

Spor o původ futurismu

KATEŘINA HLOUŠKOVÁ

Ruští futuristé nežijí ve futuro, ale v plusquamperfektu.

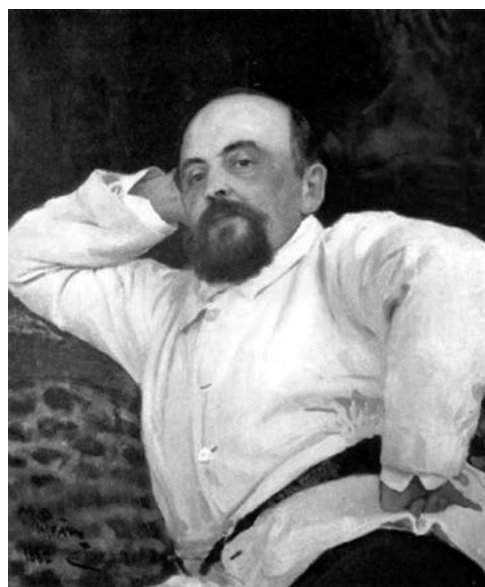
F. T. MARINETTI

První světové avantgardě, futurismu, jsme se na stránkách *Kontextů* již věnovali,¹ nikdy jsme však neotevřeli otázky, které kritiky umění, literární vědce, odbornou a částečně i laickou veřejnost zaměstnávaly a stále zaměstnávají již více než sto let: Jak je to vlastně s futurismem v Rusku? Není snad starší a původnější než ten italský? Je možné, že by vznikly nezávisle na sobě, nebo někdo „opisoval“? Jde vůbec o totéž? Problém není v tom, že by na tyto otázky neexistovaly odpovědi, naopak je jich příliš mnoho.

Peredvižnici

Nejprve se na chvíli vraťme do poloviny 19. století. Tehdy v Rusku převažoval názor, že co je skutečně kulturní, vkusné a hodné obdivu, musí pocházet ze Západu nebo být Západem alespoň dostatečně ovlivněno. S přibývajícimi desetiletími však postupně rostla snaha tento pohled poněkud korigovat. Již roku 1863 se několik mladých malířů vzepřelo stylu a způsobu chápání umění, který razila především Petrohradská akademie, a vydali se vlastní cestou. Přidávali se další a roku 1870 vytvořili tzv. Sdružení putovních uměleckých výstav (*Tovariščestvo peredvižnych chudožestvennyh vystavok*), odtud název *Peredvižnici*. Tito umělci toužili po užším sepětí se skutečným Ruskem, nechtěli donekonečna zobrazovat monumentální heroické výjevy, chtěli zachycovat každodenní, třeba i značně neradostné scény skutečného života. Témata pro své obrazy nacházeli v životě středních a nižších vrstev, často na vesnici a mnohdy s jasným sociálním apelem. Jedním z center tohoto nového pohledu na ruské umění bylo Abram-

cevo, letní sídlo rodiny Mamontovů. Zde se díky Savovi Mamontovovi (obr. 1),² moskevskému *Medicejskému*, postupně shromáždil okruh podobně smýšlejících lidí, umělců, vědců a architektů, kteří začali oceňovat i bytostně ruské národní umění. Svoji pozornost obraceli především do středověku a k tomu, co považovali za tradiční lidové umění. Jejich cílem bylo vytvořit novou ruskou kulturu nezávislou na západoevropských vzorech.³ Pro Mamontova pracoval i Michail Vrubel (bar. I), jehož práce předznamenávají mnohé z toho, co jsme zvyklí nacházet v dílech umělců o generaci mladších. V jeho ilustracích k Lermontovově poémě *Démon* mnozí spatřují předzvěst blížící se umělecké revoluce, kterou i on sám pociťoval: „*Má mánie, že jsem povinen ukázat něco zcela nového, mě neopouští... Avšak jedině, co je mi zcela jasné, je, že mé výzkumy se odehrávají výhradně na technickém poli.*“⁴



Obr. 1: Ilja Repin: Portrét Savy Mamontova, 1880.

Miriskustnici

Alexandr Benois, Rus s francouzskými a italskými kořeny,⁵ vyrůstal v prostředí, které rozhodně nevidělo smysl v obracení se do „barbarského“ umění ruského středověku. Naopak, přál si, aby ruské umění nejen drželo krok se špičkami západní kultury, ale aby je případně dokázalo i předčit. Benois věřil ve velikost ruského národa, v jeho potenciál, a především věřil tomu, že umění je smyslem i východiskem lidského života – umění je život a život je umění. *Svět umění* (*Mir iskusťva*) byl i název jím založeného časopisu⁶ a vlastně celého rozsáhlého projektu, který měl Rusku představit umění v jeho všeobjímající kráse. On a okruh jeho přátel, tzv. *Miriskustnici*, stáli v jisté opozici vůči Mamontovovi a *Peredvižníkům*, i když Mamontov se spolupodílel na financování některých Benoisových projektů a Benois byl zase ochoten do jisté míry tolerovat obdiv k primitivnímu lidovému

umění, jak ve vztahu k Abramcevu, tak například i k objevům Gauguina, Cézanna, Picassa či Matisse, a jejich práce vystavovat.⁷ Že hranice mezi oběma skupinami nebyla nepřekročitelná, dokazují i malíři jako Valentin Serov (obr. 2) či Konstantin Korovin.⁸ Neopomenutelnými členy skupiny byli i Léon Bakst (vlastním jménem Lev Rosenberg) a Sergej Ďagilev. A byl to právě Ďagilev, kdo díky svému organizačnímu talentu vytvořil ze spíše uzavřené intelektuální skupiny společnost velice aktivní a nesmírně obohacující ruský společenský život (obr. 3).

Kromě nakladatelské činnosti a organizační práce kolem četných výstav se skupina soustředila i na vlastní uměleckou činnost. Ta se realizovala především na divadelních prknech, která nabízela jedinečnou příležitost spojit veškeré směry zájmů – hudbu, výtvarné umění, tanec i design. Díky přímluvě knížete Sergeje Volkonského, ředitele carských divadel, se Ďagilev stal jeho výkonným asistentem. Bohužel milostný skandál



Obr. 2: Valentin Serov: Dívka s broskvemi, 1887.



Obr. 3: Léon Bakst: Portrét Sergeje Ďagileva s chůvou, 1906.

v nejvyšších patrech ruské společnosti, za kterým stála jedna z baletek, smetl Volkonského z jeho pozice a Ďagilev jej brzy následoval. Přesné pozadí těchto událostí není důležité, podstatný je fakt, že Ďagilev byl nejen vyhozen z divadla, ale navíc potrestán celoživotním zákazem práce pro carská divadla vůbec, ocitl se bez práce, a tak svoji pozornost upřel jinam. Nejprve uspořádal velkou výstavu ruského portrétního umění v Tauridském paláci v Petrohradě (1905) a následně se stal duší mimořádné retrospektivní výstavy ruského umění od nejstarších ikon po soudobé umělce (Kuzněcov, Larionov, Gončarovová), která se uskutečnila roku 1906 v Paříži v rámci Salónu nezávislých. Obě přelomové výstavy nebyly jen pouhými „obrazy na stěnách“, šlo v nich o celkovou dramatickou jednotu dotvořenou invenčními zásahy Léona Baksta. Výstavy měly obrovský úspěch, což Ďagileva inspirovalo k dalšímu představování ruské kultury – sérii koncertů pěti nejvýznamnějších ruských hudebních skladatelů (1907) a představení Musorgského opery *Boris Godunov* (1908) se Šaljapinem v hlavní roli a výpravou Alexandra Benoise a Alexandra Golovina. Toto představení odstartovalo celou řadu proslulých a inovativních divadelních kusů pravidelně uváděných v Paříži v rámci sezón ruského umění.⁹ Ďagilevův ruský balet nebyl jen pouhým izolovaným divadelním světem, ale syntézou ruského umění, díky které se ruská kultura nesmazatelně zviditelnila doslova po celém světě.

Budeme-li chtít už v tomto období vytvořit nějakou rusko-italskou paralelu, pak je možné říci, že v prostředí *Miriskustníků* nalezneme prvky italského *dannunzianismu*.¹⁰ Ovšem je nezbytné dodat, že zatímco Gabriele D'Annunzio si vystačil de facto sám, v Rusku šlo přinejmenším o spojení dvou mužů, Benoise a Ďagileva. První z jmenovaných byl spíše D'Annunziem-passatistou, který nedal dopustit na klasické evropské umělecké hodnoty, miloval umění a jeho všeobjímající krásu, obdivoval se jí a nebyl nakloněn výstředkům umělecké avantgardy, zatímco druhý jmenovaný, vedle nesporného uměleckého talentu a osobního kouzla, byl především milovníkem mondénních večírků, aktérem mnoha milostných skandálů a místy i objektem poněkud vulgární popularity.¹¹ V prostředí carského Ruska však vůbec nebylo



Obr. 4: Natalia Gončarovová: Bělení Inu, 1908.

myslitelné spojit tyto atributy s aureolou vůdce, takové postavení „superhrdiny“, navíc obohacené o náboženský rozměr reprezentanta Boží vůle na zemi, bylo vyhrazeno pouze carovi.

