

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Charlotte Zimová

Otakar Kubín a Paříž před první světovou válkou

Otakar Kubín and Paris before the First World War

Poděkování

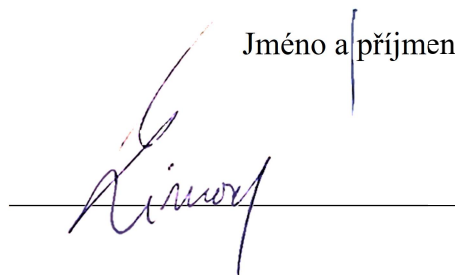
Ráda bych poděkovala vedoucí práce, paní doc. PhDr. Marii Rakušanové za vstřícnost při konzultacích, cenné rady a trpělivé vedení při tvorbě této práce.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Paříži, dne 2. května 2023

Jméno a příjmení



Anotace

Bakalářská práce se zabývá tvorbou malíře Otakara Kubína, konkrétně se věnuje obdobím jeho života spjatým s Paříží: od prvních výtvarných impulsů přicházejících z Paříže ještě před osobní zkušeností, dále před první pobyt v Paříži v roce 1905 a druhý roku 1908, až po trvalé usídlení v Paříži v roce 1912 a začátek první světové války. Práce si klade za cíl dát Kubínovo výtvarné dílo do souvislosti s aktuálním děním na pařížské umělecké scéně v předválečném období. K tomu využívá informace o Kubínových osobních kontaktech, výstavách, které navštívil a na kterých se podílel, a o formálních proměnách v jeho tvorbě.

Annotation

This bachelor thesis deals with the work of painter Otakar Kubín, specifically with the periods of his life connected with Paris: from the first artistic impulses coming from Paris before his personal experience, through his first stay in Paris in 1905 and the second in 1908, to his permanent settlement in Paris in 1912 and the beginning of the First World War. The thesis aims to place Kubín's artwork in the context of current events on the Parisian art scene in the pre-war period. To do so, it uses information about Kubín's personal contacts, the exhibitions he visited and participated in, and the formal changes in his work.

Klíčová slova

Otakar Kubín, Paříž, Osma, Salon Nezávislých, Podzimní salon, výstava, pařížský ateliér, kuboexpresionismus

Keywords

Othon Coubine, Paris, Osma, Salon des Indépendents, Salon d'Automne, exhibition, parisian studio, Cubo-Expressionism

Obsah

Úvod	7
Stav dosavadního bádání	8
1. Paříž zpovzdálí.....	16
1.1. Umělecké počátky: studium na průmyslové škole v Hořicích a na Akademii výtvarných umění v Praze (1883–1905)	16
1.2. První možné styky se soudobým pařížským uměním	17
1.3. První projevy „pařížského vlivu“ v Kubínově rané tvorbě	20
2. Roky 1905–1908: Paříž jako důležitý mezník	23
2.1. První cesta do Paříže: přes Antverpy do centra uměleckého kvasu (roky 1905–1906) 23	
2.2. Pařížské ozvuky na pražské výtvarné scéně (roky 1905–1907)	29
2.3. Proměna Kubínovy tvorby pod vlivem prvního pařížského pobytu	33
3. Roky 1908–1911: Paříž jako silný výtvarný stimulus	39
3.1. Druhá cesta do Paříže (1908)	39
3.2. Na trase Paříž – Praha – Paříž (roky 1908–1910)	43
3.3. Na skok v Paříži v roce 1910?	47
3.4. Proměny v malbě	49
4. Roky 1912–1914: Kubín Pařížanem.....	57
4.1. Rok 1911: Syntéza stylů – volný přechod ke kuboexpresionismu	57
4.2. Kubín Pařížanem (roky 1912–1914) : známosti, výstavy, výtvarné podněty	60
4.3. Definitivní proměna výtvarného stylu	69
Závěr.....	81
Resumé	83
Abstrakt	84
Bibliografie.....	85
Seznam vyobrazení	98
Obrazová příloha	102

Úvod

Tato bakalářská práce se soustředí na tvorbu českého malíře a grafika Otakara Kubína (ve Francii známý zejména jako Othon Coubine). Jeho dílo sehraje velkou roli nejen ve vývoji předválečného českého umění, ale po válce se zapíše též do dějin umění francouzského. Kubín je ideálním příkladem umělce, který se ocitá mimo svou vlast a musí se vůči novému prostředí umělecky vymezit. Zajímá mě právě umělecká výměna, která probíhá mezi umělcem a tímto novým prostředím, v našem případě mezi mladým umělcem z Moravy a někdejším centrem modernistického uměleckého dění – Paříží.

Ve třech kapitolách rozdělených podle jednotlivých cest do Paříže postupně nastíním, jak se v čase vyvíjel umělcův vztah k tomuto městu a hlavně, jak se na základě těchto návštěv vyvíjelo a proměňovalo jeho umění. První kapitolu věnuji malířovým uměleckým počátkům, kdy má znalost pařížského vývoje moderního umění zatím pouze zprostředkovaně, ale již vykazuje první známky tíhnutí k Paříži. V kapitole druhé se budu věnovat malířově prvním dvěma cestám do Paříže (v letech 1905 a 1908, popřípadě možnosti odcestování v roce 1910) a případům, ze kterých je patrné čerpání zkušeností, které Kubín při těchto pobytech nabyl. Kapitola poslední pokryje období Kubínova trvalého pobytu v Paříži od roku 1912 do první světové války, kdy neblahé okolnosti radikálně proměňují nejen Kubínův život, ale též tvorbu.

Cílem práce je důkladně rozebrat každou Kubínovu cestu do Paříže na základě sebraných poznatků ze sekundární i primární literatury (dobové časopisy, vzpomínky, korespondence). Zaměřím se na dobové dění na pařížské umělecké scéně, které se Kubína bezprostředně dotýká, tj. na důležité umělecké kritiky v dobových periodikách, na osobní korespondenci, i na Kubínovy vlastní postřehy, které se týkají nabývání nových známostí, vstřebávání pařížského moderního umění i vlastních pařížských realizací. Pozornost věnuji také výstavám, kterých se Kubín v Paříži účastnil – Podzimním Salonům a Salonům Nezávislých (případně výstavám kreseb a grafik). Zmíním též výstavy v Praze (skupiny Osma a Spolku Mánes) a v Berlíně (Galerie Der Sturm), které s pařížským uměním a jeho vlivem na Kubínovu tvorbu souvisí. Na základě formální a stylové analýzy Kubínových děl, a hledáním analogií mezi těmito díly a děním na pařížské umělecké scéně, se pokusím dokázat vliv Paříže na jejich vývoj a proměny (co do námětu, kompozice, formy i užití barev).

Stav dosavadního bádání

Vybrané období Kubínovy tvorby, kterému se ve své práci věnuji, je z hlediska uměleckohistorického výzkumu problematické a to především z důvodu nedostatku zdrojů. Obrazový materiál potřebný ke zkoumání rané tvorby Otakara Kubína je bohužel omezený – existuje minimální množství fotografických reprodukcí a z originálních děl se velká řada ztratila buď již za války, nebo byla rozptýlena do státních i soukromých sbírek po celém světě a je náročné ji lokalizovat.¹ Některá plátna známe pouze z katalogových seznamů případných popisů a komentářů z dobových periodik.² Velice problematické je také datování části Kubínových obrazů, až do konce života totiž Kubín své obrazy téměř nedatoval.³

K časovému zařazení nedatovaných obrazů nám napomáhají katalogy výstav, zmínky v osobní korespondenci, poznámky v Kubínově vlastním životopise a ústní svědectví. Některé obrazy pak můžeme alespoň orientačně spojit s Kubínovými cestami (do Paříže, Brindisi apod.) na základě námětů, případně proměn v malířském přístupu a též rukopisu.

Nalézt písemné primární zdroje týkající se Kubínova života v Paříži bylo snad obtížnější, než se dopracovat k vhodnému obrazovému materiálu. V pařížských archivech existuje skutečně malé množství zmínek týkajících se malíře Otakara Kubína a z nich většina pochází z období 20. a 30. let 20. století. Životopisná data a poznámky k různým pařížským zkušenostem jsem proto čerpala převážně z vlastních vzpomínek Otakara Kubína,⁴ které jsou ale názorově jednostranné a pro naše potřeby neúplné. Navíc se jedná o svědectví retrospektivní – je tudíž citově zbarvené a může být do jisté míry zkresleno značným časovým odstupem.

