces autor přirovnává k druhu sebevraždy.⁶⁸

10 – Jacques Nam, *Les Cubistes*, *La Baïonnette* 2, 1916, č. 73, 23. 11., s. 743

Stejně jako Kratochvíl, Einstein kritizuje klasickou koncepci vidění za to, že je založena na opozici dobrého a špatného, krásného a ošklivého. Stanovený řád, definitivní objektivní formy a působení díla stále stejnými emocemi v klasické evropské reprezentaci je podle Einsteina důkazem toho, že se neustále snažíme „zabezpečit život pevným stabilním charakterem a zapomenout na smrtelnou náchylnost, neustále jevíme sklon zdůrazňovat a cenit si definitivní formy v opozici s podvrtným dynamismem“.⁶⁹

Deformace, tak důležitá a charakteristická pro karikaturu, není pro Einsteina pouhou optickou hříčkou. V deformaci spatřoval rozklad vidění obecně. Jde o rozpad antropocentrického, civilizovaného světa. Před nástupem kubismu byla deformace ojedinělým symptomem. Pro kubismus se však stane metodou tvoření: „symptom zasahuje vidění všech, stává se globálním symptomem civilizace, která provedla radikální převrat prostoru, času a subjektu samotného“.⁷⁰

Destrukce nastává již na úrovni obrazových forem, které mohou obsahovat nebezpečný vražedný smysl. „Je zjevné, že vytváření uměleckých děl obsahuje mnoho prvků krutosti a vraždy. Neboť každá přesná forma je zavražděním jiných verzí: jen smrtelná úzkost dovede utnout proud. Realita se stále více rozkládá, což ji činí stále méně závaznou.“⁷¹ Každá autentická forma je od přirozenosti násilím, rozkladem a zavražděním předchozích forem. Rozkladu je podrobena především lidská postava, která v tradičním estetickém systému vystupovala jako jednota. Destruktivní, agresivní tendence jsou formám vlastní a můžeme je spojit s Freudovým pudem smrti. Nejpregnantněji se tyto myšlenky zhmotňují v kubistické koláži, která se Einsteinovi jeví jako rozklad „každého optického předsudku“ a „nejodvážnější a nejnásilnější pokus o zničení konvenční reality“.⁷²

Formální výtvarnou stránkou karikatury se teoreticky zabýval rovněž Zdeněk Kratochvíl, pro nějž vedle obsahu díla hrála podstatnou roli arabeska, tedy linie, jejich tok, spád, zakřivení a zahrocení, dramatické valéry, kontrasty černých a bílých ploch. Za tím vším je požadavek dematerializace, abstrakce a plošnosti, které souzněly se snahami českých kubistů.⁷³ Plošný a abstraktní princip Kratochvíl oceňoval u svého uměleckého vzoru Thomase Theodora Heineho. Kratochvílovy teoretické definice a nároky na karikaturu vycházely z teorie Henriho Bergsona o smíchu. Komično, tvrdí Bergson, vyvstává tehdy, když jsme k druhému člověku určitým způsobem lhostejní, vyžaduje od nás „momentální necitlivost srdce“.⁷⁴ Zatímco se Kratochvílovo pojetí karikatury jako „vraždy“ týká především „necitlivosti srdce“, kterou má mít umělec k zobrazovanému, tak Einsteinova analýza kubismu vyjádřená v předpokladu základní vraždy a rozkladu forem se odkazuje na jeho koncepci umění jakožto magický rituál či idol.⁷⁵ Je to dílo, objekt uzavřený sám v sobě, který má magickou moc nad psychikou a viděním umělce i diváka.

Násilí připisované v mnohých karikaturách kubismu lze chápat perspektivou Einsteinovy teorie rozkladu. Příkladem takového drastického pohledu je komiksový příběh *Umění a slepice* Karla Stroffa uveřejněný roku 1913 v *Humoristických listech*.⁷⁶ [obr. 11] Celá strana je pokryta šesti stripy, které chronologicky vypráví zprvu zdánlivě nevinnou historku o obchodníku s kraslicemi a jeho podnikatelských plánech. Obchodník, nespokojený s vysokými náklady na výrobu kraslic, vymyslí, že proces produkce kraslic by se uspil, kdyby slepice snášela vajíčka již namalovaná. K tomu si pozve hypnotizéra, který na základě nauky „o zhlédnutí“, to jest promítnutím obrazu malované kraslice zhypnotizovaným slepicím, způsobí, že slepice skutečně snáší malovaná vejce. Problém nastává ve chvíli, kdy se jedna slepice zatoulá na smetiště, kde leží pohozený kubistický obraz a „zadívá se do [jeho] podivných forem“. Poslední obrázek ukazuje mrtvou slepici, která skonala po snesení dvou „nejmodernějších uměleckých“ vajec.

„Kubistická“ vejce mají ostré hroty, trojúhelníkové tvary s fazetovými plány, a jsou tak trojrozměrnou napodobeninou tvarů „kubistického“ obrazu ze smetiště. Samo vejce, jindy symbol potenciálního života, plodnosti a stvoření, se proměňuje v nebezpečný, smrtící nástroj. Naopak dekor kraslic, které snesly slepice nezasažené nebezpečnými formami obrazu ze smetiště, tvoří organické, vegetabilní linie a kruhové obrazce, které, jak napovídá Stroffova kresba, odkazují k secesi nebo národním českým a slováckým dekorativním motivům. Tyto dvě formy jsou kladeny do kontrastu – geometrické, ostré, „umělé“ tvary kubismu, které vedou ke smrti a živočišné linie podněcující život a vitalitu.

Kubismus i karikatura mají společné využití deformace, rozklad lidské postavy či tendenci k abstraktnímu cítění. Nabízí se otázka, zda si karikaturisté z humoristického tisku mohli být vědomi nebezpečného vražedného momentu, který podle Einsteina obsahují kubistická díla. Jinými slovy, může jít v karikaturách s násilnou tematikou o rozpoznání samotné formy kubistických děl, která je násilná, jak směrem k divákovi, tak sama o sobě. Jde o formu, která vraždí jiné formy, deformuje předmět, destruuje klasickou tradici zobrazování a vidění a nastoluje totálně novou realitu. Je možné se domnívat, že karikaturisté reagovali na kubismus s takovým násilím, protože pochopili vlastní nekompromisní násilnou podstatu kubismu.