Nezbytnou stručnou exkurzi po před-avantgardním ruském uměleckém světě musíme doplnit ještě alespoň letmou zmínkou o časopise *Zlaté rouno* umělecké skupiny *Modrá růže*, která byla neaktivnější v letech 1906–1909. Tento umělecký podnik, ke kterému se hlásili převážně malíři, již navazovali na Vrubela a Borisova-Musatova, financoval obchodník Nikolaj Rjabušinskij. Díky nepříznivým shodám okolností je tato umělecká skupina relativně málo známá, a to i přesto, že v letech 1907 a 1909 uspořádala dvě velké francouzsko-ruské výstavy, na kterých měli své zastoupení fauvisté, „předkubistický“ Braque, Larionov (tehdy ovlivněný skupinou Nabis a postimpresionisty), Gončarovová i pozoruhodný Kuzma Petrov-Vodkin.¹² Důležitá třetí výstava *Zlatého rouna* z podzimu roku 1909 byla výhradně výstavou děl Gončarovové a Larionova, kteří na ní představili obrazy reprezentující různé odvržení zahraničních vlivů a příklon

k primitivismu ruského lidového umění. Inspirací jim byly tzv. lubki, tradiční lidové dřevořezby, také prostředí tzv. balaganu, pouličního divadla, apod. Larionov s Gončarovovou touto výstavou deklarovali vznik ryze ruského moderního umění (obr. 4).

A konečně zapomenout nesmíme ani na fakt, že na přelomu století v Rusku vznikly i mimořádně významné umělecké sbírky, například Sergeje Ščukina nebo Ivana Morozova. Ščukin v Rusku poprvé představil mnohé francouzské umělce jako Moneta, Matisse či Picassa. Jeho sbírka byla skutečně mimořádná, obsahovala více jak 220 prvotřídních děl, které sběratel umístil ve svém domě a každou neděli otevíral veřejnosti. Velkou slabost měl především pro Matisse, který za ním do Ruska opakovaně přijížděl a pomáhal mu i se správným umístěním obrazů. Ščukin byl také jedním z prvních, kteří začali systematicky sbírat díla Pabla Picassa. Ivan Morozov byl o poznání konzervativnější, v jeho sbírkách nalezneme především Cézanna, Moneta, Gauguina, Renoira a členy skupiny Nabis. Je jistě dějinným paradoxem, že díky veřejně přístupným soukromým sbírkám mělo ve své době moskevské intelektuální publikum ucelenější přehled o francouzském moderním umění než umělecká veřejnost v Paříži.

Ruský futurismus

V předválečném období byli klíčovými ruskými umělci již zmiňovaní Michail Larionov a Natalia Gončarovová. Především Larionov byl vůdčí a velmi svéráznou osobností. Inspiroval se jak na Západě, tak na Východě a oba tyto světy syntetizoval do svébytného celku, bez něhož nelze vysvětlit pozdější úspěch ruského suprematismu ani konstruktivismu (Malevič, Tatlin). Larionovův styl lze popsat jako „fauvistický primitivismus“, než se však k němu propracoval, prošel dlouhou cestou. Larionov již od dětství proslul nerespektováním nejprve sociálních a později i uměleckých konvencí. Jeho postavy mají porušenou anatomii, jsou zobrazovány v nelichotivých situacích často se sexuálním nebo společensky pochybným podtextem. Larionovo porušování konvencí bylo hlavním inspiračním zdrojem i podstatou ruského futurismu. Literáti jako

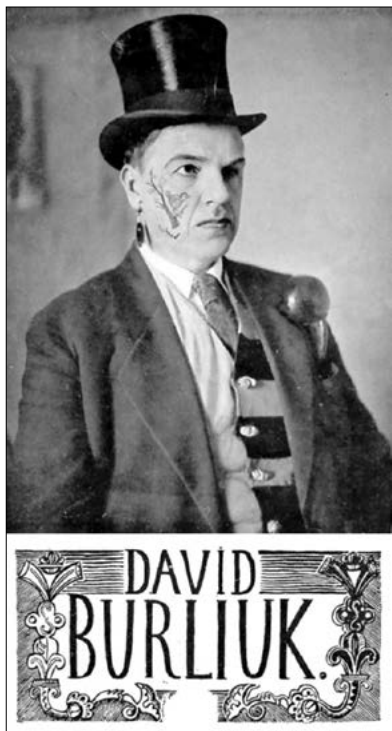


Obr. 5: Michail Larionov: Venuše, 1912.

Majakovskij, Kručonych, Chlebnikov, Elena Guro a další také používali řeč ulice, dětské výrazy a zvuky, nerespektovali kontext, vymýšleli si vlastní slova (tzv. *zaumný jazyk*). Svět obrazu a slova se propojil, obrazy byly doplňovány textem, což předznamenalo i pozdější experimenty v oblasti typografie (obr. 5). Nerozlučnou Larionovovou uměleckou i životní partnerkou byla Natalia Gončarovová, která pocházela ze šlechtické rodiny usazené v okolí Tuly.¹³ Natalia vyrostla na venkovském sídle a vesnický styl života jí byl po celý život blízký a inspiroval ji. Gončarovová své vrstevníky fascinovala především výraznou barevností a bravurně zjednodušujícími liniemi, které zjevně inspirovaly především Maleviče a byly výrazným předstupněm zrodu suprematismu (bar. IV a V).

Larionov s Gončarovovou však zdaleka nebyli sami, vznik ruského futurismu například nelze vysvětlit bez popisu vlivu, jaký ve své době měli bratři Burljukové. Jejich otec byl dobře situovaným správcem majetku rodiny Mordvinových, který se nacházel u Černého moře v oblasti tradičně označované jako Gileja, což je zároveň i název uměleckého sdružení, v jehož čele Burljukovi stáli. Velmi brzy se talentovaní sourozenci seznámili jak s Larionovem a Gončarovovou, tak také například s Vladimírem Majakovským, Alexandrou Exterovou a dalšími avantgardě nakloněnými umělci. Burljukové, především David Burljuk, a Larionov byli

schopnými organizátory a v době, kdy se setkali a spolupracovali, se děly nevídané věci. Na první pohled zarážející byl především jejich neobvyklý zevnějšek: pomalované tváře, bláznivé oblečení a doplňky a touha provokovat veřejný vkus i morálku (obr. 6). Poprvé spolu vystavovali roku 1910 na výstavě nazvané *Kárový spodek*. V tomtéž roce byl v Petrohradě založen i Svaz mládeže, který také pořádal výstavy a hlavně diskuzní večery, jež se brzy staly prostorem futuristických performancí. Velmi intenzivní a komplikované mezilidské vztahy však vedly k tomu, že již v roce 1912 se Larionov a Gončarovová se skupinou ve zlém rozešli. Burljuk začal více spolupracovat s mnichovskou skupinou *Modrý jezdec* (*Der Blaue Reiter*, Kandinskij) a Larionov s Gončarovovou se zúčastnili společné výstavy s Malevičem a Tatlinem nazvané *Oslí ocas* (jedním obrazem byl zastoupen i Marc Chagall). Současně probíhající výstava *Modrého jezdce* a výstava *Oslí ocas* však nesly hodně společných rysů, například prvky dětské kresby a reminiscence lidového umění v liniích i barvách. Následujícího roku (1913) Larionov zorganizoval novou výstavu s názvem *Těřč*, která



Obr. 6: David Burljuk s pomalovanou tváří, náušnicí a výrazně barevným oblečením. Dřevěná lžice místo kapesníčku v saku je dalším z futuristických atributů.

se stala východiskem pro formulování nového uměleckého směru – rayonismu.¹⁴

Prohlašujeme, že génii dnešních dní jsou: kalhoty, bundy, boty, tramvaje, autobusy, letadla, železnice, úžasná lodě – jaké okouzlení – jaká velká epocha, jež dosud nemá v historii srovnání.

Individualismus v umění nemá žádnou hodnotu.

At žije krásný Východ!

Sjednocujeme se s Východními umělci ve společné práci.

At žije nacionalismus!

Jdeme ruku v ruce s domácími umělci.

At žije náš Rayonistický styl nezávislý na reálných formách existujících a vyvíjejících se podle zákonů malířství.