Z dobových materiálů byly cennými informačními zdroji dopisy přátel z okruhu skupiny Osma nebo SVU Mánes a články v periodicích.⁵ Z nich se ale vymezenému tématu věnuje jen zlomek. Zajímavé jsou reflexe z pařížského prostředí (často jde o texty spíše anekdotického rázu a Kubínovo předválečné umění bývá zastíněno tvorbou poválečnou): texty Guillaumea Apollinairea,⁶ Maurice Raynala,⁷ André Salmona⁸ nebo Charlese Kunstlera, který, ve

¹ Existuje případ, kdy Kubín poslal na jistou výstavu ve Stockholmu roku 1914 celkem 60 obrazů, nevrátil se mu však ani jeden, dokonce ani získané peníze z prodeje.

² SIBLÍK 1980 — Jiří SIBLÍK: *Otakar Kubín*. Praha 1980, 18.

³ Miroslav LAMÁČ: Hledání modernosti. In: *Osma a skupina výtvarných umělců 1907–1917*. Praha 1988, 42.

⁴ Archiv Národní Galerie v Praze (dále jen ANG), fond Otakar Kubín (Coubine) (dále jen FOK), RKP – vlastní, Vzpomínky, sign. AA 3716, kart. 134.

⁵ Procházka, Filla, Kubišta, Matějček, Špála atd.

⁶ APOLLINAIRE 1914a — Guillaume APOLLINAIRE: Expositions étrangères. 23 mai 1914. In: Ed. Éric THIÉBAUD (ed.): *Articles au Paris-journal* [přepis originálního zdroje, Université Paris-Sorbonne (1914)]. Paris 2015, 720–722; *Articles au Paris-journal* [přepis originálního zdroje, Université Paris-Sorbonne (1914)]. Paris 2015, 812–814.

spolupráci s Kubínovým obchodníkem Adolphem Baslerem, Otakaru Kubínovi (respektive již Othonu Coubinovi) věnoval dokonce krátkou monografii.⁹ Užitečnými byly též zdroje německé – zvláště katalogy galerie Sturm Herwartha Waldena, nebo medailonek Georga Biermanna.¹⁰ Většina těchto textů však pochází z 20. let 20. století a pojednává tudíž převážně o Kubínově poválečné tvorbě. Lze si z ní ale udělat obrázek o způsobu, jakým byl ve francouzském prostředí přijat. Francouzské texty podané formou monografie, mají často podobu krátkých úvodů v katalogích výstav nebo medailonků v časopisech. Podobně je tomu i v českém prostředí.¹¹

Zpravidla se o Kubínovi mluví v případech, kdy jsou probírány dílčí umělecké problémy – bývá zmiňován ve větších syntetických dílech, z nich nejčastěji věnovaných skupině Osma. Z recentní české odborné literatury mi byly k dispozici publikace zabývající se obecnější problematikou: počátkem století,¹² činností skupiny Osma a jejích členů,¹³ expresionismem a kuboexpresionismem apod. Tyto knihy však často Otakaru Kubínovi věnují pouze prostor nutný pro kontext probírané problematiky a nepokrývají důkladněji jeho pařížské období.

Více publikací (1 monografie, 4 tematicky zaměřené publikace a řada katalogů výstav), které by byly věnovány pouze Otakaru Kubínovi, zpracoval z historiků umění zatím pouze Jiří Siblík. Vycházel z většiny výše zmíněných archivních zdrojů i z ústních výpovědí malíře (Siblík s Kubínem vedl několik, vzhledem ke Kubínovu vysokému věku značně sentimentálních, rozhovorů). První monografie o Otakaru Kubínovi vydává v roce 1980,¹⁴ každá další ze Siblíkových publikací je zaměřena na konkrétní oblast zkoumání (malířské

⁷ Maurice RAYNAL: O. Coubine. In: *Valori plastici*. Paris 1922, 5–16 (ANG FOK, Tisky: Katalogy a publikace, AA 3716, 134).

⁸ André SALMON: *La Vie passionné de Modigliani*. Paris 1958, 295.

⁹ Charles KUNSTLER: *Coubine*. Collection Les Artistes Nouveaux. Paris 1929.

¹⁰ *Der Sturm. Fünfundzwanzigste Ausstellung: Otakar Kubin*. (kat. výst.), Berlín 1914; Georg BIERMANN: O. C. mit einer farbigen Tafel. In: *Junge Kunst* 33, Leipzig 1923.

¹¹ Jiří KOTALÍK: *Otakar Kubín*. Hlinsko 1981; Jana ŠÁLKOVÁ / Eva NEUMANNOVÁ: *Otakar Kubín – Coubine : od kubismu k novému klasicismu* [katalog výstavy, Severočeská galerie výtvarného umění 23. června 2006 – 10. září 2006]. Litoměřice 2006; INGERLE/ PRAVDOVÁ 2019 — Petr INGERLE / Anna PRAVDOVÁ: *Otakar Kubín / Othon Coubine: Boskovice – Paříž – Simiane 1883–1969* [katalog výstavy, Muzeum regionu Boskovicka 19. září – 24. listopadu 2019]. Brno 2019; VÍTKOVÁ 2008 — Martina VÍTKOVÁ: *Otakar Kubín-Coubine: z cyklu Moderní česká krajinomalba*. Hradec Králové 2008 apod.

¹² Karel SRP (ed.): *Rozložená doba 1908–1928. Avantgardy ve střední Evropě*. Olomouc 2018.

¹³ Jiří KOTALÍK: *O českém malířství moderním a jině práce*. Praha 1962; Marcela MACHARÁČKOVÁ / Lubomír SLAVÍČEK (ed.), *Antonín Procházka 1882–1945* [katalog výstavy, Muzeum města Brna, Moravská galerie v Brně 6. června – 29. září 2002, Obecní dům Praha 11. prosince 2002 – 22. března 2003]. Brno – Praha 2002; Antonín MATĚJČEK: *Emil Filla*. Praha 1938 apod.

¹⁴ SIBLÍK 1980.

dílo, kreslířské a grafické dílo, tvorba po návratu do Československa, dopisy a známosti), přičemž mají podobu spíše soupisů jednotlivých děl doplněných komentářem.¹⁵

První monografie, *Otakar Kubín-Coubine*, vznikla roku 1980, 11 let po Kubínově smrti a už tehdy Siblíkův výklad vyznívá trochu nostalgicky.¹⁶ Jde o přehled umělcova života a díla, rozdělený do krátkých kapitol: první se soustředí na životní mezníky, zbylé kapitoly na jednotlivá média (malba, kresba a grafika, plastika) a žánry (krajina, figura, atd.), ve kterých Kubín tvořil. Toto rozdělení je velice přehledné, chceme-li se zaměřit na jednotlivá média, nebo konkrétní díla. V případě hledání informací o Kubínových pařížských pobytech, je nicméně matoucí (autor se často vrací ke stejným věcem, opakuje se, ale také přeskakuje v čase). Některé archivní zdroje jsou chybně citovány, což znesnadňuje další bádání. Do textu jsou místy vsunuty sentimentálně zabarvené názory a soudy (vlivem osobního přátelského vztahu s Kubínem). Otázkou je, nakolik je Siblíkův badatelský přínos tímto ovlivněn. Setkáváme se s poznámkami typu „jak Kubín rád/často říkával,“ nebo popisy a rozbory děl obsahujícími pochvalná slova (výrazně kritická naopak u tvorby z 50. let) a velmi subjektivní předpoklady a závěry. Co se terminologie týče, pojmy, které sice jsou někdy vysvětleny, ale občas velmi vágně (např. „ingrismus“, „slovanská měkkost“), což pak, v některých případech, dává na pravou míru v následujících publikacích. Někdy v souvislosti se vzdalováním se od tématu a následným navracením se k jádru věci dochází k vytváření protimluvů a nejasností.

Další publikace od Siblíka následují až téměř po 20 letech: v roce 1999 vzniká *Soupis grafického díla a Soupis obrazů z Československa 50. let*, v roce 2000 pak klíčové *Malířské dílo* a spolu s ním doplňující sešit *Co není v knize „Malířské dílo“? Soupis grafického díla* (1999) je publikací zejména soupisovou, ale nabízí i dlouhou analýzu způsobů, jakými Kubín grafiku využíval a propojení jejího vývoje s vývojem malby. Techniky velmi základně vysvětluje a jednotlivá díla rozebírá a porovnává. Zaměřuje se však bohužel téměř výhradně na kresbu a grafiku poválečnou.¹⁷ V *Soupisu obrazů z Československa 50. let* (1999) na rozdíl od předchozí publikace schází doprovodný text, který by sloužil zároveň jako popis a rozbor. Jde převážně o soupisové dílo, které se snaží o zpřehlednění obsahu českých sbírek. O Kubínovi a Paříži se zde tudíž prakticky nic nedozvídáme.¹⁸ *Malířské dílo* (2000) je ze všech výše zmíněných publikací zřejmě tím nejobsáhlejším a pro nás nejužitečnějším textem.