Trojúhelník a krychle v karikatuře

Mnohokrát jsem zmínila dva optické fenomény, které se znovu a znovu objevují v českých a francouzských karikaturách. Za vizuální znak, který spojuje české práce, bychom mohli označit nějaký „ostrohran“ nebo zjednodušeně trojúhelník. Francouzské karikatury zase provází motiv krychle nebo čtverce. Formální vlastnosti karikatur moderního umění jsou natolik evidentní, že se nabízí otázka, zda mo-

hou tyto formy evokovat či skrývat hlubší smysl než jen vtípnou aluzi na název uměleckého směru, více než vizuální hříčku či jednoduchý symbol.

Na sklonku první světové války vytvořil Vlastislav Hofman grafický list *Maska*, v němž stylizoval lidskou tvář do tvaru trojúhelníku. Petr Wittlich spatřuje paralelu tohoto zvláště melancholického zobrazení v hlavě Jana Křtitele na obou verzích obrazu Salome od Emila Filly z let 1911 a 1912.⁷⁷ Trojúhelníková hlava Jana na podnosu spolu s miskou a zátiším na stole zastupují elementy klidu a pokoje v jinak vypjatém dramatu rotujícího pohybu krystalizujících tvarů.

Filla si na jednom místě ve svém deníku poznamenal, jak docílit odhmotnění trojúhelníku: „1. redukuji tu linii (mysleno základnu obracenou k divákovi) na bod a to činím, když ji zlomím a špicí obrátím k divákovi. 2. Tím plochu též oživím, zdramatizuju, dám ji místo jednoho směru směry dva proti sobě. 3. Prohloubím její kvality symbolizující její prostorovost: šikmé plochy značí ubíhání a vybíhání, tedy funkci do hloubky (prostorovost). 4. Proti divákovi je postavena akčně a z pratarů formových značí zvýšenou tragickou citovost (proti sloupům a oblostem). Styk mne s formou je na špicí, tedy ostře dramatický.“⁷⁸

Tento zápis z deníku dokládá Fillovo zaujetí trojúhelníkovou formou, kterou pojímá v psychologických termínech. Forma má v sobě obsahovat „tragickou citovost“. „Akční“ hmota, jež vyznívá z „pratarů“, má mít na diváka účinek „ostře dramatický“. Přírodní krystalizace je založena na uspořádání atomů symetricky, rozumí se tím růst do podoby geometrizovaných tvarů. Takto i Filla rozuměl formální tvorbu v architektonickém slova smyslu jako výstavbu obrazového prostoru ze šikmých ploch a ostrých hran, které v mnohém připomínají geometrickou krystalizaci tvaru.

O šikmé ploše hovořil zejména Pavel Janák v článku *Hranol a pyramida*, kde kritizoval secesní pojetí geometrie, které je například ve škole Otto Wagnera založeno na jednoduché sestavě svislých a vodorovných ploch, neboli na „kolmém dvojploší.“⁷⁹ Požadoval dynamizaci hmoty pomocí třetí šikmé plochy, která se projeví zduchovněním. „Kompozice kubistické šikmé plochy v trojúhelníkové vazbě vedla české architektky k představě krystalu, nebo přesněji řečeno krystalizace jako nového tvarového celku, lišícího se podstatně od wagnerovské krychle.“⁸⁰ Proti ideální krychli postavili kubističtí architekti trojboký jehlan.

Otto Gutfreund ve svém díle z let 1911–1912 uplatňoval lámání objemu na různé velké plochy, které k sobě zasazoval tak, aby vytvořily styčné hrany, protínající se a svírající ostré i tupé úhly. Do svého deníku si roku 1912 poznamenal, že abstrakce v sochařství znamená: „převést sochu z jakési hmatatelnosti zrakem na celkovou představu, ze stereoskopického na plochy.“⁸¹ A ve stati *O starém a novém umění* píše, že „abstraktní vize sochařova, nabývající pevných forem, musí si pomáhati formami ve skutečnosti již existujícími, jediná forma,

kteřou si můžeme vykonstruovati, je geometrická, takže konečný výtvar je složka těchto dvou – geometrické těleso jako zbytek abstraktní vidiny a skutečná forma.“⁸²

Ve skutečnosti český kubismus rozvíjel secesní pojetí umělecké formy přežívající v německo-belgickém *Jugendstil* a svým „dynamickým tvaroslovím diagonálních ostrých a lomených linií a ploch“ navazoval na „dobovou, zejména Lippsovu psychologii percepcce tvarů a na postup Henryho van de Velde a Julia Meier-Graefa.“⁸³

Ačkoli by projevy a teoretická východiska kubistů spočívající ve využívání tvarosloví trojúhelníku jako základního znaku českého kubismu mohly být náhodnou shodou a spekulací, zdá se, že v populárních časopisech se ostré hrany, vyhocené šikmé linie, nebo zjednodušené trojúhelníky staly poznávacím rysem kubismu a obecně české předválečné avantgardy.

Jestliže v Čechách zastupuje moderní umění trojúhelník, ve Francii se této role zhostil čtverec popřípadě krychle. Ani ve Francii se nejedná o svévolný výmysl karikaturistů, protože zástupný znak – krychle – vycházel ze skutečných děl kubistických malířů. Prvními a nejzásadnějšími příklady, které vyvolaly u komentátorů zmínky o krychlich⁸⁴ jsou Braquovy obrazy z l'Estaque mezi lety 1907 a 1908. Ovlivněn Cézannem se Braque snažil vyřešit problém konstrukce obrazového prostoru prostřednictvím geometrických těles tak, aby se odstříhl od potřeby jednotného perspektivního zákona.⁸⁵