Prohlašujeme, že kopírování a doporučované tvoření podle předloh minulosti nikdy neexistovalo.

Jsme proti Západu, který vulgarizuje naše Východní formy a zbavuje je hodnot.

Jsme proti uměleckým společnostem, které vedou ke stagnaci.

To jsou jen některá z hesel rayonismu, který podle Larionova vysvětlení zahrnuje všechny dosavadní malířské styly a formy a je počátkem skutečné malířské svobody. Jde v něm o zpracování prostorových forem, kterých je dosahováno překrývajícími se barevnými paprsky vycházejícími z různých objektů, o jejich kombinace a vzájemný vztah. Majakovskij k Larionovovu vysvětlení dodával, že jde o „kubistickou interpretaci impresionismu“. Avšak nepřehlédnutelným faktem, který vrhá stín především na původnost tohoto uměleckého směru, je jeho nápadná podobnost s italským futurismem. Konkrétní slovní obraty, důraz na obdiv moderních strojů i způsobu života, vyzdvihování nacionalismu, zavrnutí starého světa, to vše a mnohé další až příliš připomíná Marinettiho manifest futurismu. Dá se říci, že jediné, co oba směry důsledně a viditelně oddělovalo, byla pouze rayonistická nenávisť ke všemu západnímu (bar. II a III).

Marinettiho myšlenky v ruském prostředí

V roce 1913, kdy Larionov uvedl svůj rayonismus, byl Marinettiho manifest futurismu v Rusku promyšlen, odmítán i nadšeně přijímán.¹⁵ Šlo o doslova

celosvětovou záležitost, která nalézala pochopení i v ruských intelektuálních kruzích. Zmiňuje se o tom například Anna Achmatovová, která píše, že Nikolaj Gumiljov přivezl z Paříže značné množství knih, mimo jiné i z pera Marinettiho, jehož hvězda právě vycházela. Také první futuristická výstava v Paříži roku 1912 byla velmi rychle známá i v Rusku, i když její první recenzent, Jakov Tugendchold, byl velmi kritický: „Nemají talent a nejsou originální. Jakkoliv se tito umělci označují za umělce budoucnosti, jsou otroky dneška, oslepení elektrickým světlem, ohlušení hlukem ulic. A jejich idea budoucnosti není nic jiného než zbožštění města současnosti.“¹⁶ Ale například B. Lebeděv, který později navštívil tutéž výstavu v Londýně, prohlásil, že ve „futuristické kritičnosti je něco, co si zaslouží pozornost“.¹⁷ A Vasilij Kamenskij, který měl možnost prostudovat si katalog z Bruselu, už byl přímo nadšen, stejně jako další ruský návštěvník Boris Ternovec, který na vlastní oči spatřil výstavu v Mnichově a do svého deníku si poznamenal: „Prožil jsem hodinu a půl intenzivní radosti a vzrušení. Měl jsem stejný pocit, jaký člověk zažije, když diskutuje se vzdělaným člověkem, který v rychlém sledu chrlí nepravděpodobné, ale brilantní paradoxy.“¹⁸

V lednu 1912 se Ilja Zdanevič postaral o přeložení veškerých dosud známých manifestů do ruštiny i o jejich představení široké veřejnosti na jednom z večerů Svazu mládeže v Trojickém divadle v Petrohradě. David Burljuk v únoru téhož roku veřejně polemizoval s Marinettiho ideami a prohlásil, že mají svoji sílu v rámci literatury, ale jejich převedení do výtvarného projevu je neuspokojující. Burljuk tehdy cestoval po Evropě a měl možnost seznámit se osobně s některými díly a zažít na vlastní kůži vření kolem futuristického hnutí. Z událostí v Itálii byl nadšen, popsal je ve svém nikdy nevydaném a také nevydatelném deníku, kde zachycuje aktuální dojmy pomocí pouhých iniciál slov, útržků řeči apod. Po svém návratu do vlasti byl Burljuk energický a činorodý jako nikdy, velmi vážně uvažoval o možnosti převést aktuální futuristickou výstavu do Ruska. Byl přesvědčen, že by Rusko mělo mít svého Marinettiho, a naléhal na napsání ruského futuristického manifestu. Nakonec společně s Kručonychem, Majakovským a Chlebnikovem sepsali v prosinci 1912 známý manifest *Políček veřejnému vkusu*,

který byl publikován v lednu 1913. Ovlivnění italskou agresivní rétorikou v něm bylo natolik patrné, že někteří (například Georgij Jakulov) jej odmítli podepsat.

Určité sympatie novému italskému hnutí projevoval dokonce i Alexandr Benois, chválil Marinettiho a jeho druhy především za to, že se snaží probudit Itálii, „zemi-muzeum, námi ještě nejraději umístěnou pod skleněný poklop“, a dodat jí opět ideu heroismu. A ačkoliv soudil, že futuristé nemají „žádný solidní umělecko-kulturní fundament, je dobře, že chtějí italské umění vyvést ze staletého sebeuspokojení“.¹⁹ Pařížskou výstavu Boccioniho soch v létě 1913 navštívil i Anatolij Lunačarskij, budoucí bolševický lidový komisař pro vzdělávání, nyní však umělecký kritik a dopisovatel mnoha ruskojazyčných periodik. Nebyl nadšen ani z výstavy, ani z Marinettiho, se kterým se osobně potkal. Nazval jej *industriálním D'Annunziem* a utahoval si z jeho nabubřelosti a afektovanosti výrazu i gest. Zajímavá je i osobní poznámka Stěpana Jaremiče, který po návštěvě Milána v roce 1913 napsal: „Nebylo místa, aby na vás nevyskočilo slovo futurismus. I v těch nejzastřenějších koutech jsem nakonec potkal někoho, kdo si vzal tuto vizitku za svou a díky prostoduchosti své povahy se vyhlášoval za avantgardu humanity.“²⁰ Futuristické myšlenky se šířily Evropou a Rusko rozhodně nestálo stranou. Umělci jako Boccioni, Severini či Soffici měli na některé své ruské



Obr. 7: Avantgardní kabaret Toulavý pes (*Brodjačaja sobaka*) v Petrohradě (1912–1915).

kolegy i přímý vliv, například na Ljubov Popovovou tehdy tvořící v Itálii a Alexandru Exterovou či Olgu Rozanovovou tvořící v Paříži. Určitý vliv Boccioniho lze v tomto raném období vyzorovat i u Vladimira Tatlina. Italští a ruští umělci také společně vystavovali, například na Prvním německém podzimním salónu (1913) v berlínské galerii Der Sturm.

O tom, že italský futuristický manifest předcházela obdobným ruským manifestům a že byl v Rusku od počátku známý a široce diskutovaný, zdá se, není pochyb. Někteří ruští intelektuálové však zastávají teorii, že v Rusku futurismus existoval již dříve, že Marinetti pouze zviditelnil (a přivlastnil si) to, co již bylo přítomno. Marinetti se nikdy netajil svými inspiracemi a je zjevné, že futurismus nevyrostl na zelené louce, ruští futuristé však Marinettiho slávu brali obzvláště úkorně a odmítali mu připsat jakoukoliv zásluhu. Zastáncem čistě ruského původu futurismu byl například Nikolaj Kulbin, zakladatel petrohradského kabaretu *Toulavý pes* (obr. 7), mecenáš a teoretik moderního ruského umění. „V Rusku kubismus a futurismus povstaly dříve než v západní Evropě. Kdo říká něco jiného, uvádí veřejnost v omyl. Chcete důkazy? Tady je jeden za všechny: Vrubel.“²¹ Avšak nejdůležitějším zastáncem této teorie byl Vladimir Majakovskij. A byl to právě on, kdo představil důkazy, na kterých zastánci autochtonního ruského futurismu stavěli a stavějí především. Majakovskij vždy a opakovaně tvrdil, že ruský futurismus nebyl ovlivněn italským, protože zásadní básnické dílo Velemira Chlebnikova, ze kterého ruští futuristé čerpali nejvíce, vyšlo již v roce 1908, a také že text Marinettiho manifestu se po Rusku nerozšířil dříve než v roce 1910. Vladimir Majakovskij byl nejen očitým svědkem těchto událostí, ale především uznávanou osobností, které (zvláště po roce 1917) nebylo radno odporovat. Když pak ve stalinském Rusku vzrostl jeho vliv do podoby nedotknutelné ikony (nutno říci, že posmrtně a navzdory jeho skutečnému postojí), nikdo si s jeho důkazy ani nedovolil polemizovat. Přitom stačilo málo. Není těžké doložit, že Chlebnikovova první sbírka *Zakletí smíchem* prokazatelně vyšla až o dva roky později, než uvádí Majakovskij, tedy v roce 1910 (v češtině existuje v překladu Jiřího Taufera), a futuristický manifest byl, jak víme, v Rusku publikován naopak již

o rok dříve, tedy na jaře roku 1909. Vyvrátit pravdivost Majakovského důkazů je tedy velice snadné, ale změnit po desetiletí pěstovanou představu o tom, že Marinetti si přivlastnil to, co vymysleli ruští futuristé (kubofuturisté, egofuturisté, budětljané),²² to je věc jiná.