¹⁵ Jiří SIBLÍK 1999: *Otakar Kubín-Coubine. Soupis grafického díla*. Praha 1999; idem: *Otakar Kubín-Coubine. Soupis obrazů malovaných v padesátých letech v Československu*. Praha 1999; *Malířské dílo. Otakar Kubín-Coubine*. Praha 2000 *Co není v knize „Malířské dílo“ Otakar Kubín-Coubine*. Praha 2000.

¹⁶ SIBLÍK 1980.

¹⁷ SIBLÍK 1999a.

¹⁸ SIBLÍK 1999b.

Z velké části opakuje, co bylo již řečeno v monografii z roku 1980, ale informace aktualizuje a doplňuje o podrobné rozборы jednotlivých maleb a otevírá řadu problematik. Siblík zde zvolil stejnou strukturu jako v předchozích knihách – úvodní text a za ním následuje soupis díla a na konci pouze vybraná literatura. Tato publikace je navíc doplněna o praktický seznam všech výstav, nejen v Praze, Paříži a Berlíně, ale i jinde v cizině. Siblík se zde zvláště zabývá vztahem Kubína k velikánům francouzské malby (Kubín se inspiroval Cézannem, Goghem, Gauguinem, Ingresem, Corotem, Poussinem, atd.) a snaží se jejich vliv dokázat na zvolených technikách malby, kompozicích a kombinacích barev.¹⁹ *Co není v knize „Malířské dílo“?* (2000) dává nahlédnout do zákulisí Kubínova uměleckého života a ukazuje nám i to, co do grafického a malířského soupisu už nebylo možno zahrnout – Kubínovy osobité dopisy. Siblík sem navíc přidává anekdoty ze života a cituje celé úryvky z osobních dopisů, které nemusí vždy odpovídat formátu odborné studie, ale hodí se velmi dobře pro dokreslení umělcovy osobnosti a dovolují nám lépe pochopit emoce, jaké Kubín choval ke svému okolí (návštěva členů Die Brücke, návštěva Picassa apod.).²⁰

Z odborné literatury o Kubínovi je Jiří Siblík zřejmě nejcitovanějším autorem, stal se pro poznání Kubínovy tvorby pomyslným odrazovým můstkem. S Kubínem se znal osobně a soubor publikací, který Kubínovi věnoval, je komplexní a obsáhlý, doplněný skutečně bohatým obrazovým materiálem.²¹ Nicméně, od jeho poslední publikace uplynulo více než 20 let, za tuto dobu vzrostl o Kubína zájem (s čímž vypluly na povrch některé nové zdroje), stejně tak hodnota jeho obrazů, zvláště pak těch vzniklých před první světovou válkou. Revize Kubínovy práce je proto nutná, ale jednotné syntetické dílo, které by se soustavně zabývalo celou Kubínovou tvorbou, zejména pak tvorbou pařížskou, stále chybí. Důvodem absence této syntézy bude, kromě obecného nedostatku zdrojů poznání, pravděpodobně fakt, že Kubínovy obrazy jsou roztroušeny nejen u nás a ve Francii, ale i po celém světě: jsou ve veřejných i soukromých sbírkách a často je velmi obtížné je dohledat a zkoumat. Kubín navíc částečně přerušil vazby se svou vlastí již za svého života, dokonce předtím, než se stal mezinárodně uznávaným autorem. V Praze se o Kubínovi asi nejvíce mluvilo ve 30. letech, ale když v 50. letech odešel z Francie, kde byl dobře známý, aby se z nostalgie vrátil na

¹⁹ SIBLÍK 2000a.

²⁰ SIBLÍK 2000b.

²¹ Z hlediska obrazového materiálu jsem čerpala převážně z výše zmíněných Siblíkových soupisů malířského a grafického díla a publikací Lamače a Lahody. Některá díla byla studována na základě internetových stránek státních galerií (Národní galerie v Praze, Moravská galerie v Brně apod.) nebo, v případech, kdy se na aukčním trhu objevila dlouho ztracená díla a jinde dohledatelná nejsou, z webových portálů aukčních galerií (např. Sotheby's).

rodnou Moravu, nenalezl zde již dostačující základnu obdivovatelů a jeho uměleckou volnost omezil komunistický politický režim (přestože umělec zprvu s ideologií sympatizoval).

Výchozí publikací pro témata spojená se vznikem skupiny Osma (a s případným napojením jejích členů na pařížskou uměleckou scénu) mi byla kniha (respektive knihy) *Osma a skupina výtvarných umělců 1907–1917* Miroslava Lamače.²² První kniha o dvou dílech (*Od Muncha ke kubismu a Český kubismus*) vyšla v roce 1988.²³ Autor plánované druhé knihy Jiří Padrta však nestihl knihu dokončit, Miroslav Lamač ji proto vydal přepracovanou až v roce 1992. Kniha má opět dvě části: *Teorie, kritika, polemika* (Padrta) a *Od secese ke kubismu* (Lamač),²⁴ z nichž druhá se věnuje užitému umění a grafice.

V knize z roku 1988 se Lamač zaměřuje na konkrétní umělecké projevy členů Osmy a Skupiny (jejím členem Kubín nebyl) a rozebírá a analyzuje jednotlivé prvky, kterými se tito malíři zabývali. Kapitoly dělí nikoliv chronologicky, ale tematicky, či spíše podle vybraných základních rysů, kterými se umělci vyznačují (např. *Expresa a symbol, Stavba a význam obrazové formy*, apod.). Celou kapitolu v druhé části knihy zaměřené na české projevy kubismu pak věnuje pařížským východiskům.²⁵ Předkládá čtenáři přehled dobových názorů a závěrů významných pařížských osobností, které se zabývaly teorií či praxí kubismu a načrtává stav dobové pařížské scény v několika letech předcházejících první světové válce. Kapitola slouží jako úvod 2. dílu knihy a Lamač si v ní stanovuje východiska, z nichž vycházeli pařížští umělci a později i čeští tvůrci jimi ovlivnění. V následujících kapitolách se na české umělce zaměřuje jednotlivě (kapitola *Doba a osobnosti*). Samostatně se tedy na několika stranách věnuje i tvorbě Kubínově a to zejména v letech 1912–1914, což je období pro tuto práci klíčové.²⁶ K datacím i analýzám Kubínových raných obrazů přistupuje Lamač strážlivěji a odborněji, než Siblík. Zatímco Siblík se omezuje na základní vlivy trojice Gogh-Gauguin-Cézanne a ve svých podrobných popisech sleduje proměny rukopisu (způsobů nanášení barvy štětcem) a užívání barevných kontrastů, Lamač se nesnaží pouze o nalezení konkrétních výtvarných předloh a vytyčení „vlivů“, ale zasazuje díla též do kulturního a společenského kontextu. Zaobírá se klíčovými výstavami a výměnami názorů mezi

²² Miroslav LAMAČ: *Osma a skupina výtvarných umělců 1907–1917*. Praha 1988.

²³ Z předmluvy se ale dozvídáme, že byla dokončena už o několik let dříve, pouze nemohla být vydána.

²⁴ LAMAČ 1988; Jiří PADRTA / Miroslav LAMAČ: *Osma a Skupiny výtvarných umělců. Teorie, kritika, polemika. Od secese ke kubismu*. Praha 1992.

²⁵ Miroslav LAMAČ: Pařížská východiska. In: LAMAČ 1988, 169–197.

²⁶ Miroslav LAMAČ: Hledání modernosti. In: LAMAČ 1988, 13–38; idem: Nástup Osmy. In: LAMAČ 1988, 39–60; idem: Téma a obsah. In: LAMAČ 1988, 156–164.

jednotlivými členy skupin, ve kterých se Kubín pohyboval. Ve svých rozborech děl sleduje proměny námětů a problémy vztahů tvaru a prostoru, barvy a světla apod.

V publikaci z roku 1992 nám Lamačův kolega Jiří Padrta představuje dobové teorie, kritiky a polemiky. Autoři těchto textů jsou vedle literátů a uměleckých kritiků i samotní výtvarníci. Padrta mi pomohl utvořit si obrázek o vývoji událostí – jak byly vnímány jednotlivými generacemi i odlišnými skupinami umělců a jak na sebe jednotliví činitelé reagovali. Přimo na Kubína se však nesoustředí.