Můžeme z těchto formálních znaků francouzské a české karikatury vyvozovat nějaké hlubší závěry týkající se například obecně duchovních dějin, mentality a percepcce těchto abstraktních geometrických tvarů? Krychle i trojúhelník uvozují otázku geometrie, která byla již od starověku v centru zájmu umělců i filozofů. Geometrických značek se používalo jako znamení náboženství, majetku, příslušnosti, původu apod.⁸⁶ Kruh značil vesmír a božskou moc, v křesťanství věčnost. Rovnoramenný pravouhlý trojúhelník byl v Egyptě posvátným znakem, v křesťanské symbolice se používá jako svatozáře Boha Otce. Rovnostranný trojúhelník v křesťanství vyznačuje trojici. V Assisi ve spodním kostele sv. Františka namaloval Giotto svatozáře symbolických postav ctností za pomoci geometrického řádu. Alegorie poslušnosti má čtvercovou aureolu, pokora a rozumnost mají šestiboké. Půdorysy monumentálních staveb se dodnes nazývají kvadratury, triangulace apod., neboť jejich půdorys byl sestaven za pomoci použití čtverců například v případě dvorů starých klášterů či pravidelných trojúhelníků u půdorysu milánského dómu.⁸⁷

Z trojúhelníků vznikají podle Platóna čtyři živly – oheň, země, voda a vzduch. Trojúhelníky jsou tedy prvopočátečními tvary, základními formami pralátky, jejichž skládáním a organizací vznikly různé podoby světa. Spojením čtyř rovnoramenných trojúhelníků se vytvoří čtverec, a ze šesti čtverců se složí pravidelné těleso krychle. Tvar krychle

UMĚNÍ A SLEPICE.



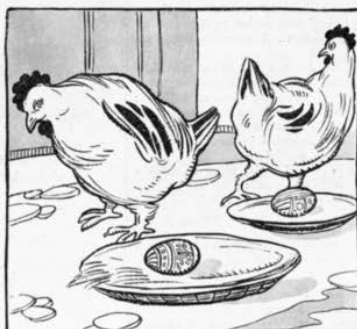
1. Obchodník kraslicemi: „Malování těch vajíček stojí takové peníze a lidé by to chtěli zadarmo. Takhle kdyby slepice snášely vajíčka už malovaná —“



2. A již druhý den vstoupil ve spojení se známým hypnotisérem Svengalim.



3. Hypnotiséř na základě nauky „o zhlidnutí“ pracoval na epochálním díle —



4. a úspěch byl překvapující.



5. Stalo se, že se jedna hypnotisovaná slepice ratovala na smrtiště, kde ležel pohrozen kubičtý obraz ještě a věnováním vzácnému příteli. Slepice zadívala se do podivných forem —



6. a za několik dní začala snášet nejmódnější umělecká vajíčka. S největší bolestí podařilo se jí znést dvě. Třetí však už zaplatila životem ...

připisuje Platon zemi, neboť země je ze všech ostatních živlů nejméně pohyblivá a nejstabilnější.⁸⁸

Trojúhelník a triangulaci se znovu pokusila zavést do malby Beuronská malířská škola na přelomu 19. a 20. století. Zakladatel této školy, páter a sochař Peter Desiderius Lenz (1832–1928) z benediktýnského kláštera v německém Beuronu, čerpal z historických slohů, kde nacházel řád na základě číselných poměrů a geometrických konstrukcí. Kánon, který Lenz publikoval až ve dvacátých letech 20. století, používal coby základní konstrukční jednotky rovnostranné trojúhelníky, kruhy a čtyřúhelníky.⁸⁹

Johannes Itten, švýcarský expresionista a pozdější učitel na Bauhausu, také zdůrazňoval důležitost geometrie pro výtvarnou tvorbu: „nehmatatelnější a nejspornější-

ší formou je ta geometrická, jejími základními elementy jsou kružnice, čtverec a trojúhelník. V těchto třech elementech spočívá zárodečná forma.“⁹⁰

Tyto elementární geometrické tvary zmiňuje Wassily Kandinsky, jeden ze zakladatelů abstraktního umění. Ve svém spisu *O duchovnosti v umění* přemýšlí o vazbě barvy a tvaru: „Každý tvar, ať abstraktní, anebo geometrický, se vyznačuje vlastním vnitřním zněním, představuje specifický duchovní fenomén. Trojúhelník (bez bližšího určení, zda jde o trojúhelník ostrý, tupý nebo rovnostranný) je fenoménem svého druhu, vyznačujícím se vlastní duchovní vůní. Ve spojení s dalšími tvary se pak jeho vůně diferencuje, obohacuje o rezonující odstíny, avšak jeho podstata zůstává nezměněna, podobně jako vůně růže, již si nikdy nespleteme s vůní fialek. Totéž

platí také o kruhu, čtverci a dalších tvarech.“⁹¹ Podle Kandinského s elementárními barvami nejlépe souzní abstraktní formy, jako jsou základní geometrické tvary, které jsou „vnějším projevem vnitřního obsahu.“⁹²

Z tohoto načrtnutého přehledu, který bychom mohli jistě dále rozšiřovat, jasně vyznívá, že geometrie a geometrické tvary jsou s uměním od pradávna úzce spojeny. Pro interpretaci vnímání trojúhelných, ostrých forem, které užívaly karikatury českého kubismu, se zdá vhodné zapojit psychologické hledisko, které aplikoval Kandinsky, ale ještě před ním Heinrich Wölfflin.

Mohou expresivita barev a forem, tedy to, co Wassily Kandinsky pojmenovává jako čisté elementy malby, vyvolat pocity? Formy a barvy spojuje Kandinsky s významy, které jsou afektivní a neviditelné. Je možné je vnímat ze dvou stran: z vnějšku, jak jsou namalovány a z vnitřku, kde mají citové naladění. Německý historik umění Heinrich Wölfflin tvrdil, že forma není jen nákresem projektovaným na povrchu, ale „něco, co reaguje z vnitřku této matérie jako imanentní vůle.“⁹³ Ve své dizertační práci se věnoval psychologii architektury, které přikládal schopnost evokovat emoce či nálady.