Přitom ne všichni Rusové Marinettiho vliv zcela popírali. Třeba již několikrát zmiňovaný David Bur-ljuk se k němu hlásil docela otevřeně: „*Těm, kteří na mě pískají, říkám, že mně, stejně jako Marinettimu, se hvízdot líbí.*“²³ Téma vztahu ruského a italského futurismu pak osobně rozpracoval ve stati *Kdo jsou futuristé. Italové a Rusi*, kterou přednesl 3. listopadu 1913 na petrohradské konferenci nazvané Puškin a Chlebnikov. I Valerij Brjusov na počátku roku 1913 konstatuje, že se ruští futuristé výstavou *Terč* chtějí evidentně distancovat od italsko-francouzského vlivu a emancipovat se od postavy zakladatele Marinettiho.²⁴ Ivan Ignatijev přiznával: „*Je obtížné negovat vliv západních futuristů. Je nepochybné, že egofuturismus jak co do svého názvu, tak tvorby je plodem západních vlivů.*“²⁵ A Vladislav Chodasevič dodával, že „*italský futurismus je originál našeho futuristického překladu.*“²⁶ Určitý kompromis nabídl Ilja Zdanevič ve svém osobním dopise Marinettimu (který však zároveň poslal redakci listu *Russkije vedomosti*). Jeho obsah lze shrnout zhruba takto: Respektujeme vaše prvenství ve formulování konceptu futurismu, ale jeho dílčí součásti rezonovaly nejen v Rusku již dříve a byly rozvíjeny zde i jinde. Vy jste je formuloval do hnutí, které považujeme za podobně omezující, jako je buržoazní akademismus, proto my, svobodní ruští umělci, budeme bojovat nejen proti akademismu, ale též proti *marinettismu*.²⁷ V podobném duchu se vyjádřil i slavný filolog Roman Jakobson: „*Marinetti si mimo jiné velmi přeje setkat se s vámi budětljany a mít možnost si s vámi promluvit, pochopitelně za pomoci tlumočnicka. Zničte jej s těmi jeho krámy a haraburdím, pro vás to bude tak snadné. A je to moc potřeba.*“²⁸

Marinetti v Moskvě

Marinetti se o Rusko velmi živě zajímal, plánoval tuto zemi poznat a s mnohými osobnostmi si dopisoval. O tamních polemikách a vyhraňování vůči italskému

vzoru věděl, a dokonce se k tomu i oficiálně vyjádřil: „*Je mimo jakoukoliv pochybnost, že samotné slovo futurismus či futuristé se v Rusku objevilo až po publikování mého prvního manifestu v Le Figaro... a stejně tak je nepochybné, že futuristická teorie vytvořená mnou aými kolegy se po Rusku rozšířila závratnou rychlostí díky úspěchu mé knihy Le futurisme, která, jak dokládá editor pan Sansot, byla v Rusku žádána jako v žádné jiné zemi na světě... Nesčetné články z pera ruských novinářů, které dostávám, potvrzují, že ruský futurismus (samozřejmě s ohledem na specifika slovanské rasy a zaměření na boj se specifickými podobami passatizmu) má původ v našem italském futurismu.*“²⁹ Dne 24. ledna 1914 obdržel Genrich Tasteven, Marinettiho přítel a organizátor jeho cesty do Ruska, telegram tohoto znění: „*Z Milána odjízdim v pátek. Bude následovat telegram z Vídně, ve kterém oznámím přesné datum příjezdu.*“³⁰

Marinetti dorazil do Moskvy 26. ledna 1914. Ruský tisk o jeho příjezdu informoval a s gustem popisoval i přeháněl jeho kontroverzní vystupování i pohádkový majetek (obr. 8). Psal o něm jako o extrovertním milionáři, který své jmění utrácí za elegantní a velmi nákladný časopis *Poesia*, jenž následně v podstatě rozdává, a který vlastním nákladem vydává nejrůznější kontroverzní manifesty a štědře podporuje své stoupence. Marinettiho milánský byt byl líčen jako palác zařízený v egyptském duchu, který je prostoupen mystickou atmosférou a rafinovanými vůněmi. Není divu, že se ruští futuristé, kteří pocházeli z mnohem skromnějších poměrů, na italského dandyho ve smokingu dívali se značnou nedůvěrou. Navíc mnohé ruské listy už delší dobu sledovaly a také komentovaly



Obr. 8: Marinetti v Moskvě.

poněkud urputnou snahu ruských futuristů prohlásit se za nezávislé na italském hnutí. Příjezd Marinettiho byl pro ně další vhodnou příležitostí k posměškům. V próze a dokonce i v básních si dobíraly především Burljuka a Majakovského (obr. 9). Představovaly si jejich zděšení, až stanou tváří v tvář zakladateli futuristického hnutí, kterému budou muset osobně opakovat svá silná slova o výhradně ruském původu futurismu. Tisk vtipně glosoval i slavnou klasiku: „*Mezi futuristy je to samé ach, ach, ajajaj... Přijel revizor. Přijel Marinetti.*“³¹

Marinetti přijel na Alexandrovské (dnes Běloruské) nádraží v Moskvě, přivítal jej výbor v čele s Tastevenem a Šeršeněvičem, kteří zdůraznili, že je to téměř přesně na páté výročí vydání manifestu v listu *Le Figaro*. Marinetti se následně ubytoval v hotelu Metropol.³² Jeho itinerář je docela dobře znám a byl také sledován místním tiskem. Za zmínku snad stojí fakt, že Marinetti, věrný svému naturelu, na Moskvě nejvíce obdivoval hluk a ruch na ulicích, zaujal jej chrám Vasila Blaženého, naopak vůbec se mu nelíbil Kreml, Velké divadlo ani Treťjakovská galerie. Šeršeněvič, který mu dělal oficiálního tlumočníka, později vzpomínal, že Marinetti měl velmi dobrý přehled o současné ruské poezii, a to díky Boccioniho partnerce, která byla ruského původu. Byl prý také osobním přítelem architekta Alexandra Archipenka a s chutí poslouchal Šaljapina. Detailnější představu o současné ruské umělecké scéně však neměl a opakovaně prohlašoval, že za jeho návštěvou stojí právě touha ji poznat a navázat bližší kontakt.

První Marinettiho vystoupení bylo ohlášeno na 27. ledna v sále Polytechnického muzea a předcházely mu jak různá ohlášení a reklamy, tak také vyjádření, že Marinetti rozhodně nemůže očekávat vřelé přijetí. Nicméně jeho vystoupení bylo skutečným úspěchem. Sál plný umělců, literátů, advokátů, zkrátka moskevské inteligence, obdivoval Marinettiho energii, sportovní vizáž, jeho strhující výkon, neobvyklý způsob přednesu, silnou gestikulaci a samozřejmě i radikální názory. Marinetti shrnul ve francouzštině to podstatné, co doposud futurismus ve svých manifestech formuloval, a přidal i recitaci svých básní ze sbírky *Zang Tumb Tumb*. Odměnou mu byl dlouhotrvající potlesk a dav



Obr. 9: David Burljuk a Vladimir Majakovskij.

nadšených stoupenců, který jej nepustil ze schodů, kde se uskutečnilo další neoficiální vystoupení a spontánní setkání s diskuzí. Večer byl zakončen banketem v restauraci Praga. Noviny druhý den shrnuly, že nebylo sice vyřčeno nic nového, ale stálo za to vidět způsob přednesu a cítit energii, která z Marinettiho prýští. Všichni se také shodli na tom, že ačkoliv se očekávaly podobné nepokoje, jaké provázejí Marinettiho vystoupení v rodné Itálii, zde se nic takového neobjevilo. Sám Marinetti vystupoval sice energicky a provokativně, nikoliv však agresivně, byl oblečen, na rozdíl od ruských futuristů, kteří dávali přednost výstředním kombinézám, zcela podle bontonu do večerních společenských šatů a jeho výzvy ke zboření knihoven a muzeí byly odměněny nikoliv shnilými rajčaty, nýbrž bouřlivým potleskem. Sám Marinetti se v interview vyjádřil, že je velmi šťastný, že Rusko navštívil, a že cítí v této velmi mladé zemi do budoucna obrovský potenciál.