Předválečnému umění v Čechách v širším kontextu se věnuje také Alena Pomajzlová.²⁷ Při příležitosti výstavy v Národní galerii zpracovala rozsáhlou publikaci o expresionismu. Ve spolupráci s Karlem Srpem, Vojtěchem Lahodou a dalšími historiky umění si dala za cíl definovat a vymežit pojem expresionismu v kontextu českého výtvarného umění. Jednotlivé příspěvky se odvíjí od témat vybraných nikoliv podle chronologického sledu dějů, podle jednotlivých skupin nebo umělců, které bychom za „expresionisty“ mohli považovat, ale podle okruhů zaměřených na způsoby užití barev, na formu, obsah, výraz apod. Členům skupiny Osma, kuboexpresionismu a Otakaru Kubínovi jsou zasvěceny kapitoly Vojtěcha Lahody (*Smysly a výraz: Osma a expresionismus* a zejména kapitola *Výraz, hrana a kubus: expresionismus a kuboexpresionismus*).²⁸

Vojtěch Lahoda ranému dílu Otakara Kubína věnoval kapitoly v několika publikacích, a to zejména v kontextu Osmy, českého expresionismu a kuboexpresionismu.²⁹ Jde většinou o obecnější informace, u jednotlivých umělců se příliš nezastavuje, spíše se snaží postihnout celkové dění – mluví o okolnostech vzniku uměleckých uskupení, o tom, co umělce spojovalo

²⁷ Alena POMAJZLOVÁ (ed.). *Expresionismus a české umění 1905–1927* [katalog výstavy, Národní galerie v Praze 15. prosince 1994 – 19. března 1995]. Praha 1994.

²⁸ Vojtěch LAHODA: *Smysly a výraz: Osma a expresionismus*. In: Alena POMAJZLOVÁ (ed.). *Expresionismus a české umění 1905–1927* [katalog výstavy, Národní galerie v Praze 15. prosince 1994 – 19. března 1995]. Praha 1994, 37–62; Vojtěch LAHODA: *Výraz, hrana a kubus: expresionismus a kuboexpresionismus*. In: Alena POMAJZLOVÁ (ed.). *Expresionismus a české umění 1905–1927* [katalog výstavy, Národní galerie v Praze 15. prosince 1994 – 19. března 1995]. Praha 1994, 83–108.

²⁹ Vojtěch LAHODA: *Kubismus*. In: Vojtěch LAHODA / Karel SRP / Lenka BYDŽOVSKÁ: *České moderní umění 1900–1960* [katalog stálé expozice Národní galerie]. Praha 1995, 81–98; Vojtěch LAHODA: *Novoprimitivismus, kuboexpresionismus a kubismus*. In: Vojtěch LAHODA: *Český kubismus*. Praha 1996, 16–52; Vojtěch LAHODA: *Malířství v Čechách 1907–1917 / Osma, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové*. In: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/1)*. Ed. Vojtěch Lahoda, Mahulena Nešlehová, Marie Platovská, Rostislav Švácha, Lenka Bydžovská. Praha 1998, 233–294; Vojtěch LAHODA: *Strhni závoj! Krajina, město a expresionistická vize*, in: Marie RAKUŠANOVÁ a kol.: *!křičte ústa! Předpoklady expresionismu*. Praha 2007, 41–144; Vojtěch LAHODA: *Vražda formy a ‚rozkouskované tělo‘*. In: Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP (eds.): *Sváry zření. Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století. 1890–1918*. Praha 2008, 30–47; Vojtěch LAHODA: *‘Nové umění‘ v ‚posledních dnech lidstva‘*. Karel SRP (ed.): *Rozlomená doba 1908–1928. Avantgardy ve střední Evropě*. Olomouc 2018, 226–235.

a co je naopak odlišovalo, v čem spočívá jejich role v dějinách umění, jaké byly nejsilnější podněty jejich tvorby (výstavy, cesty ad.)

Stejně je tomu i ve výše zmíněných kapitolách v publikaci Pomajzlové, kde se Lahoda snaží o pochopení vzniku a vývoje expresionismu a kuboexpresionismu a o vymezení pojmů. Vybraná díla Otakara Kubína využívá výhradně jako příkladové studie. Zatímco Lamač se držel spíše formální stránky umění, Lahoda ji používá, na příkladu jednoho či dvou děl, k porovnávání jednotlivých umělců a k podepření vlastních tezí. Důležité jsou pro něj náměty, dobová literatura, vzájemné ovlivňování umělců nejen z hlediska výtvarné formy, ale také na úrovni teoretické. Náměty rozebírá se snahou pochopit dobové smýšlení, tehdy aktuální fenomény, propojuje umělecké proměny s konkrétními kulturními událostmi či se společenskými a geopolitickými jevy. Klade větší důraz na roli cest umělců, jejich sdružování a spolkové aktivity, na aktuální výstavy i na umělecké kritiky. Předkládá širší kulturní kontext, například dobovou literaturu, filozofii, ezoteriku, industriální rozvoj, roli menšin a národnostních rozdílů apod.

Do hlubší formální analýzy se Lahoda pouští v podkapitole *Barbarský Otakar Kubín* v publikaci věnované českému kubismu z roku 1996.³⁰ Na Kubínových figurách z let 1912-1916 se pokouší vykreslit, v čem spočívá odlišnost Kubínova přístupu ke kubizování formy v porovnání s českými kolegy, kteří ve stejné době usilovali o totéž.

Otázkami přenosu aktuálního pařížského umění do českého prostředí se z recentní odborné literatury zabývá detailněji Nicholas Sawicki.³¹ V knize *Na cestě k modernosti* s podtitulem *Umělecké sdružení Osma a jeho kruh v letech 1900-1910* mapuje cesty jednotlivých členů skupiny Osma a známosti, které zde tito umělci navázali, a sleduje činnost sdružení umělců (kromě Osmy např. SVU Mánes, Skupiny) a dobových periodik zaměřených na uměleckou kritiku, která měla na přenos moderních uměleckých podnětů vliv.

Velice užitečnou mi byla také kniha Marie Rakušanové, *Kubišta a Evropa* z roku 2020.³² V návaznosti na Kubištovo zapojení do skupiny Osma a s ní související výjezdy do Paříže jsou zde připojená dobová svědectví, která jsou, co do kontextu, uplatnitelná nejen na Kubištu, ale též na Otakara Kubína, někdy se Kubína přímo týkají. Podrobněji se zde Marie

³⁰ LAHODA 1996.

³¹ Nicholas SAWICKI: *Na cestě k modernosti. Umělecké sdružení Osma a jeho kruh v letech 1900–1910*. Praha 2014; Nicholas SAWICKI: *Between Montparnasse and Prague: Circulating Cubism in Left Bank Paris*. In: Karen CARTER / Susan WALLER (eds.): *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870–1914: Strangers in Paradise*. Farnham 2015, 67–80.

³² Marie RAKUŠANOVÁ a kol.: *Kubišta a Evropa*. Praha 2020.

Rakušanová zabývá pařížskými známostmi, které mohli Kubín s Kubištou sdílet (např. Rudolf Kepl, Antonín Matějček) a také problematikou možné Kubínovy návštěvy Paříže roku 1910.

Pro lepší pochopení vztahů mezi jednotlivými členy skupiny Osma a pro doplnění některých detailů ohledně Kubínových cest do Paříže jsem využila další publikaci Marie Rakušanové, *Kubišta – Filla: Zakladatelé moderního českého umění v poli kulturní produkce*.³³

Ze stavu dosavadního bádání je zřejmé, že pole Kubínovy tvorby je pokryto řadou publikací, nicméně, věnuje se převážně tvorbě poválečné. V případech, kdy se autoři soustředí na dílo předválečné, jedná se často o příkladové studie související s širší problematikou. A ačkoliv jmenované publikace poskytují často podnětné formální analýzy předválečných obrazů (Lamač, Lahoda) či reflexe zahrnující Kubína do kontextu pařížského dění (Sawicki, Rakušanová), nenarazíme na publikaci, která by se nevěnovala výhradně Kubínovým pobytům v Paříži a roli Paříže v malířově tvorbě.

³³ Marie RAKUŠANOVÁ a kol.: *Kubišta – Filla. Plzeňská disputace. Zakladatelé moderního českého umění v poli kulturní produkce*. Plzeň 2019.

1. Paříž zpovzdálí

1.1. Umělecké počátky: studium na průmyslové škole v Hořicích a na Akademii výtvarných umění v Praze (1883–1905)

Otakar Kubín se narodil 22. října 1883 v Boskovicích. Otec Jan Kubín měl v Boskovicích malé knihkupectví.³⁴ Malý Otakar projevoval zájem o kreslení již v útlém věku – nejprve se bavil vybarvováním obrázků v přílohách časopisu *Venkov* zvaných *Dětská zahrádka*,³⁵ ale brzy začal kreslit i podle přírody.³⁶ Díky rodinným známostem odešel na Průmyslovou školu sochařskou a kamenickou v Hořicích, aby se vyučil sochařem (a nikoliv učitelem, jak si tehdy přál jeho otec).³⁷ Po dvou letech v Hořicích se rozhodl zkusit štěstí na pražské Akademii. Více než k sochařství ale tíhl k malbě, v plánu měl tudíž vstoupit do atelieru malířského. Z malířových vzpomínek se nicméně dozvídáme, že se k přijímacím zkouškám nedostavil včas. V malířském atelieru proto nenašel místo a musel se přidat k adeptům na sochařskou přípravku Josefa Václava Myslbeka, do níž byl nakonec jediný přijat.³⁸ Zapsal se tak na pražskou Akademii ze všech svých budoucích kolegů ze skupiny Osma jako první.³⁹ Ostatní se na uměleckých školách v Praze objevují až v letech 1902 a 1903.⁴⁰

První rok na Akademii výtvarných umění v Praze nejprve strávil v atelieru malíře Bohumíra Roubalíka,⁴¹ který jako výpomocný učitel vedl před nástupem Vlaho Bukovace malířskou přípravku.⁴² Následně přešel do atelieru Václava Brožíka (za něhož často učil Vojtěch Hynais). Atelier od roku 1902 vedl Hanuš Schwaiger. O jeho pedagogických schopnostech však Kubín pochyboval.⁴³ Vycítil jako jeden z mnohých, že tito uznávaní pedagogové již dávno nemohou dostát požadavkům jeho generace.⁴⁴ Celá řada podobně smýšlejících studentů

³⁴ SIBLÍK 2000a, 6.