Wölfflin ukazuje, že naše reakce na umění je vždy alespoň trochu podmíněna naší tělesnou organizací a zkušeností. Rozeznáváme vlastnosti forem (vizuálních nebo zvukových), protože my sami zažíváme a vyjadřujeme takové vlastnosti. Na základě této logiky dokážeme projektovat naši tělesnou zkušenost (která zahrnuje psychickou zkušenost) do široké škály objektů a vnímat jejich charakter jako výraz našeho vlastního charakteru. Wölfflin uvádí příklad nepravidelného trojúhelníka, který se zdá labilní, protože z vlastní fyzické zkušenosti víme, že nedokáže vzdorovat gravitaci a velmi pravděpodobně spadne. Tento mechanismus projekce vlastní fyzické zkušenosti do objektů je „primárním instinktem člověka a zdrojem jeho mytologické imaginace.“⁹⁴ Přesto Wölfflin nepředpokládá, že bychom mohli projektovat naši zkušenost do forem anorganické přírody. Lépe se totiž ztotožníme s fyzickým světem skrze kategorie, které s ním sdílíme.

Rovněž John Ruskin, vlivný teoretik anglického hnutí Art and Crafts, podle své teorie uznával jako krásné pouze přírodní rostlinné motivy, neboť se s nimi člověk v životě běžně setkává a jsou mu blízké. Naopak to, co je lidskému zraku skryto, co je pod povrchem a není za normálních okolností viditelné, jako například lidské orgány nebo jeskyně, je ošklivé. Příkladně krystaly považoval za odporné, mají prý „horrible design“. Ruskin ve svém spise *Sedm lamp architektury* toleroval pouze podle něj nejčastější tvar krystalu halitu (NaCl) a uváděl příklady použití ornamentu krystalu soli na středověkých katedrálách v Lombardii.⁹⁵

Karikatury kubismu v Čechách se zdají dokazovat, že abstraktní formy moderního umění společnost nedokázala kladně přijmout, a to právě i z toho důvodu, že její tělesné ani duševní prožitky nebyly schopné se s nimi zto-

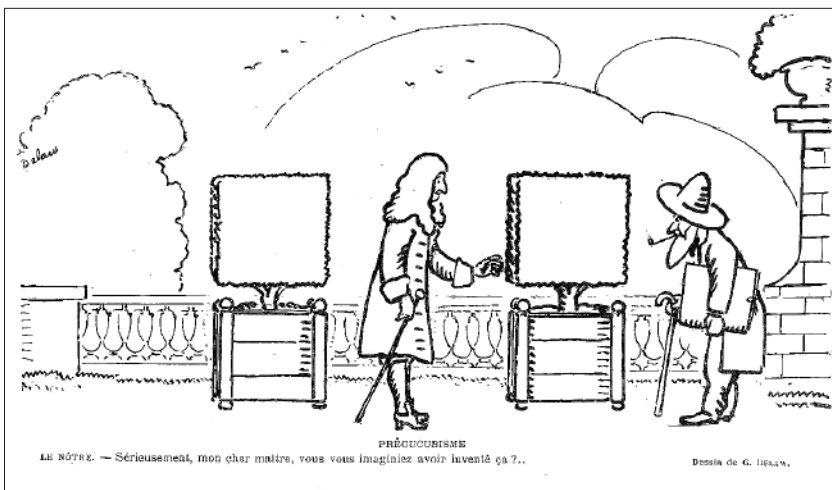
žtožnit a projektovat do nich své zkušenosti. Trojúhelník v karikaturách evokuje abstraktní anorganický tvar, který vzbuzoval pocity nedůvěry, lability, ostrosti, tedy i bolesti a strachu.

Oproti tomu francouzská krychle v sobě obsahuje určitý konstruktivní princip. Bujón ve tvaru krychle dosahuje designu dokonalého, praktického uspořádání a racionalizace. Jean-Claude Lebensztejn ve svém pozoruhodném článku předkládá umění jako metaforu o kuchyni a vaření. Staví proti sobě umění, které se pečlivě a zvolna vaří a umění z koncentrátu jako byl Bouillon Kub od firmy Maggi. V této souvislosti cituje slova Willema de Kooninga, který v roce 1959 rozřadil umělce na umělce ragú a na umělce bujónu: „Někteří umělci touží po esenci, bujónu. Ostatní umělci mají na ohni ragú, a když servírují, musí přidat něco navíc, aby to mohli jíst ještě druhý den. Zvednou se, přidají něco z vůně doby, mají ragú doby, které krásně plave.“⁹⁶ Umělec ragú je na straně tradice a dobovosti, přizpůsobivosti, trpělivosti, příměsí a složitosti. Umělec bujónu zastává v kulinářském smyslu principy podstaty, jádra, redukce.

Krychle je těleso, které optimalizuje prostor. Racionalizací, geometrickým a symetrickým rozvržením se vyznačovaly již francouzské parky. Kresba v *Le Rire* z roku 1912 s názvem *Précubisme* („předkubismus“) upozorňuje na „podobnost“ kubismu a typické francouzské zahrady. Zahradní architekt André Le Nôtre, který navrhl ve druhé polovině 17. století zahradní komplex ve Versailles pro krále Ludvíka XIV., ukazuje malíři kubistovi keř sestříhaný do tvaru krychle a říká: „Skutečně si, můj drahý mistře, myslíte, že jste to vymyslel vy?“⁹⁷ [obr. 12]

Krychle, která pro Platóna symbolizovala svět, pro českého filozofa Viléma Flussera znamenala náhodu a chaos. Flusser srovnává ve své stati „Zum Werzel“ (O kostce) dvě tendence, které se sváří v naší západní tradici: „Každou z nich názorně zastupuje jedno pravidelné těleso: první koule, druhou krychle-kostka. Koule reprezentuje dokonalost, řád, kosmos, krychle hranatost, náhodu, chaos. První tendence hledá zákonitosti skrývající se za jevy, druhá nepořádek číhající za každým uspořádáním. První sférická tendence dominovala v převážné části západních dějin, v současné době se však zdá, že ta druhá, kubistická nabývá vrchu. Ještě ani Einstein nepředpokládal, jak známo, že by Bůh házel kostkami, kdežto my se dnes začínáme dívat na svět jako na hru v kostky a na sebe jako na nějaký rozvrh.“⁹⁸

„Světovou krychli“, jež souvisí s konstituováním nového pojmu „fyzikálního světa“ v novověku, charakterizuje přitom Vilém Flusser jako dekonstruktivistický případ, který je prostoupen konstruktivistickými náhodami. Hod kostkou sice vytváří náhodný výsledek, ale „časem musí ze hry vyplynout i to nejnepravděpodobnější, pokud se ovšem hází dostatečně dlouho [...]. Toto nepravděpodobné urychlení nepravděpodobného, toto házení kostkou proti hře v kostky, tato hra proti náhodě je vůbec strategií lidské tvořivosti a můžeme



ji nazvat konstruktivismem [...]. Je to pokus udělat z padajících kostek stavební kamery.“⁹⁹ Z toho můžeme odvodit, že francouzští karikaturisté chápali kubismus – mluvíme-li o situaci před válkou – racionalisticky jako konstruování geometrických předmětů.