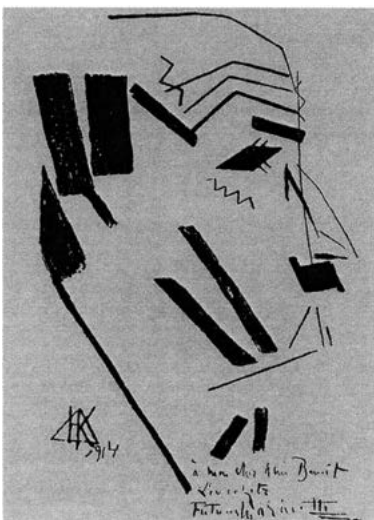
Následovalo druhé vystoupení (28. ledna v malém sále konzervatoře), kde se Marinetti, poučen z předchozího večera, soustředil především na deklamaci svých textů a poezie. Opět následovalo nadšené přijetí i ohlasy. V rámci tohoto večera se Marinetti též vyjádřil přímo k ruským futuristům a vzkázal jim, že nepřišel přednášet a dávat lekce, ale že s nimi chce vést dialog, velmi ho však mrzí, že zatím nikdo z nich nenašel odvahu jej kontaktovat a setkat se s ním. Larionov mu v odpovědi přes tisk vzkázal, že italský futurismus je podle něj hnutí pro poněkud tupé masy, které on

a jeho umělečtí kolegové již překonali, a jsou tak jediní, kdo hledí skutečně do budoucna. Za Larionovovým vyhraněným postojem stály kromě umělecké revnivosti patrně i osobní pohnutky. Larionov i Gončarovová vyjadřovali v té době velkou nedůvěru ke všemu západnímu a prohlašovali, že Západ si z Východu bere originální myšlenky a pak je vrací zpět ve zbanalizované formě. Gončarovová opakovaně prohlašovala, že se vědomě staví k Západu zády a je odhodlaná hledat inspiraci pouze a výhradně na Východě. To by byl jistě legitimní postoj, pokud by v něm však zároveň nebyla u obou umělců určitá nedůslednost. Západní inspirace v jejich díle jsou totiž zcela patrné, a Larionova se navíc velmi nepříjemně dotklo Marinettiho (ne)adresné prohlášení, že skutečným futuristou jen těžko může být člověk, který jen jiným způsobem maluje Venuše, což byla těžko přehlédnutelná narážka na aktuální Larionovy práce.

Tricátého ledna se v malém sále konzervatoře uskutečnilo další, původně neplánované, vystoupení, kde Marinetti deklamoval svá díla i díla svých kolegů (ve francouzštině a italštině). Víme, že v sále byl osobně přítomen i Larionov, ale nijak se neprojevil. Mnozí další ruští futuristé – Majakovskij, Severjanin, Ivanov, Burljuk, Kamenskij – vůbec nebyli v Moskvě. K osobnímu setkání Larionova a Marinettiho došlo až později při neoficiální příležitosti na banketu, kde si byli – náhodou, jak psal tisk – představeni. Jejich rozhovor musel být překládán a nejprve se nesl v dosti opatrném duchu, později došlo k výměně názorů, ale očekávaný skandál se nekonal. Larionov druhý den v tisku zopakoval své teze, že futurismus je hnutí pro průměrné a Marinetti hlásá jen „staré hlouposti“.³³ Marinetti na tato slova nijak nereagoval a jen zopakoval, jak je spokojen s přijetím, že je okouzlen a rád se opět vrátí. Dne 31. ledna odcestoval do Petrohradu.

Marinetti v Petrohradě

Marinetti přijel na petrohradské Nikolajevské (dnes Moskevské) nádraží 1. února. Čelní představitelé petrohradských futuristů, kteří se před jeho příjezdem setkali v domě literáta Kulbina a shodli se, že Marinetti pro ně není idolem hodným následování, jej přivítat



Obr. 10:
Nikolaj Kulbin:
Filippo Tommaso
Marinetti.

nepřišli. V plánu byla dvě vystoupení (1. a 4. února) v koncertním sále burzy na ulici Charkovská, přítomni zde byli i Alexandr Blok, Nikolaj Burljuk, Benedikt Livšic či Velemir Chlebnikov, snad i Larionov. Zvláště Chlebnikov byl odhodlaný proti Marinettinu ostře vystoupit a osobně před plánovaným vystoupením šířil letáky vyzývající k bojkotu. Kulbin se mu v tom tehdy snažil zabránit a jejich neshody prý málem skončily soubojem. Kulbin pak následující den uspořádal u sebe doma večeři pro pár hostů, kam kromě Marinettiho pozval i Chlebnikova (ten odmítl) a Livšice, který přijal. Na tomto setkání se poprvé otevřeně diskutovalo o postojích ruské a italské strany, ale bez výrazných kontroverzí. Toho večera také vznikl slavný Kulbinův Marinettiho portrét (obr. 10), který Marinetti následně dedikoval Livšicovi s textem „*Al caro amico Benedikt Livšic. Il futurista Marinetti.*“³⁴

Od Kulbina pokračovali do *Toulavého psa* (Michajlovská 5), kabaretu, kde svá díla prezentovala Achmatovová, Gumiljov, Mandelštam, Chlebnikov, kde na pravidelných hudebních pondělcích zněla hudba Ravela, Stravinského či Schönberga. Sem často zamířili i Moskvané Burljuk či Majakovskij. Marinetti tu držel krok s nekončícími přípitky a vůbec se choval tak, že si získal srdce svých ruských společníků i náhodných návštěvníků. Neprojevoval se prý nijak nabubřele, nevystupoval jako hvězda, opakovaně odmítal projevy úcty, které mu byly nabízeny, a dával přednost tomu,

aby se s ním zacházelo jako s každým jiným hostem. Očití svědkové popisují, že se všichni velmi dobře bavili, Marinetti několikrát deklamoval své básně i básně svých kolegů a ohromoval neuvěřitelnou energií a nezdolností. Svědectví Borise Pronina, jednoho ze zakladatelů zmiňovaného klubu, dokládá, že Marinetti zde mimo jiné přednesl i svoji poemu *Automobile* založenou na zážitku z automobilové nehody, která měla dle Marinettim šířené legendy přímý vliv na vznik futurismu a coby prolog předcházela manifestu v *Le Figaro*.³⁵ Pronin píše, že ačkoliv málokdo rozuměl konkrétním slovům (Marinetti deklamoval ve francouzštině), svou živou gestikulací a intonací způsobil, že byl její obsah všem zcela jasný (Pronin následně skutečně celkem přesně interpretuje její příběh). Ačkoliv to nebylo zvykem, *Toulavý pes* byl po dobu Marinettiho pobytu v Petrohradě otevřen každý večer až do ranních hodin a po všechny dny Marinetti návštěvníky udivoval svojí výdrží a energií, i když byl hostěn – jak napsal jeden z hostů – zcela v duchu „slovanské pohostinnosti“. Přes den jej čekala další četná setkání, návštěvy a interview, byl také hostem na zkoušce Mejercholdovy divadelní školy, a dokonce si našel čas i na sepsání osobních poselství a rozsáhlejších novinových článků: „*My, Italové, jsme velmi zemití, to je naše síla a možná i naše slabost. Vy, ruští futuristé, jste příliš abstraktní, v tom je vaše síla a možná i vaše slabost.*“³⁶ Že jeho pobyt v Petrohradě byl společensky nesmírně intenzivní, dokazuje i fakt, že jej nakonec opustil až 8. února, i když jeho příjezd do Moskvy byl ohlášen již na 6. února. Jako omluva bylo uvedeno, že Marinetti chtěl ještě hlouběji poznat svět literátů v hlavním městě. Na nádraží jej vyprovodili přátelé z *Toulavého psa* v čele s Kulbinem a Proninem, kteří mu na rozloučenou darovali vzácný kámen se zlaceným psem jako vzpomínku na petrohradský kabaret. Oficiální tisk pak konstatoval, že Marinetti rozhodně odjel s pocitem, že v Rusku je jak futurismus, tak i prostor pro jeho další rozvoj.