³⁵ SIBLÍK 1980, 11.

³⁶ BIERMANN 1923, 9.

³⁷ SIBLÍK 2000a, 7.

³⁸ Pavel VÁCHA: U Kubína v Simianu. Text a snímky Pavla Váchy. In: *Kulturní tvorba IV*, č. 37, 1966, 9.

³⁹ SAWICKI 2014, 22.

⁴⁰ LAMAČ 1988, 38.

⁴¹ Bohumír Roubalík (1845–1928) byl asistentem na AVU Praha v letech 1898–1910, učil Přípravku, kam docházel i Otakar Kubín. V roce 1901 udělil Kubínovi napomenutí „...pro zapovězené bavení se s modelkou na ulici...“ (Bohumír Roubalík Otakar Kubínovi, v Praze, dne 23. ledna 1901. Foto: Archiv AVU)

⁴² ANONYM: Z kulturního světa. In: *Zlatá Praha II*, 1928, roč. 45 (1927–1928), č. 16, 322.

⁴³ SIBLÍK 2000a, 8.

⁴⁴ SAWICKI 2014, 45.

proto zvolila modernější a tolerantnější ateliéry Franze Thieleho a Vlaha Bukovace.⁴⁵ K Franzi Thielemu přestoupil i Otakar Kubín.⁴⁶

Třídy na Akademii stály vedle sebe a byly odděleny pouze přepážkou. Malíři tak byli v neustálém kontaktu. Společné zázemí a jistá volnost v ateliérech umožnila umělcům se sdružovat, diskutovat a hledat možnosti uplatnění svých uměleckých vizí.⁴⁷ U Thieleho a Bukovace studovali kromě Kubína A. Procházka, B. Kubišta, E. Filla, V. Špála, F. Feigl, W. Nowak, E. A. Pittermann a další. U Schwaigera pak například Kremlička, Marvánek nebo Kysela.⁴⁸

U Thieleho Kubín roku 1904 absolvoval. Na svého profesora později vzpomíná: „*Můj pravý učitel byl Thiele a tomu vděčím, že mě uvedl na cestu, po které nešel žádný z jeho žáků.*“⁴⁹

1.2. První možné styky se soudobým pařížským uměním

Je zajímavé, že umělec, v jehož životě sehraje Paříž klíčovou roli, si byl nejbliže s profesorem, který, na rozdíl od svých kolegů (Roubalík, Brožík, Hynais),⁵⁰ neměl s Paříží intenzivní přímou zkušenost. Můžeme však předpokládat, že výše zmínění profesori měli k dispozici obrazový materiál, který mohli svým studentům poskytnout jako učební pomůcku. Kubín tak byl jistě seznámen alespoň s některými díly slavných francouzských umělců například z generace impresionistů 70. a 80. let. Otázkou ovšem je, nakolik byla recentní francouzská tvorba mladým umělcům skutečně přístupná a zda se vůbec dostali k reprodukcím například současné tvorby na pařížské scéně.

Víme, že v době, kdy Kubín na AVU studoval, objevily se v dobových periodikách čas od času černobílé reprodukcce aktuální pařížské malířské produkce. Jedny z prvních reprodukcí

⁴⁵ LAMAČ 1988, 38.

⁴⁶ Franz Thiele byl v roce 1902 jmenován mimořádným a 1905 řádným profesorem na AVU. Byl malířem i sochařem. Věnoval se historické malbě, krajinomalbě, portrétům. V době, kdy u něj studoval Kubín, tvořil pod vlivem impresionismu. Vliv impresionismu Kubín přejímá a stejně tak i tendenci ke krajinomalbě.

⁴⁷ Mladí umělci zpochybňovali „*umělecké konvence, které Akademie zastávala. Jejich cesta byla cestou k modernosti. První obrazy, které tito umělci začali vytvářet bez dohledu svých profesorů, byly radikální alternativou akademické tradice a značně zpochybnily celou budoucnost akademického vzdělávání i akademického realismu. Nebyly to totiž izolované pokusy jednoho či dvou studentů, ale celého okruhu umělců, kteří se spojili do skupiny. V roce 1905 již vzájemně sledovali vlastní tvorbu, scházeli se a diskutovali. Toto vzájemné ovlivňování si pamatovali jako rozhodující moment svých raných studií.*“ (SAWICKI 2014, 45)

⁴⁸ Marie RAKUŠANOVÁ: Zarpulitý světoobčan Kubišta. In: Marie RAKUŠANOVÁ a kol.: *Kubišta a Evropa*. Praha 2020, 397.

⁴⁹ SIBLÍK 2000, 8.

⁵⁰ František Xaver HARLAS: *Malířství. Řada České umění*. Praha 1908, 65.

dokumentujících recentní pařížské umění se tak objevily na počátku roku 1900 ve *Volných směrech* – šlo o ukázky Paula Degase a Édouarda Maneta.⁵¹ Ve stejném roce se konala v Paříži Světová výstava. A v bezprostřední reakci na ni vydalo Topičovo nakladatelství česko-jazyčný průvodce po výstavě.⁵² V roce 1901 publikují *Volné směry* vyprávění Miloše Jiráka o cestě, kterou do Paříže na Světovou výstavu podnikl s přítelem a kolegou Arnoštem Hofbauerem.⁵³ Je dosti pravděpodobné, že se tento článek, průvodce výstavou, nebo alespoň nějaké zmínky a fotografie z výstavy, Otakaru Kubínovi do ruky dostaly. O tak velké události přinejmenším docházelo mezi studenty k diskuzím (hned po studiích se řada z nich, možná právě na základě těchto podnětů, do Paříže vydává). V roce 1901 byla v Paříži pořádána také výstava Vincenta van Gogha v Galerii Bernheim-jeune.⁵⁴ O ní se Jiránek nicméně nezmiňuje.

Na slavné Meier-Graefovo dílo, *Entwicklungsgeschichte* (1904), reaguje české prostředí také relativně rychle. Ani ne rok po jeho vydání se objevují články ve *Volných směrech* rozebírající Meier-Graefova stanoviska. Například podle Karla Svobody, Meier-Graefova kritická metoda, „vychází z *esthetické nálady mladé Francie od minulé světové výstavy pařížské*“ „Co do věcného stanoviska, kolísají dějiny Meier-Graefovy živě mezi ryze výtvarnou, formální podstatou uměleckého díla a jeho duchovým obsahem, při čemž kloní se převahou k tvarovému.“⁵⁵

Mohl ale Otakar Kubín v této době čerpat inspiraci pro svou tvorbu z pouhých černobílých reprodukcí? Jiří Siblík tvrdí, že s živými příklady francouzské malby se mladý umělec poprvé setkal až v Paříži.⁵⁶ To však nemusí být úplně pravda. Světová výstava byla jen jednou z mnoha událostí, které po přelomu století obnovily atraktivitu francouzské metropole a rozšířily povědomí o soudobé pařížské tvorbě po celé Evropě. Druhý moment, který poskytl mladým adeptům umění vazbu na Paříž, byly dvě výstavy pořádané Spolkem výtvarných umělců Mánes v roce 1902: výstava sochaře Augusta Rodina a pak zejména výstava *Moderní*

⁵¹ SAWICKI 2014, 53.

⁵² Jindřich HANTICH: *Světová výstava v Paříži. Praktický průvodce*. Praha 1900.

⁵³ „Do Paříže jsme projektovali řadu let všechny neukojené tužby a přání, Paříž byla Santa Lucia každému z mojí, ze starších i z příštích generací. [...] Nám odchovaným od dětství západnickými a speciálně francouzskými vlivy byla Paříž jakousi poslední civilizační etapou, již je nutno absolvovat, vrcholkem, se kterého přehlédnete z odstupu líp cestu minulou i další budoucí – a snad také illusi, o kterou se musí každý sám připravit, aby mu na příště nepřekážela. [...] A i později, když jsme se již vpravili v domorodý život Pařížana – netouristy, i když si nás začala již podmaňovati tou summou práce a energie, kterou tam cítíte všude kol sebe, tepotem svého života, oč rychlejšího a silnějšího než náš domácí, vzpouzeli jsme se jejimu kouzlu zase řadou nových námitek.“ (Miloš JIRÁNEK: Dva večery pařížské. In: *Volné směry* V, 1901, č. 6, 149–150)

⁵⁴ Théodore DURET: *Vincent Van Gogh*. Paris 1919, 97.