Závěr

Co se týče kubismu, od počátku se tu projevuje velká škála reakcí a pozic samotných kreslířů. Zahrnuje afektované pastiše i nejnásilnější odmítnutí, zasvěcené erudované satiry i nepochopení způsobené ignorací. Z výše naznačeného vývoje karikatury mezi lety 1911 až 1918 vyplývá, že česká karikatura kubismu byla velmi odlišná od její francouzské příbuzné. Liší se nejen formálními znaky, ale i tematicky, zacílením vtipů atd.

Některá témata se vyskytují u obou – obecně předpoklad nešikovnosti kubistických malířů, nebo to, že se záměrně snažili oklamat nebo podvést publikum. Karikatury je vykreslují jako primitivní, infantilní nebo dokonce bláznivé umělce, jindy zkresení či deformace kubismu vysvětlují alkoholismem kubistů.

Ve Francii první karikaturní útoky využívají humor k tomu, aby se publikum zasmálo, opakují vtipy o infantilních či bohémských kubistech, kteří zjednodušují smyslovou skutečnost na geometrická schémata, především krychle a čtverce. Tón se mění po vyhlášení války. Už se nesmějeme, kubismus se píše s K a je terčem, který je potřeba porazit. Karikatury kubismu se během války mění v reakční prostředek francouzské nacionalistické protiněmecké propagandy.

V Čechách vidíme transformaci kubistické karikatury ze specifického odkazu na určitou (a hlavně směšnou) výstavu do moderního, módního a především nebezpečného znaku. Tyto tři elementy kubistické karikatury se opakují natolik často, že je možné je identifikovat jako aspekty kubismu tak, jak byl populárně vnímán. Mnohé české ka-

rikatury tak vlastně prezentují svými ostrými, hrotitými či trojúhelníkovými formami myšlenku násilí, kterou připisují kubismu. Na rozdíl od Francie se percepce moderního umění nemění ani s válkou, karikatury na toto téma však během válečného období podstatně ubývají a v časopisech se do popředí dostávají spíše narážky na nedostatek základních potravin, oblečení, topiva atd.

Za velice inspirativní považují teoretické závěry Carla Einsteina, který tvrdil, že kubistická díla v sobě obsahují nebezpečný vražedný moment. Kubistické formy vraždí jiné formy, deformují předmět, destrukují klasickou tradici zobrazování a vidění a nastolují totálně novou realitu. Myslím si, že čeští karikaturisté, kteří kubismu připisovali násilí, mohli rozpoznat, že samotné formy kubistických děl jsou latentně agresivní, jak směrem k divákovi, tak samy o sobě. Je možné se domnívat, že karikaturisté reagovali tímto způsobem, protože pochopili vlastní nekompromisní násilnou podstatu kubismu. Fascinace kubismem v karikaturách, na první pohled v negativním smyslu, může být v některých případech fascinací pozitivní, neboť karikatura a moderní malířství jsou k sobě sepnuty hlubokým společným formálním systémem spočívajícím ve využívání deformace, přeháňení, generalizování či zjednodušování.

Nakonec jsem chtěla poukázat na to, že formální rysy karikatur kubismu nejsou ilogickými či náhodně zvolenými atributy. Motivy trojúhelníku, čtverce nebo krychle můžeme nalézt v samotných kubistických dílech. Geometrické tvary byly od pradávna vždy podstatnou, leckdy až mysteriózní a metafyzickou ingrediencí pro symboliku různých náboženství, filozofických systémů, ale i umění. Doboví teoretikové a umělci jako Wölfflin či Kandinsky promýšleli psychologii tvarů a barev a jejich možné účinky na percepci diváka. Zdá se proto, že pocity strachu a násilí spojované s českým kubismem nemusí nutně vycházet pouze z dobové politicko-sociální situace Čechů sužovaných nadvládou rakousko-uherské monarchie, jak tvrdí americká historička

umění Naomi Hume. Autorka vztahuje tyto elementy nebezpečí, agresivity a strachu ke společenské atmosféře v Praze, kde byl kubismus vnímán jako „cizí“ nařízení z Vídně a ztožňován s politikou habsburské monarchie.¹⁰⁰ Z velké části mohlo jít spíše o to, že geometrické ostře lomené tvary byly vnímány jako něco neznámého vzhledem ke klasické tradici

malby, jako něco iracionálního, s čím se tehdejší publikum nedokázalo identifikovat. Ve Francii se situace trochu lišila. Užívání krychle v karikaturách není jen směšnou citací kubismu, ale implikuje v sobě i uvědomění si konstruktivního, racionálního aspektu kubismu, aspektu, který není v umění ničím novým a který je zde tudíž hodnocen v podstatě kladně.