Opět v Moskvě

Přijetí, které jej mělo očekávat při návratu do Moskvy, však příliš optimismu nevzbuzovalo. Moskevské listy jej glosovaly karikaturami, na jedné z nich je zachycen

Marinetti obklopen shlukem ruských futuristů, kteří po něm vrhají nože, láhve a další předměty. Další z karikatur byla dílem Ivana Maljutina a zachycovala dva muže před galerií, v níž byly vystaveny obrazy, které silně evokovaly díla Michaila Larionova. Jeden z mužů se ptá: „*Ty jdeš na Marinettiho vystoupení? Vždyť nebudeš rozumět, je to ve francouzštině!*“ ... „*No a co,*“ odpovídá ten druhý, „*ten skandál bude ruský.*“ A skutečně, moskevští futuristé, kteří byli stále ještě na svém turné mimo Moskvu, nyní vydali prohlášení, v němž mimo jiné psali: „*Během našeho turné po provinciích jsme byli svědky Marinettiho tragikomického dobytí Moskvy. Ale my jsme již několikrát deklarovali, že s italským futurismem nemáme nic společného, snad kromě názvu, a že mizerný stav italského moderního malířství se naprosto nemůže srovnávat s živým ruským malířstvím posledních pěti let. A stejně tak naše současná moderní poezie vyvěrá zcela ze specifík našeho jazyka a rozvinula se naprosto nezávisle na galské tradici. Hypotéza, že snad imitujeme Italy, je zcela scestná, protože naše ideje byly sepsány dříve.*“ Pod tímto prohlášením byli podepsáni bratři Burljukové, Kamenskij, Majakovskij, Matjušin, Kručonych, Livšic, Nizen a Chlebnikov. Brzy se však ukázalo, že s ním všichni podepsaní nesouhlasili a že vyšel jen z pera Davida Burljuka a Vasilije Kamenského. Stejně tak zmínky o ubohém stavu italského malířství vyvolávaly rozpaky, protože aktuálně nejvýznamnějším uměleckým počinem, který rezonoval celou Evropou, byla putovní výstava děl italských futuristů.

Marinetti byl na projevy nevěle zvyklý a konfrontace spíše vyhledával, nyní však reagoval klidně a celkem překvapivě navštěvoval místa spjatá s ruskou historií i uměním a dle osobního svědectví Šeršeněviče, který mu opět po Moskvě dělal průvodce i tlumočníka, se dokonce podívoval, proč jsou ruští umělci tak radikální. Zvláštní slova z úst někoho, kdo hlásal nutnost opustit vše staré a vyzýval ke zrušení knihoven a muzeí. Marinetti to však, opět dle svědectví Šeršeněviče, vysvětloval tím, že Itálie žije svojí minulostí a je v ní zakonzervovaná, nedostává se jí čerstvého vzduchu, má strach z moderního umění, protože se bojí, že se nebude líbit turistům tak jako mistrovská díla minulosti. Ale ruští umělci by si měli

vážít velkých vzorů. Proč náhodně objevovat něco, co se lze prostě naučit? Tato Šeršeněvičem zaznamenaná slova lze číst také tak, že Marinetti chápal ruskou intelektuální a uměleckou společnost jako dosud málo rozvinutou a měl za to, že by k futurismu měla teprve dozrát.

Marinetti tehdy navštívil i výstavu Valentina Serova, kde strávil více než dvě hodiny a pro tisk se vyjádřil, že i když to s jeho uměleckými názory pochopitelně nijak nesouzní, je tento malíř bezpochyby jedním z největších naší doby. Prohlédl si také díla svých odpůrců Gončarovové a Larionova. Svědectví nám o tom podává opět Šeršeněvič. Larionov chtěl prý Marinettimu vysvětlit, proč je jím „vynalezený“ rayonismus lepší než futurismus, neuměl však francouzsky ani italsky a Marinetti zase nerozuměl jeho ruštině. Marinetti si však pečlivě prohlédl obrazy Gončarovové a řekl: „*Dobře! Velmi živě! Jako my!*“, pak se podíval na ty Larionovovy, udělal obličej, řekl: „*Špatně!*“ otočil se a odešel.³⁷ Marinetti také navštívil všechny významné soukromé sbírky umění a velmi živě se zajímal především o obyčejný život. Trval na tom, že bude jíst v malých restauracích a navštívil i tržiště na Chitrovce. Sám se pak vyjádřil, že Moskvě dává přednost před Petrohradem, protože Moskva je mnohem pitoresknější a lépe vyjadřuje, co je skutečně ruské. Rusko jej podle jeho vlastních slov nesmírně fascinovalo, protože v sobě kloubilo nejzastší kontrasty výchozího barbarství a nejpokročilejší techniky.

Náhody (prý) neexistují

V tisku zatím stále probíhala živá debata, která nebyla Marinettimu nijak nakloněna, a tak ani nepociťoval touhu opět veřejně vystoupit. Spokojil se s čistě turistickým programem a 12. února měl v plánu odjet zpět do Itálie. Zásáhla však náhoda. Valerij Brjusov, ruský symbolista, Marinettiho požádal, zda by nebyl jeho hostem a nevystoupil na setkání přátel, milovníků umění, které se mělo uskutečnit 13. února. Setkání bylo plánováno jako debata konzervativní moskevské elity, která se však chtěla seznámit se slavným cizincem. Zvláštní náhodou se ve stejný den do Moskvy vrátili i ruští futuristé z jejich turné po jižních

provinciích. Nyní se tedy nečekaně otevřel prostor pro jejich setkání.

Plánovanou veřejnou debatu otevřel sám Marinetti, po něm měl vystoupit Vjačeslav Ivanov a Jakov Tugendchold, ale nedostavili se. Přišli ovšem jiní. Například Majakovskij, Larionov či Burljuk náležitě oblečení do výstředních oděvů a s pomalovanými obličejí. Slovo si vzal Ilja Zdanevič a provokativně směrem k Marinettimu pronesl, že jeho návštěva by měla být spíše podporou ruské avantgardy v boji proti těmto idiotům a imbecilům, a ukázal na publikum. V touze zabránit skandálu předsedající Brjusov naléhal, aby komunikačním jazykem debaty byla výhradně francouzština a ruština byla nepřípustná, doufal, že tím ruské futuristy, kteří neovládali jiný jazyk, umlčí. Slovo si však vzal Majakovskij a prohlásil, že tento požadavek je nepřijatelný, a zpochybil svobodu veřejné debaty (doslova prohlásil, že je mu, psovi,³⁸ nasazován náhubek). Ozval se hvízdot a další protesty z publika a organizátoři v touze zabránit skandálu setkání raději ukončili. Večer měl však přesto skandální dohru. Po ukončení plánovaného shromáždění se futuristé přesunuli do přílehlých prostor, kde shodou okolností právě probíhala přednáška Sergeje Glagola. Lékař a kritik Glagol byl zastánce zcela tradičních forem umění a jeho postoj k moderním výstřelkům byl kategoricky negativní. Konflikt tedy na sebe nenechal dlouho čekat. Podle zpráv očitých svědků i informací, které se druhý den objevily v moskevském tisku, se mezi příznivci jedné a druhé strany strhla prudká bitka, v níž se Marinetti postavil na stranu ruských futuristů. Larionov, který si díky tomuto skandálu vysloužil doživotní zákaz vstupu na půdu moskevské literárně-umělecké společnosti, o tom později napsal, že ke sblížení s Marinettim došlo ve chvíli, kdy společně prchali před povolanou policií do bezpečí baru hotelu Metropol. Takto, zcela ve futuristickém duchu, začala spolupráce dvou do jisté míry antagonických postav evropského moderního umění. Symbolické smíření mezi italským a ruským futurismem pak přinesl otevřený dopis z 15. února, publikovaný v moskevském listě *Nov*, který sblížoval obě hnutí jako v zásadě kosmopolitní a vyvěrající z potřeb moderní společnosti.



Obr. 11: Michail Larionov, Natalia Gončarovová a Ilja Zdanevič.

17. února 1914 Marinetti Rusko opustil, odcestoval však s vizí, že ihned v příštím roce se vrátí a s ním i jeho kolegové Boccioni, Buzzi a Russolo. Plánoval grandiózní program s výstavami, vystoupeními, debatami, koncerty apod. Na březen roku 1914 bylo inzerováno i pilotní číslo *Prvního časopisu ruských futuristů*, přispěli do něj Burljuk, Kamenskij, Majakovskij, Severjanin, Šeršeněvič, Larionov, Gončarovová, editorem byl Ilja Zdanevič. Tento časopis, který si kladl za cíl šířit myšlenky ruského futurismu, však zanikl dříve, než vůbec vznikl. Plány všem zkřížila první světová válka. V Itálii, která vstoupila do války později, se ještě stihla uskutečnit *První svobodná mezinárodní futuristická výstava* (Řím, duben až květen 1914), z Rusů na ní vystavovali Archipenko, Kulbin, Rozanovová, Exterová a podle některých svědectví i Larionov a Gončarovová (nebyli však uvedeni v katalogu), kteří odjeli z Ruska a rozhodli se pro spolupráci s Ďagilevem. Naopak mnozí jiní se do Ruska nuceně vrátili – z Paříže Chagall, Altmann, Puni, Bogoslavská, Popovová, z Darmstadtu El Lisickij, z Mnichova Kandinskij. Po svém návratu podmíněném válkou dále pokračovali v práci, konfrontovali se s umělci tvořícími v Rusku, rozvíjeli nejrůznější teorie, transformovali je a obohacovali o ryze ruské rysy. Válka a revoluce roku 1917 tak sice přinesly mimořádně turbulentní změny, ale ty uměleckou tvorbu ruských futuristů spíše akcelerovaly.