⁵⁵ Karel SVOBODA: Meier-Graefe: Dějiny vývoje moderního umění. In: *Volné směry* IX, č. 1, 1905, 85–155.

⁵⁶ SIBLÍK 2000, 11.

francouzské umění (30. srpna 1902 – 2. listopadu 1902 v Pavilonu SVU Mánes).⁵⁷ O rok později je uspořádána navazující výstava věnovaná *Francouzské grafice*.⁵⁸ Siblík se o žádné z nich v kontextu s Otakarem Kubínem nezmiňuje.

Na koncepci výstavy *Moderní francouzské umění* se podíleli, kromě francouzského uměleckého kritika a předsedy Sociétés Nouvelle de Peintres et de Sculpteurs, Gabriela Moureya, též Emanuel Pelant, Antonín Pfeifer, Jan Štenc a Arnošt Hofbauer. Velký zájem vyvolaly práce velkých autorů francouzského impresionismu Clauda Moneta, Edgara Degase, Alfreda Sisleyho, Camilla Pissarra, Mary Cassatové a Augusta Renoira (všichni v 70. a 80. letech 19. století vystavovali na slavných pařížských výstavách impresionistů).⁵⁹ Na výstavě bylo zahrnuto i pět děl Maurice Denise (jediného z okruhu Paula Gauguina).⁶⁰ Vůbec poprvé se Praze naskytla možnost vidět takové množství originálů těchto umělců pohromadě. U všech jmenovaných umělců je v katalogu výstavy zmínka, že se jedná o obrazy vypůjčené z Paříže (většina byla zapůjčena z pařížských galerií Georgese Petita a Paula Durand-Ruela).⁶¹

Katalog výstavy byl opatřen bohatou obrazovou přílohou.⁶² Autor úvodu katalogu, F. X. Šalda, označil soudobé francouzské umění za „*vrchol dnešního umění světového*“. Důvodem uspořádání této přehlídky modernismu pak, dle jeho slov, nebylo, aby byla vystavená díla „*hmotně napodobena, nýbrž aby byla cílem a metou, mírou a ostruhou domácímu neodvislému chtění a snažení*.“ Vystavené obrazy tak měly „*probouzet, rozněcovat a zapalovat latentní tvořivé síly a schopnosti našich umělců, budit odvahu k nové kráse, [...] nabádat k samostatnému a odvážnému jejímu chtění, pojmání a vyjadřování*.“⁶³

Karel Boromejský Mádl v reakci na výstavu vyjádřil obavu o budoucnost impresionismu, když jej označil za příliš vědeckou, objektivní techniku tíhnoucí k „*chladné analýze*“, které

⁵⁷ *Katalog V. výstavy Spolku výtvarných umělců „Manes“ v Praze. Moderní francouzské umění*. Praha 1902, nepag.; *Výstava děl A. Rodina v Praze 1902* (kat. výst.). Praha 1902, nepag.

⁵⁸ Marie MŽYKOVÁ: *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*, Praha 2000, 70.

⁵⁹ V katalogu výstavy jsou umělci zastoupeni následujícími díly: Claude Monet (*Chatrč/La Cabane, Stoh/La Meule, Stohy/Les Meules*), Camille Pissarro (*Nový most/Pont Neuf*), Auguste Renoir (*La Grenouillère, Čtoucí dítě/Fillette lisant*), Alfred Sisley (*Okraj lesa/Lisière de la forêt/Bois de Boulogne, Most na l'Île Adam/Pont à l'Île-Adam, Ulice ve vesnici/Rue de village*), Edgar Degas (*Ženy při toaletě/Femmes à ses toilettes*), Maurice Denis (*Kaple Beuzecká/Chapelle Beuzec, Nahé ženy/Femmes nues, Procesi/Procession, V parku/Dans le parc, Malý Ježíš/l'Enfant Jésus à la belle verdure, Ke stolu Páně/Communiante, Krajina u Evéquemontu/Paysage d'Evéquemont*). (SVU Mánes 1902a, nepag.).

⁶⁰ SVU Mánes 1902a, nepag.

⁶¹ Tomáš WINTER: 1902 Moderní francouzské umění. In: *Databáze uměleckých výstav v českých zemích 1820–1950, Ústav dějin umění Akademie věd České republiky* (dále jen Databáze ÚDU), <https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/1902-moderni-francouzske-umeni>, vyhledáno 15. 12. 2022.

⁶² SVU Mánes 1902a, nepag.

⁶³ František Xaver ŠALDA: Geniova mateřština. In: *Výstava děl A. Rodina v Praze 1902* (kat. výst.). Praha 1902, nepag.

chybí „niterné zaujetí“.⁶⁴ Toto se pokusil dokázat na sérii Monetových *Kupek sena*. Považuje je za pouhé nositele světelných efektů a barvy.

Historik umění Tomáš Winter si v komentáři k výstavě z roku 2022 všímá,⁶⁵ že ale Mádl nebere v potaz, že Monet v době vzniku *Kupek* začal obraz vnímat jako „svébytné vyjadřovací médium specifických kvalit“ a barvu, která byla nanášena ve formě štětcové skvrny, jako „samostatný výtvarný element, podléhající především zákonitostem malby samé“. Tato nová poloha začne být pomalu rozvíjena i mladými českými umělci, a to včetně Otakara Kubína. Víme, že výstavu s jistotou zhlédli Bohumil Kubišta a Vincenc Beneš,⁶⁶ u Kubína to můžeme usuzovat pouze na základě jeho přímé reakce na plátno Clauda Moneta *Meules (Stohy)*, viz. dále v textu).

Z tohoto výčtu vyplývá, že Kubín během svých studií na Akademii s nejvyšší pravděpodobností nepřišel do přímého stylu s díly například Paula Cézanna nebo Vincenta van Gogha. Jejich díla ale mohl znát reprodukcí, nebo z vyprávění svých přátel. Dobrý příklad nám poskytuje svědectví Václava Viléma Štecha, podle něhož Kubínův přítel Jan Štursa zhlédl Cézannovu retrospektivu v Berlíně (jedná se zřejmě o výstavu v Galerii Cassirer roku 1904). Po návratu měl prý být sochař zasypán otázkami a své kolegy „ujišťoval o velikosti tohoto malíře“.⁶⁷ Z této vzpomínky plyne, že mohl Kubín čerpat nové aktuální podněty i nepřímo.

1.3. První projevy „pařížského vlivu“ v Kubínově rané tvorbě

Kubín v celém raném období své tvorby, prakticky až do definitivního přesídlení do Paříže, simultánně uplatňuje několik tendencí. Někdy je schopný v jednom roce vystřídat hned několik přístupů a technik, a pak se k nim v průběhu let zase vracet. Hlavními žánry, kterým se v této době věnuje, jsou krajina (okolí Boskovic, propast Macocha, později italská krajina u Brindisi apod.) a figurální kompozice (zde čerpá náměty opět převážně ve svém blízkém okolí, když maluje například ševce, místní tuláky, příbuzné a přátele).

⁶⁴ Karel Boromejský MÁDL: *Moderní francouzské umění* (1902). In: idem: *Umění včera a dnes: pětadvacet výstav „Mána“: kronika deseti let 1898–1908*. Praha 1908, 83–103.

⁶⁵ Tomáš WINTER: 1902 *Moderní francouzské umění*. In: *Databáze ÚDU*, <https://databazevystav.udu.cas.cz/detail/1902-moderni-francouzske-umeni>, vyhledáno 15. 12. 2022.

⁶⁶ SAWICKI 2014, 52.

⁶⁷ Václav Vilém ŠTECH: *V zamlženém zrcadle*. Praha 1969, 156.

Z období studií na Akademii pochází Švec (dochovány dva obrazy s tímto námětem), *Boskovický žebrák*, *Podobizna sedícího muže* a *Stoh slámy*. U prvních tří vidíme vliv studií na Akademii, která jsou zaměřena především na figurální kresbu a malbu a stále se nesou v duchu akademického realismu s náznaky francouzského impresionismu.⁶⁸ Tahy štětce u obou Ševců působí nervózním dojmem a dávají se do vířivého pohybu. Dojem světla proudícího z oken budí přerušované tenké tahy světlé barvy, které ve vírech putují po celé ploše obrazu. Barevnost je tlumená, námět žánrový, romantický – muž je v obou případech skloněn nad prací, pohroužený do sebe, k divákovi napůl otočený zády, v chudé světničce je obklopen jen botami a ševcovským náčiním.