Původ snímků – *Photographic Credits*: 1–12: repro – Dagmar Ždychová

Poznámky

- ¹ Bertrand Tillier, *A la chargé: la caricature en France de 1789 à 2000*, Paris 2005, s. 229.
- ² Louis Vauxcelle, Georges Braque, *Gil Blas* 29, 1908, č. 10607, 14. 11., s. 2.
- ³ Lucien Métivet, L'École moderne, *Journal amusant* 64, 1911, č. 644, 28. 10., s. 8.
- ⁴ Kubista se objevil např. v představení v Ambigu, poté v „Sem's Cube game“ v Ambassadeurs v červnu 1912, na podzim 1912 byla uvedena hra *La revue de l'avenir* se scénou „Paris cucubique“ znázorňující svým designem Paříž jako kubistické město. A pak zde byla píseň o kubismu v Eldorádu v lednu 1913 a *Faust cubist* v Petit Palais roku 1914. Viz Jeffrey Weiss, *The popular culture of Modern Art. Picasso, Duchamp and Avant-Gardism*, New Haven – London, 1994, s. 24.
- ⁵ Weiss (pozn. 4), s. 3.
- ⁶ Jaromír Kazda – Josef Kotek, *Smích Červené sedmy. Ze zlaté doby českého kabaretu 1910–1922*, Praha 1981, s. 50.
- ⁷ Eva Bendová, Z Montmartru do Metra. Vratislav H. Brunner, tvůrčí zahálka a její formy, in: Lubomír Konečný – Anna Rollová – Rostislav Švácha (edd.), *Od kabaly k Titaniku*, Praha 2013, s. 19–20.
- ⁸ Zdeněk Míka, *Zábava a slavnosti staré Prahy od konce 18. do počátku 20. století*, Praha 2008, s. 261.
- ⁹ Marcela Macharáčková, Krohova malířská, sochařská a scénografická tvorba v letech 1913–1923, in: eadem (ed.), *Jiří Kroha (1893–1974). Architekt, malíř, designér, teoretik v proměnách umění 20. století*, Brno 2007, s. 34–40.
- ¹⁰ Lucien Métivet, Pour les cubistes du Salon d'Automne, *Le Rire* 18, 1911, č. 454, 14. 10., s. 4: „Faut les excuser: ce sont des enfants / Qui sont tout petits, qui ne sont pas grands / Et montrent leurs cubes a tous les passant [...]“
- ¹¹ Lucien Métivet, Encore l'école cubiste, *Le Rire* 19, 1912, č. 506, 12. 10., s. 4.
- ¹² Pierre Falké, Chez le cubiste, *Le Rire* 19, 1912, č. 507, 19. 10., s. 6.
- ¹³ Bohdan Chlad, Až zvtězí heslo: „Zlidovějete umění!“, *Humoristické listy* 60, 1917, č. 4, 19. 1., s. 54.
- ¹⁴ Josef Skružný, Původní zprávy Venouše Huňáčka, *Humoristické listy* 60, 1917, č. 9, 23. 2., s. 130.
- ¹⁵ Václav Hradecký, Důvodná obava, *Švanda dudák* 32, 1913, č. 12, prosinec, s. 269.
- ¹⁶ Lucien Métivet, Theorie artistique, *Journal amusant* 65, 1912, č. 644, 16. 3., s. 9.
- ¹⁷ Joseph Hémard, Abrutissants, *Le Rire* 21, 1914, č. 576, 14. 2., s. 11.
- ¹⁸ Rudolf Adámek, Malíři novoprimativisti cestou z hospody, *Humoristické listy* 56, 1913, č. 4, 10. 1., s. 50.
- ¹⁹ Anonym, La Foire aux tableaux, *La Vie parisienne* 51, 1913, č. 4, 25. 1., s. 67.
- ²⁰ Kirk Vernedoe – Adam Gopnik, *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, New York 1993, s. 90–101.
- ²¹ Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vciťení*, Praha 2001.
- ²² Emil Filla, O tčnosti novoprimativismu (1911), in: idem, *O výtvarném umění*, Praha 1948, s. 317–322.
- ²³ Karel Stroff, Malíř novoprimativista, *Humoristické listy* 54, 1911, č. 15, 31. 3., s. 173.
- ²⁴ Louis Marcoussis, Prenez garde a la peinture, *La Vie parisienne* 50, 1912, č. 10, 2. 3., s. 157.

- ²⁵ Georges Deleau, A propos de la dernière conférence internationale des poids et mesures, *Le Rire* 20, 1913, č. 565, 29. 11., s. 15.
- ²⁶ Anonym, Malíř kubista, *Humoristické listy* 56, 1913, č. 17, 11. 4., s. 233.
- ²⁷ Camille Mauclair, Le Préjugé de la nouveauté dans l'art moderne, *Revue des revues*, 1909, č. 79, 1. 4, s. 289–302.
- ²⁸ Lucien Métivet, L'École moderne, *Journal amusant* 64, 1911, č. 646, 11. 11., s. 8.
- ²⁹ Weiss (pozn. 4), s. 72.
- ³⁰ Lucien Métivet, Expulsion, *Journal amusant* 65, 1912, č. 679, 29. 6., s. 1.
- ³¹ Jeanne-Bathilde Lacourt – Nicolas Surlapierre, *Brouillon KUB. Les artistes cubistes et la caricature 1911–1918*, Paris 2014, s. 18.
- ³² Monique Pivot, *Maggi et la magie du Bouillon KUB*, Paris 2002, s. 67.
- ³³ John Golding, *Le Cubisme*, Paris 1965, s. 358–359.
- ³⁴ Jean-Claude Lebenzstejn, Brouillon kubique, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1997, č. 61, Automne, s. 6.
- ³⁵ Ibidem, s. 7.
- ³⁶ Joseph Hémard, Les vacances du Maître Cube, *La Vie parisienne* 50, 1912, č. 28, 13. 7., s. 498.
- ³⁷ Lucien Métivet, Le ...bisme explique, *Le Journal amusant* 65, 1912, č. 698, 8. 11., s. 1.
- ³⁸ Hal Foster – Rosalind Krausová – Yve-Alain Bois – Benjamin H. D. Buchloh, *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha 2007, s. 110.
- ³⁹ K. Leon [Karel Stroff], Pozor na kubisty a kubisté – pozor, *Humoristické listy* 59, 1916, č. 38, 15. 9., s. 478.
- ⁴⁰ Josef Skružný, Původní zprávy Venouška Dolejše. Výstava obrazů v Reprezentačním domě, *Humoristické listy* 55, 1912, č. 5, 19. 1., s. 57.
- ⁴¹ Václav Nebeský, Sociální pozadí našeho uměleckého života, *Tribuna* 5, 1923, č. 230, 3. 10., s. 1–2.
- ⁴² Vendula Hnídková, *Národní styl. Kultura a politika*, Praha 2013, s. 76–77.
- ⁴³ Viz Skružný (pozn. 40), s. 57.
- ⁴⁴ Např. František Ženíšek jun., Spolehlivý prostředek, *Humoristické listy* 59, 1916, č. 3, 14. 1., s. 40. – Anonym, Mikuláš, *Humoristické listy* 56, 1913, č. 51, 5. 12., s. 704.
- ⁴⁵ Anonym, Nový kult kubistů, hranolistů, jehlanistů a flancistů, *Humoristické listy* 55, 1912, č. 48, 15. 11., s. 610.
- ⁴⁶ Karel Vavřina, Pohledy na Prahu, až budou kubisti opravovat pražské památky, *Humoristické listy* 57, 1914, č. 11, 27. 3., s. 137.
- ⁴⁷ Pavel Janák, Hranol a pyramida, *Umělecký měsíčník* 1, 1911–1912, č. 6, s. 165.
- ⁴⁸ K. Leon [Karel Stroff], Svatební dar stavitele Magora, *Humoristické listy* 59, 1916, č. 46, 10. 11., s. 574.
- ⁴⁹ Chlad (pozn. 13).
- ⁵⁰ Karel Stroff, V moderní výstavě před kubistickým obrazem „Tři Grácie“, *Humoristické listy* 55, 1912, č. 50, 29. 11., s. 627.
- ⁵¹ Naomi Hume, Violent humour: Caricature of Cubism in Prague, 1912–1914, *Umění* 51, 2003, s. 128.
- ⁵² Jan Rychlík, *Mezi Vídní a Cařihradem 1: Utváření balkánských národů*, Praha 2009, s. 321–326.
- ⁵³ George Melly – J. R. Graves-Smith, *Cartoons about modern art. A child of six could do it*, kat. výst., London 1973, s. 11.
- ⁵⁴ M. Aurel, *Le Commandement d'amour après la guerre*, Geneve 1917, s. 6.
- ⁵⁵ Tony Tollet, *De l'influence de la corporation judeo-allemande des marchands de tableaux de Paris sur l'art français*, Lyon 1915, s. 6–7.