První a poslední ruská futuristická výstava

Co se týče konkrétních projevů futurismu v ruském malířství, je zjevné, že šlo o široký proud, kde nalezneme prvky postcezannismu, nacionálních variant kubismu, ohlasy německého expresionismu i francouzského fauvismu a v neposlední řadě i primitivismu. Přímo s italským futurismem byla v nejužším kontaktu Ljubov Popovová, Alexandra Exterová (bar. VIII) a Olga Rozanovová, vliv Italů je na první pohled patrný i v některých dílech Kazimira Maleviče (např. *Brusič nožů*, 1912) a Natalie Gončarovové – např. *Cyklista*, 1912–1913 (bar. IX) a *Motor stroje*, 1913. Velice důležitý je však druhý pohled, který nám poodhalí dosti závažné rozdíly. Italský futurismus kladl důraz na pohyb, rychlost, okouzlení moderními stroji, které člověka doslova strhnou a pohltnou. V ruském futurismu je však od samého počátku cítit něco jiného. Například Malevičův *Brusič nožů* (bar. VI) je sice důmyslnou studií pohybu muže a stroje, ale jakého stroje? Primitivní starý brusný kotouč poháněný šlapáním samotného brusiče. Tento obraz neoslavuje sílu stroje nebo pokrok, to není člověk-superman, člověk-stroj, jak viděli své postavy například Boccioni nebo Depero (bar. VII a bar. X). Zde si člověk svůj relativně primitivní nástroj dokonale podmanil, slouží mu, je pro něj zbraní v boji s odvěkým nepřítelem – přírodou. Právě tento moment je velice důležitý a stojí v pozadí celé ruské avantgardy, nad vším, nad celým světem zvítězí člověk, „nový člověk“, jenž přetvoří svět, který



Obr. 12: Poslední futuristická výstava, Kazimir Malevič.

jej obklopuje, a stroje či pokrok budou jen pouhým prostředkem v jeho rukou. Ostatně Malevič to nevyjadřoval jen ve svých obrazech, i v teoretických pracích tvrdil, že člověk musí „vytrhnout svět z rukou přírody, aby vystavěl nový svět, který bude podléhat jemu samotnému“.³⁹ Jak poznamenala Camilla Grayová: „Ruský futurismus převzal od italského futurismu název a zčásti i poetiku. Vymezoval se však proti němu jako typicky ruské hnutí, které mělo svou vlastní genezi. Sám Marinetti prohlásil, že ruští futuristé jsou nepraví futuristé, kteří překroutili skutečný smysl poselství obnovy světa futuristickými prostředky.“⁴⁰ Vladimír Majakovskij a jemu podobní tedy evidentně lhali, když se pokoušeli představit ruský futurismus jako starší a původnější, měli však pravdu v tom, že italský a ruský futurismus nelze považovat za totéž. Marinetti jejich přístupu nerozuměl a nechápal nebo nechtěl vidět, že ruská cesta, jakkoliv je na první pohled povědomá, vede odjinud a jinam.

Na počátku následujícího roku, v únoru 1915, se v Petrohradě uskutečnila první výstava, která měla futurismus přímo v názvu: *Futuristická výstava: Tramvaj V*, kde se umělecky potkali především Kazimir Malevič a Vladimír Tatlin, přičemž Tatlinovy práce tehdy patřily mezi ty radikálnější. Vystavoval své trojrozměrné reliéfy, které lze považovat za jistý předstupeň budoucího konstruktivismu. Malevič výstavu obeslal staršími pracemi ovlivněnými kubismem, a ačkoliv podle jeho vlastních slov již tehdy existovaly některé suprematistické obrazy i slavný *Černý čtverec na bílém pozadí*, na výstavě se neobjevily.⁴¹

Tatlinova cesta k umění byla poměrně trnitá a předválečného uměleckého života se účastnil jen sporadicky. Živil se jako námořník, Gončarovová vzpomíná, že vystupoval jako zápasník v cirkuse a v roce 1913 vzal místo harmonikáře v kočovné společnosti, která odjela do Berlína s pásmem ruské lidové hudby. Za peníze vydělané v Berlíně si koupil lístek do Paříže a rozhodl se splnit si svůj velký sen – navštívit ateliér Pabla Picassa, což zrealizoval. Po pár měsících se Tatlin vrátil zpět do Ruska a plný revolučních ideálů začal tvořit v picassovském duchu, ovšem velmi brzy v trojrozměrném pojetí, které bylo přímou cestou k jeho pozdějšímu konstruktivismu. Maleviče sice uznával, ale umělecky ani lidsky si nerozuměli.

Na samém sklonku roku 1915 byla v Petrohradě uspořádána další výstava, která odkazovala přímo k futurismu. Její název *Poslední futuristická výstava obrazů 0,10* byl přímo věštecký. Napětí mezi hlavními postavami Tatlinem a Malevičem zesílilo natolik, že přehlídka se málem neuskutečnila. Zasáhla Alexandra Exterová, která dokázala znesvářené strany přimět ke kompromisu: Tatlin a jemu blízcí umělci umístili svá díla do jednoho sálu a Malevič se svojí skupinou do druhého. Na rozdíl od první výstavy tentokrát dominoval Malevič, který představil třicet šest svých suprematistických kompozic. Ústřední obraz výstavy *Černý čtverec na bílém pozadí* byl umístěn v horním rohu místnosti na místě tradičně vyhrazeném nejposvátnějším ikonám (obr. 12). Výstava způsobila skandál a je velmi pravděpodobné, že název demonstrovaného nového uměleckého směru – suprematismu – spatřil světlo světa až několik dní po vernisáži na základě reakcí ze strany četných kritiků i nemnoha nadšených obdivovatelů, kteří obrazy hodnotili jako „poslední“ či „vrcholné“ (suprême) v mnoha významech tohoto slova. Abstraktní suprematismus se stal dominantním směrem ruského umění minimálně do roku 1918, kdy Kazimir Malevič vystavil svůj obraz *Bílá na bílé* a dospěl k přesvědčení, že umění již nemá kam směřovat, a vyhlásil konec abstrakce všech abstrakcí, tedy de facto konec umění.

Italský a ruský futurismus se zjevně rozešly. Jejich společná pouť, můžeme-li o ní vůbec mluvit, se omežila jen na některé osobnosti a také na relativně krátké období. Italové a Rusové vycházeli z velmi odlišných pozic a pojila je především touha radikálně změnit dosavadní svět. Ale zatímco Italové se klaněli rychlosti, síle a moderním technologiím, Rusové chtěli podříditi svět člověku, lidské síle, poručiti větru, dešti. Italští futuristé chtěli své okolí probudit, zrychlit, zmodernizovat, Rusové definitivně změnit. Obě futuristická hnutí ve své době přišla vhod politickým reprezentacím svých zemí a obě jimi byla využita a posléze zničena. Totalitní moc rozhodně nepotřebuje svobodomyšlnou uměleckou avantgardu, totalitní moc potřebuje dobře organizované masy a kvalitní propagandu. Marinetti možná mohl ruské futuristy vnímat jako podivné bytosti z doby předminulé, ale nemohl vědět,

že se společně s nimi brzy ocitne nikoliv ve vysněné budoucnosti, ale spíše na kraji propasti.