Další figurální kompozice, která stojí za zmínku a od Ševce se svým pojetím odlišuje, je *Podobizna sedícího muže* (datována do roku 1903, dnes uložená v Galerii hl. m. Prahy). Zde vidíme zcela jiný přístup, jak v užití barvy, tak ve způsobu jejího kladení na plátno. Cítíme zde plastické a nikoliv psychologické ambice. Ze zjevu portrétovaného jsou zachyceny jen základní, podstatné rysy. Zbytek je ve hře barvy, která se nám neskládá v oku, ale funguje na základě kontrastu, na základě energie velkých ploch – tento princip rozvine později Kubín v obrazech již poučených Gauguinem.

Zřejmě ve stejném roce, tedy 1903, maluje Kubín *Stoh slámy* [1]. Zde se poprvé projevuje snaha vyrovnat se s Monetovou lekcí. Víme, že na výstavě v Praze roku 1902 byla vystavena Monetova plátna s názvy *La Meule (Stoh / Kupka)* a *Les Meules (Stohy / Kupky)*.⁶⁹ Z fotografií výstavy ale není patrné, o které *Kupky* se jednalo.

Porovnáme-li obrazy ze série Monetových *Kupek/Stohů (Meules)* [2], objevíme výrazné paralely nejen v názvu a námětu, ale též ve způsobu užití barevných impresionistických skvrn. Rukopis i barevná chromatika napovídají přímou zkušenost s předlohou⁷⁰ – napovídalo by to tomu, že Kubín výstavu v roce 1902 skutečně navštívil.⁷¹

Miroslav Lamač v souvislosti se *Stohem slámy* mluví o Kubínově „setkání s impresionismem“. My ale už víme, že se Kubín s impresionismem setkal už na škole v ateliéru Franze Thieleho. Učitelé Thiele i Bukovac oba prošli impresionistickou lekcí a oba téměř dosáhli pointilismu.⁷² Thieleho primárně „akademický realismus“ byl ovlivněn

⁶⁸ SIBLÍK 2000a, 9.

⁶⁹ SVU Mánes 1902a, nepag.

⁷⁰ LAMAČ 1988, 50.

⁷¹ LAMAČ 1988, 50.

⁷² MŽYKOVÁ 2000a, 74.

⁷³ N. [Viktor NIKODÉM]: Výstavy (Rubrika Kulturní hlídka). In: *Národní osvobození* XI, 22. 2. 1934, č. 44, 5.

„světle vzdušnější impresionistickou barevností.“ Poučení ale zřejmě nebylo úplné. Viktor Nikodém z Národního obrození po zhlédnutí přehlídky Thieleho díla ve 30. letech konstatuje, že „Thiele nenalézal ještě jako impresionisté krásu v nevšednější nejbližší skutečnosti.“⁷⁴

Podle Lamače jde v případě Kubínova *Stohu slámy* o „snahu vymanit se z konvencí akademické výuky.“ Je možné, že si uvědomil, kolik dosud nepochopeného ještě může impresionismus českému umění nabídnout. V obrazech Kubína a jeho současníků před rokem 1907 cítí Lamač „pokus o zmožení a osobní prozkoušení výrazových prostředků, jimiž impresionismus ‚osvobodil‘ malířskou interpretaci skutečnosti. I když záhy půjde mladým spíše o překonání principů impresionismu [...] mladí malíři se přitom nijak výrazně neopírají o zkušenosti a výsledky domácího plenérismu a impresionismu. Jen řídké jsou v časné tvorbě Osmý i doložitelné vztahy k francouzským impresionistům.“⁷⁵ České snahy o impresionismus popisuje následovně: „světlá malba, barevný stín, uvolněný úder štětce, a kdesi v hloubi snad i tušení toho, co tvoří podstatu impresionismu, totiž pojetí světa jako kontinua atmosféry a světla [...]“⁷⁶

Siblík považuje tento obraz za Kubínovu poctu Monetovi, nicméně dokonce vyloženě tvrdí, že Kubín Monetovy obrazy naživo neviděl a tudíž jej nemůžeme považovat za východisko k proměně barevné skladby, ke které v roce 1903 u Kubína došlo.⁷⁷ Vůči Siblíkovu názoru,⁷⁸ že tento „obraz zůstává osamoceny, jakýmsi výkřikem ve snaze upozornit na sebe,“ bych ráda postavila názor vlastní, totiž, že Kubín se zde vyrovnává s tím, co viděl a snaží se pochopit, najít pro sebe vhodný způsob řešení textury, barvy a světla, který však, jak sám zjišťuje, byl již překonán. Kubín sice nestuduje zásady barevného rozkladu, jako někteří z jeho přátel, snaží se ale o zachycení měnivosti světla a chvění ovzduší nanášením krátkých tahů mnoha odstínů barev (všimněme si kontrastu žluté s modrou v harmonii se zelenou a červenavou hnědí). Tato barevná kompozice se stane základem řady raných Kubínových prací.

⁷⁴ NIKODÉM 1934, 5

⁷⁵ LAMAČ 1988, 50.

⁷⁶ LAMAČ 1988, 50.

⁷⁷ SIBLÍK 2000a, 10.

⁷⁸ SIBLÍK 2000a, 11.

2. Roky 1905–1908: Paříž jako důležitý mezník

2.1. První cesta do Paříže: přes Antverpy do centra uměleckého kvasu (roky 1905–1906)

V roce 1904 byl Friedrich Feigl vyloučen z ateliéru Vlaha Bukovace, Otakar Kubín se rozhodl svého přítele zanedlouho následovat a ze školy sám odešel.⁷⁹ Jelikož oba přátele lákalo studium v zahraničí, rozhodli se počátkem podzimu roku 1905 nastoupit na Královskou akademii výtvarných umění v Antverpách.⁸⁰ Aby měl Kubín v Belgii z čeho žít, sehnal si v na rodné Moravě brigádu: s výzkumníkem dr. Absolonom, se spustil na dno propasti Macochy, kde zaznamenával průběh výzkumné výpravy jejího dna.⁸¹ Po skončení výpravy Studentský spolek v Boskovicích uspořádal Otakar Kubínovi výstavu. Kromě vyobrazení Macochy zde byla prodána i některá Kubínova studijní plátna (například *Švec*).⁸²

První do Antverp dorazil Feigl, a to již na podzim roku 1905. Cestu zaplatil mladý umělec ze stipendia, které získal jako člen jedné umělecké pražsko-německé společnosti.⁸³ Kubín se k němu měl připojit záhy poté.⁸⁴ Ve svých vzpomínkách na pobyt v Antverpách Kubín popisuje, že do ciziny se měl vydat v naději o nalezení světla pro svou malbu, ale v zatemnělých belgických ateliérech jej těžko mohl nalézt, udělal tak pouze dvě kresby a školu opustil.⁸⁵ Feigl se jej rozhodl následovat a oba se od této chvíle toulají po městě, navštěvují muzea a hledají různé způsoby, jak si vydělat na živobytí uměním. Nápad přesídlit do Paříže přišel dvěma přátelům na mysl náhle: *"Z ničeho nic jako blesk, prolétl nám hlavou nápad, abychom se odebrali do Paříže. [...] Nebyli jsme od Paříže daleko, měli jsme něco peněz a dělali jsme si naděje, že i v Paříži bude možné prodávat obrazy."*⁸⁶ Do Paříže se přátelé přesunuli někdy na konci roku 1905 a zůstali zde s jistotou do roku 1906, pravděpodobně do jara. Feigl se do Prahy vrátil jako první,⁸⁷ Kubín až po něm.⁸⁸

⁷⁹ „Podle Thieleho zápisů měl Kubín pokračovat ve studiu na Akademii ještě další rok, ale na podzim roku 1905 bylo jeho studium dočasně pozastaveno. Kubín ve svých pamětech [...] naznačil, že okolnosti jeho odchodu se od předchozích dvou [Kubišty a Feigla] lišily.“ (SAWICKI 2014, 68).

⁸⁰ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 2; SAWICKI 2014, 69.

⁸¹ SIBLÍK 1980, 18.

⁸² Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 2.

⁸³ SAWICKI 2014, 69.

⁸⁴ SIBLÍK 1980, 12.

⁸⁵ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 3–6.

⁸⁶ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 6.

⁸⁷ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 11.

⁸⁸ LAMAČ 1988, 29.

Kubín po letech vzpomínal, jak první den v Paříži jen obcházel památky a noc strávili na lavičce pod Eiffelovou věží.⁸⁹ Hned druhý den se ubytovali v hotelu a zamířili do Louvru. Ve dnech, které následovaly, navštívili další pařížská muzea, galerie a také obchodníky s obrazy, ve snaze se v Paříži uchytit. Otakar Kubín bohužel ve svých vzpomínkách se těmto návštěvám nevěnuje do hloubky a někdy se dokonce zdá, že v jedné vzpomínce spojuje nejen první pobyt v Paříži, ale i ten druhý v roce 1908.