- ⁵⁶ Kenneth E. Silver, *Vers le retour a l'ordre. L'avant-garde parisienne et la premiere guerre mondiale, 1914–1925*, Paris 1991, s. 7.
- ⁵⁷ Christian Delporte, *Images et politique en France au XX siècle*, Paris 2006, s. 127.
- ⁵⁸ Silver (pozn. 56), s. 52.
- ⁵⁹ Lucien Métivet, L'offensive cubiste, *Le Rire rouge* 24, 1917, č. 134, 9. 6., s. 4.
- ⁶⁰ Lucien Métivet, Marianne et Germania, *La Baïonnette* 4, 1918, č. 146, 18. 4., s. 252.
- ⁶¹ Jacques Nam, Les Cubistes, *La Baïonnette* 2, 1916, č. 73, 23. 11., s. 743.
- ⁶² Jean-Jacques Dupuich, *Abécédaire de l'alimentation du soldat*, Louviers 2012, s. 21.
- ⁶³ Lacourt – Surlapierre (pozn. 31), s. 43.
- ⁶⁴ Zdeněk Kratochvíl, Stanovisko karikaturistovo, *Umělecký měsíčník* 1, 1911–1912, s. 188.
- ⁶⁵ Carl Einstein, *Georges Braque*, Paris 1934, s. 25.
- ⁶⁶ Ibidem, s. 41.
- ⁶⁷ Ibidem, s. 42.
- ⁶⁸ Ibidem, s. 44.
- ⁶⁹ Ibidem, s. 46.
- ⁷⁰ Georges Didi-Huberman, *Před časem*, Brno 2008, s. 200.
- ⁷¹ Carl Einstein, *Ethnologie de l'art moderne*, Marseille 1993, s. 55–56.
- ⁷² Einstein (pozn. 65), s. 101.
- ⁷³ Ondřej Chrobák – Tomáš Winter (edd.), *V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha 2006, s. 28.
- ⁷⁴ Henri Bergson, *Smích*, Praha 1993, s. 17.
- ⁷⁵ Tuto koncepci rozpracoval Carl Einstein již v knize *Negerplastik* z roku 1915. Viz Joyce Cheng, Georges Braque et l'anthropologie de l'image onirique de Carl Einstein, *Gradhiva* 14, 2011, s. 144–163.
- ⁷⁶ Karel Stroff, Umění a slepice, *Humoristické listy* 56, 1913, č. 14, 21. 3., s. 186.
- ⁷⁷ Petr Wittlich, Tělová maska a trojúhelník, in: Idem, *Horizonty umění*, Praha 2010, s. 278.
- ⁷⁸ Deník V (1912); viz Vojtěch Lahoda, Rok 1912 Emila Filly: svědectví deníku, *Umění* 36, 1988, č. 3, s. 229.
- ⁷⁹ Janák (pozn. 47), s. 165.
- ⁸⁰ Petr Wittlich, Poznámky k české kubistické geometrii, in: idem, *Horizonty umění*, Praha 2010, s. 293.
- ⁸¹ Jiří Šetlík (ed.), *Otto Gutfreund. Zázemí tvorby*, Praha 1989, s. 25.
- ⁸² Ibidem, s. 236–237.
- ⁸³ Lada Hubatová-Vacková, *Tiché revoluce uvnitř ornamentu. Studie z dějin uměleckého průmyslu a dekorativního umění v letech 1880–1930*, Praha 2011, s. 214.
- ⁸⁴ Většina historiků umění se kloní k názoru, že slovo kubismus poprvé použil kritik Louis Vauxcelle, když hodnotil Braquův obraz *Maisons à l'Estaque* jako „malé kostky“; viz pozn. 2. Podle jiných, například Bernarda Zurchera, to byl Henri Matisse, který nazval *Maisons à l'Estaque* slovem kubistický, když kritizoval Braquovo geometrické schéma na Podzimmním salonu roku 1908; viz Bernard Zurcher, *Braque. Vie et œuvre*, Fribourg 1988, s. 98.
- ⁸⁵ Bernard Zurcher, *Braque: Vie et œuvre*, Fribourg 1988, s. 39.
- ⁸⁶ Dafer [Karel Weigner], *Poznámky ke knize Fr. Kadeřávka Geometrie a umění v dobách minulých*, Praha 1935, s. 28.
- ⁸⁷ František Kadeřávek, *Geometrie a umění v dobách minulých*, Praha 1935, s. 38–42.
- ⁸⁸ Platon, *Timaios, Kritias*, Praha 1996, IV, 53 b – IV, 55 e.
- ⁸⁹ Monica Šeberová (ed.), *Kánon a beuronští umělci*, Praha 2002, s. 2.
- ⁹⁰ Johannes Itten, Der Formkünstler, in: *Hölzel und sein Kreis*, kat. výst., Freiburg 1916. – Wolfgang Drechsler, Vom Kegel über die vierte Dimension zur Kubischen Fläche mit vier Knoten, in: Wolfgang Drechsler (ed.), *Genau und anders. Mathematik in der Kunst von Dürer bis Sol LeWitt*, kat. výst., Nürnberg 2008, s. 48.
- ⁹¹ Wassily Kandinsky, *O duchovnosti v umění*, Praha 2009, s. 53.
- ⁹² Ibidem, s. 54.
- ⁹³ Heinrich Wölfflin, Prolegomena to the Psychology of Architecture (1886), in: Harry Francis Mallgrave – Eleftherios Ikononou (edd.), *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics, 1873–1893*, Santa Monica 1994, s. 150.
- ⁹⁴ Ibidem, s. 152.
- ⁹⁵ Lada Hubatová-Vacková, Umění a mineralogie. „neboť krystaly, toť příroda!“, *Art & Antiques* 5, 2006, č. 2, s. 110–111.
- ⁹⁶ Lebnzstejn (pozn. 34), s. 5.
- ⁹⁷ G. Delau, Precucubisme, *Le Rire* 19, 1912, č. 484, 11. 5., s. 2.
- ⁹⁸ Vilém Flusser, O kostce, *Výtvarné umění* 1/1992, č. 2, s. 68.
- ⁹⁹ Ibidem, s. 69.
- ¹⁰⁰ Hume (pozn. 51), s. 122–136.