Poznámky:

- ¹ Futurismus = F. T. M., Filippo Tommaso Marinetti, *Kontexty* 2/2017; „Musíme tvořit vlastní život, stejně jako tvoříme umělecké dílo“. Gabriele D'Annunzio, *Kontexty* 5/2016; Futurismus a politika. Sto let od Marinettiho manifestu, *Kontexty* 1/2009.
- ² Jeho tvář známe ze slavných portrétů Ilji Repina (1880), Valentina Serova (1887) či Michaila Vrubela (1897).
- ³ Abramcevo a rodina Mamontovů symbolicky stála i u zrodu celosvětového úspěchu moderního ruského divadla. Sava Mamontov jako první prosazoval realistické zobrazení scény, především kulisy a kostýmů, které měly být napříště nedílnou součástí vyprávěného příběhu. Není bez zajímavosti, že Savovým synovcem byl Konstantin Stanislavskij, autor slavné Stanislavského metody, která znamenala revoluci v hereckém projevu, a svoji kariéru zde zahájil i slavný operní pěvec Fjodor Šaljapin.
- ⁴ Dopis sestře in Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863–1922*, London 1962, revised and enlarged edition by Marian Burleigh-Motley, London 2012, s. 31.
- ⁵ Rodina matky, Cavos, pocházela z Benátek, Caterino Cavos byl hudebním ředitelem carského divadla v Petrohradě, Alberto Cavos významným architektem, který mimo jiné navrhoval i Marijinské divadlo v Petrohradě či Velké divadlo v Moskvě. Rodina otce, Benois, patřila mezi významné reprezentanty světa umění a architektury.
- ⁶ Časopis začal vycházet v roce 1898 a přinášel to nejlepší ze soudobé evropské kultury: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Mackintosh, Olbrich, Monet, Degas a mnozí další. Výrazný byl vliv vídeňské secese a německého symbolismu. Až poslední číslo roku 1904 bylo věnováno Francouzům Gauguinovi, Cézannovi a Nizozemci van Goghovi, kteří byli tímto vůbec poprvé představeni ruskému publiku.
- ⁷ První oficiální výstava se uskutečnila roku 1899 a přinesla například keramiku z dílny v Abramcevu a zároveň kousky z dílen Tiffany a Lalique. Vystaveny byly i díla Degase, Moneta, Whistlera a Böcklina, ale také Repina.
- ⁸ *Peredvižnik* Valentin Serov v Rusku jako první začal vnímat vliv impresionismu a je i autorem podle jedné z anket nejoblíbenějšího ruského obrazu vůbec, portrétu malé Věry Mamontovové *Dívka s broskvemi*. Dodnes se můžeme setkat s množstvím jeho parafrází, například ve světě reklamy nebo humoru – při vyhlášení zákazu dovozu evropského ovoce a zeleniny z obrazu zmizely všechny broskve.
- ⁹ Poslední předválečná představení zaujala výpravou a kostýmy z dílny dvojice avantgardních umělců Larionov–Gončarovová.
- ¹⁰ D'Annunzio byl v Rusku poměrně dobře znám. *Opera omnia* Gabriela D'Annunzia vyšla v Petrohradě v nakladatelství Šipovik v překladu Baltrušajtise, Brjusova a Ivanova, obálku navrhl Ivan Bilibin. Hrály se zde i D'Annunziovy hry, především *I misteri di San*

- Sebastiano* (poprvé 1911, na uvedení spolupracoval Léon Bakst) a *Pisanello* (poprvé 1913, pod vedením Vsevoloda Mejercholda).
- ¹¹ Další D'Annunziou podobu do určité míry reprezentoval Vasilij Kamenskij, ruský futurista, pilot a básník.
- ¹² Petrov-Vodkin je zajímavou a dlouho opomíjenou osobností ruského malířství. Nikdy nepatřil do žádné z výtvarných skupin, jeho styl odkazuje k umění „psaní“ pravoslavných ikon a klasickým dílům evropské renesance. Subjektivně je srovnatelný snad s Balthusem. Velmi matoucí je ovšem jeho angažmá ve stalinistických strukturách. Určitou roli v tom mohl hrát jeho zdravotní stav, od roku 1927 totiž trpěl neléčitelnou formou TBC.
- ¹³ Z otcovy strany pocházela z rodiny Alexandra Sergejeviče Puškina, matčina rodina, Běljajevovi, prosluli jako podporovatelé ruské národní hudby.
- ¹⁴ Rayonismus, též lučismus z anglického *ray* a ruského *luč*, paprsek.
- ¹⁵ Marinettiho manifest vyšel ruský velice záhy po své francouzské premiéře, v petrohradském deníku *Večer* 8. března 1909. Kromě běžného zpravodajství se ihned objevily i erudované komentáře a pochybovačné hlasy. Například Michail Osorgin, znalec italského prostředí a jeden z autorů detailních zpráv z Itálie, se vyjádřil v tom duchu, že se futurismu těžko podaří expandovat a oslovit celý svět, jak má v plánu, když je tak silně nacionalistický. O rostoucí síle hnutí a náladách, které to v Itálii vyvolává, informovaly dokonce i *Petěburskije vedomosti* (16. 4. 1910), oficiální list, který hnutí považoval za ryze italské a za nepřenositelné. Velmi rozsáhlá informace o manifestu futuristického malířství z pera Paola Buzziho vyšla v periodiku *Apollon* v letním čísle roku 1910. Do *Apollonu* byl také z milánské redakce *Poesia* zaslán informativní dopis o aktuálním dění ohledně šíření futurismu doplněný o *Discorso futurista ai veneziani*.
- ¹⁶ Vladimir Pavlovič Lapšin, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo*, Mart, Rovereto 2008, s. 64.
- ¹⁷ Tamtéž, s. 65.
- ¹⁸ Tamtéž, s. 67.
- ¹⁹ Tamtéž, s. 70.
- ²⁰ Tamtéž, s. 82.
- ²¹ Michail Vrubel zemřel v roce 1910. Především jeho pozdní obrazy jsou velice neobvyklé a skutečně avantgardní, ale spíše než vědomou předzvěstí futurismu jsou výsledkem umělcova psychického neklidu a choroby spojené s postupným rozpadem osobnosti.
- ²² Pro ruský futurismus se běžně používají všechny tyto názvy, jsou mezi nimi sice určité nuance, ale pro naše téma nepodstatné.
- ²³ Lapšin, s. 83.
- ²⁴ Tamtéž, s. 75.
- ²⁵ Tamtéž, s. 86.
- ²⁶ Tamtéž, s. 107.
- ²⁷ Tento konkrétní dopis se zachoval pouze v ruské a francouzské neoficiální verzi z ledna 1914 se Zdanevičovými osobními po-

známkami a textovými úpravami. Nepodařilo se prokázat, zda jej Marinetti skutečně obdržel, a dokonce ani to, zda jej *Russkije vedomosti* otiskly. Jisté však vyjadřoval postoj nejen Zdaneviče, ale i mnohých dalších, mezi něž bychom mohli bezpochyby zařadit i Larionova a Gončarovovou. Lapšin, s. 106, 107.

- ²⁸ Tamtéž, s. 146.
- ²⁹ *Russkije vedomosti*, prosinec 1913. Lapšin, s. 91.
- ³⁰ Tamtéž, s. 93.
- ³¹ Tamtéž, s. 105.
- ³² Metropol byl největším a patrně i nejluxusnějším ruským před-revolučním hotelem. Začal jej budovat Sava Mamontov jako „multifunkční“ budovu, která měla obsáhnout i nový sál pro jeho soukromé divadlo. O jeho honosnou výzdobu se postaral mimo jiné i Michail Vrubel, který na jeho fasádě vytvořil mozaikový panel *Princezna snů* (1905).
- ³³ Lapšin, s. 125.
- ³⁴ Lapšin, s. 147.
- ³⁵ Jeho překlad z italštiny viz Kateřina Hloušková, *Futurismus = F. T. M., Filippo Tommaso Marinetti, Kontexty 2/2017*.
- ³⁶ Tamtéž, s. 154.
- ³⁷ Tamtéž, s. 170.
- ³⁸ Majakovskij se symbolem psa (opovrhovaného, ale schopného prosadit si svou navzdory všem) často operoval, psa nosil namalovaného i na tváři.
- ³⁹ Srov. Kazimir Malevič, *O nových systémech v umění*, Vitebsk 1920. Takto deklarovaný cíl byl v naprostém souladu se záměry ruské revoluce, což byl jeden z důvodů, proč ruští futuristé, respektive suprematisté a konstruktivisté hráli v prvních měsících a letech po říjnu 1917 tak výraznou roli. Logicky ale nesouzněl s představou italského „nového člověka“, který byl mnohem více moderním „supermanem“, vojákem-hrdinou, moderní verzí neohroženého římského legionáře.
- ⁴⁰ In Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863–1922*, c. d.
- ⁴¹ Vznik ikonického *Černého čtverce na bílém pozadí*, který je považován za jeden z nejvýznamnějších obrazů 20. století, je obestřen tajemstvím. Malevič jeho vznik datuje rokem 1913, ale vzhledem k tomu, že je antedatováním svých obrazů přímo proslulý, existují o tom jisté pochybnosti. Na druhou stranu právě v tomto roce byla poprvé uvedena futuristická opera *Vítězství nad sluncem*, kterou na *zaumná* slova Alexeje Kručonycha zkomponoval Michail Matjušin. Kazimir Malevič navrhl scénu a kostýmy, kde s tematikou černých čtverců na bílém pozadí pracuje. Opera se několik prosincových večerů roku 1913 hrála v petrohradském divadle Luna Park a aktuálně byla uvedena i v Brně (premiéra 15. 10. 2017) v rámci Moravského podzimu.

Kateřina Hloušková, historička, specializuje se na diplomatické a kulturní vztahy novověké Evropy.