SUMMARY

Cube versus Triangle: Caricatures of Cubism in France and in Bohemia (1911–1918)

Dagmar Ždychová

The article examines caricatures of cubism published in popular humourist magazines in 1911–1918 in France and the Bohemia. In humourist magazines cubists were portrayed as primitive persons, their madness the result of alcohol consumption and their Bohemian lifestyle. The French caricatures linked cubism to the stereometric shape of a cube, a joke that was based on the term 'cubism'. Jokes about the 'cube' aspect of cubism also, however, made reference to the Kub brand stock cubes produced by Maggi and cubist artists were suspected of conspiring with the world of advertising and commerce. The alleged reason for this was simply that they did not know how to paint and were therefore 'forced' by their lack of skill to copy advertisements. The first jokes in the Bohemia took aim at cubist exhibitions. Gradually, however, Czech caricatures of cubism began to focus more narrowly on cubism as something modern and fashionable but above all dangerous. The caricatures began to directly associate modern art with the atrocities and massacres of the Balkan wars. The situation changed in France when the First World War broke out and modern artists were the targets of

aggressive accusations from conservative critics, who referred to them as 'boches' – a derogatory term for Germans. They were accused of being aliens who had dragged their decadent 'art' with them into France in order to undermine the classic French tradition of painting and were deemed a menace to the good morals and taste of the French.

The article also focuses on the issue of the destructive aspect of cubism, examining it through the theory of Carl Einstein (1885–1940). Einstein associated cubism with the decline of vision and of the European tradition of representation, as cubist forms harboured something dangerous and destructive in meaning. Here lies the deeper connection between the caricatures of cubism and modern art, as it was one the level of deformation and stylistic changes that they share much in common.

The analysis and comparison of Czech and French caricature drawings interestingly revealed that the French caricatures of cubism used the symbol of a cube or square as a sign of cubism while the Czech caricatures employed sharp triangular forms. In France the use of cubes in caricatures was not merely a ridiculing reference to cubism, it also expressed an awareness of cubism's constructive, rational aspect, which was essentially looked on as something positive. The sharp geometric shapes in Czech cubism were viewed as something bizarre and impractical in relation to the classic tradition of painting, and as something irrational that the public was unable to relate to at that time.

Figures: 1 – Lucien Métivet, **Pour les cubistes du Salon d'Automne**, *Le Rire* 18, 1911, no. 454, 14. 10., p. 4; 2 – Václav Hradecký, **Reasonable concern**, *Švanda dudák* 32, 1913, no. 12, December, p. 269; 3 – Anonym, **La Foire aux tableaux**, *La Vie parisienne* 51, 1913, no. 4, 25. 1., p. 67; 4 – Lucien Métivet, **Expulsion**, *Journal amusant* 65, 1912, no. 679, 29. 6., p. 1; 5 – K. Leon [Karel Stroff], **Watch out for cubists**, *Humoristické listy* 59, 1916, no. 38, 15. 9., p. 478; 6 – Anonym, **The new cult of cubists, prismists, pyramidists, and flankist**, *Humoristické listy* 55, 1912, no. 48, 15. 11., p. 610; 7 – Karel Vavřina, **A view of Prague after its monuments have been repaired by cubists**, *Humoristické listy* 57, 1914, no. 11, 27. 3., p. 137; 8 – Karel Stroff, **At a modern exhibition in front of the cubist painting titled 'The Three Graces'**, *Humoristické listy* 55, 1912, no. 50, 29. 11., p. 627; 9 – Lucien Métivet, **L'offensive cubiste**, *Le Rire rouge* 24, 1917, no. 134, 9. 6., p. 4; 10 – Jacques Nam, **Les Cubistes**, Reprodukce z: *La Baionnette* 2, 1916, no. 73, 23. 11., p. 743; 11 – Karel Stroff, **The Art and the Hen**, *Humoristické listy* 56, 1913, no. 14, 21. 3., p. 186; 12 – G. Delau, **Precubisme**, *Le Rire* 19, 1912, no. 484, 11. 5., p. 2.