V Paříži se přátelé brzy dostali do kontaktu se sochařem Otakarem Španielem, který se sem přesunul již v roce 1904.⁹⁰ Španiel se pohyboval v okruhu sochaře Augusta Rodina, který, potěšen svou výstavou v Praze roku 1902, dle vzpomínek Jaroslava Bendy, „zachovával českým umělcům přátelství do své smrti. Sochaři Bohumil Kafka, Otakar Španiel, Jan Štursa nacházeli u Rodina v Paříži přijetí a přátelskou radu umělce umělci.“⁹¹ Španiel, který se s Paříží tak již stihl seznámit, se Feiglůvi a Kubínovi „stal průvodcem po pařížských muzeích, galeriích a výstavách“,⁹² a brzy přátelům nabídl i sdílené bydlení,⁹³ jež dvojice ihned přijala a přestěhovala se tak do jeho bytu ve čtvrti Montparnasse,⁹⁴ jednoho z míst, kam se soustřeďoval tehdejší pařížský kulturní život.

Na Montparnassu se scházeli umělci z celé Evropy, a to především v místních kavárnách, jmenovitě v Le Dôme, La Coupole, La Rotunde nebo Closerie des lilas. Académie de la Grande Chaumière, která se zde také nacházela, byla ve své době jednou z mála institucí, která otevřela cestu nezávislému umění.⁹⁵ Mladí umělci, kteří do Paříže jezdili za studiem, sem chodili diskutovat a kreslit podle živých modelů.⁹⁶ Na umělecký Montparnasse vzpomíná v kapitole II *La Femme assis* Guillaume Apollinaire: „*Montparnasse se stal pro malíře a básníky tím, čím byl Montmartre před patnácti lety.*“⁹⁷ Kavárna La Rotonde stála na rohu ulice La Grande Chaumière. „*Naproti stáli Bochesové. Sem vždy chodili Slované.*“⁹⁸ Na rohu bulváru du Montparnasse a ulice Delambre stál Le Dôme, další významná kavárna, která se

⁸⁹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 7.

⁹⁰ Jiří KOTALÍK: *Otakar Španiel a jeho škola* (kat. výst.). Praha 1981, 35.

⁹¹ Jaroslav BENDA: *Léta s umělci*. Praha 1969, 59.

⁹² SAWICKI 2014, 69.

⁹³ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 8.

⁹⁴ SAWICKI 2014, 69.

⁹⁵ Henry FRICHET: Cabarets et dancings. La plaisante vie de Montparnasse. In: *La Semaine à Paris XXI*, příloha, 21 mars 1930, 18.

⁹⁶ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 27.

⁹⁷ „Voici le Montparnasse qui est devenu pour les peintres et les poètes ce que Montmartre était, il y a quinze ans [...]“ – překlad Charlotte Zimová (Guillaume APOLLINAIRE: *La Femme assise*. Paris 1920, 37).

⁹⁸ „Ils ont troublé des éclats de leur voix les échos du carrefour de la Grande Chaumière. Devant un café établi dans une maison de licenciée mémoire, ils avaient dressé, dès avant la guerre, un concurrent redoutable, le café de la Rotonde. En face, se tenaient les Boches. Ici, allaient toujours les Slaves.“ – překlad Charlotte Zimová (APOLLINAIRE 1920, 38).

těšila přízni především německých a anglo-amerických umělců: „právě zde se rozhodlo o obdivu, který byl v Německu vyznáván tomu či onomu francouzskému malíři.“⁹⁹

Otakar Kubín v Paříži nezhálel. Zmiňuje, jak často v Paříži procházel muzea a výstavy.¹⁰⁰ Pripustíme-li, že Kubín do Paříže dorazil až na podzim roku 1905, Salon Nezavislych (Salon des Indépendants) na jaře 1905, na kterém byli mezi jinými zastoupeni Matisse nebo Munch, stihnout nemohl.¹⁰¹ Jelikož žádný viditelný ohlas v Kubínově tvorbě výstava Edvarda Muncha konaná v pražském Pavilonu SVU Mánes od 4. února 1905 – 12. března 1905 nemá,¹⁰² nabízí se možnost, že ji Kubín jednoduše minul. Tedy, že byl tou dobou ještě v Paříži. Potvrzovalo by to zasazení pobytu v Paříži do období podzim 1904 – jaro 1905, jak jej datoval Miroslav Lamač.¹⁰³ My však již víme, že Kubín viděl až Salon roku 1905, nikoliv 1904. Druhá možnost by tudíž byla, že výstavu ještě vidět mohl, ale její případný dopad byl přebit zkušeností pařížskou. Jediné dílo, které, dle mého názoru, vykazuje vnější příbuznost s Munchem, je *Portrét germanisty Hugo Siebenschneida* (datován 1907–1908).¹⁰⁴ Je důležité si ale také uvědomit, že čeští umělci se u Edvarda Muncha neinspirovali pouze vnější formou. Dílo Edvarda Muncha pro ně reprezentovalo symbol novátorství, a jak si všimá Marie Rakušanová, posloužilo jako jakýsi „katalyzátor napětí na evropské umělecké scéně“ a pomohlo tehdejší umělecké teorii k posunu od „vnější mimetičnosti naturalismu“ ke „koncepti moderního obrazu jako bezprostředního otisku vnitřních dějů, tlumočených syrovou, nepopisnou formou“.¹⁰⁵ A právě „syrová forma“ je charakteristickým znakem rané Kubínovy tvorby.

První salon, který Kubín v Paříži zřejmě stihl, byl pařížský salon Podzimní (Salon d'Automne), o kterém se sám zmiňuje ve svých vzpomínkách.¹⁰⁶ Tato přehlídka moderního umění se konala historicky potřetí a to v termínu od 18. října do 25. listopadu 1905 v Grand Palais.¹⁰⁷ Sám Otakar Španiel se salonu účastnil (pod číslem 1452), dále zde vystavovali

⁹⁹ APOLLINAIRE 1920, 39.

¹⁰⁰ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 10.

¹⁰¹ *Société des artistes indépendants. Catalogue de la 21e exposition. 1905* (kat. výst.). Paříž 1905.

¹⁰² *Edvard Munch. XV. Výstava spolku Mánes v Praze* (kat. výst.). Praha 1905, nepag.

¹⁰³ LAMAČ 1988, 38

¹⁰⁴ *Židovské muzeum v Praze. Sbírky a výzkum*, <https://www.jewishmuseum.cz/sbirky-a-vyzkum/sbirky-a-fondy/sbirka-vizualniho-umeni/malba/>, vyhledáno 13. 1. 2023.

¹⁰⁵ Marie RAKUŠANOVÁ (ed.): *Obraz jako bezprostřední otisk duše – jeden z modernistických mýtů? In: Wittlichovi: sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha*. Praha 2012, 316.

¹⁰⁶ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 10.

¹⁰⁷ *Société du Salon d'Automne. Exposition de 1905* (kat. výst.). Paříž 1905.

z českých umělců i další členové SVU Mánes;¹⁰⁸ Zdenka Braunerová (č. 222–226), Bohumil Kafka (č. 812) a Tavík František Šimon (č. 1440–1446).

Tento Podzimní salon je ale důležitý díky skandálu, který toho roku vyvolala místnost č. VII, kde vystavovali mladí umělci Camoin, Derain, Manguin, Marquet, Matisse a Vlaminck.¹⁰⁹ Francouzským kritikem Louistem Vauxcellesem označeni za "šelmy" či "divoká zvířata" (tedy "fauves"),¹¹⁰ na základě jejich svobodného zacházení s barvou, a jejich kompozice, které působí výbušně, někdy až násilně.

André Gide na Salon d'Automne z roku 1905 zajímavě reaguje v uměleckém časopisu *Gazette des Beaux-Arts*: mladí malíři dle něj vystupují jako anarchisté, představují něco jako extrémní levici v malbě: „v jejich díle zavládla anarchie“.¹¹¹ Barevnou paletu i rukopis si vypůjčují od van Gogha nebo od Gauguina, inspiraci hledají i ve vibrujících plátnech pointilistů. Van Gogh ani Paul Gauguin, ale na výstavě zahrnutí nejsou.

Nicholas Sawicki ve své publikaci o sdružení Osma konstatuje, že „na výstavě byly k vidění také obrazy Paula Cézanna a Paula Gauguina a její součástí byla i velká Manetova retrospektiva.“¹¹² Paul Gauguin je sice zmíněn v úvodu katalogu jako jeden z umělců důležitých pro vývoj současného umění (v seznamu vystavujících v katalogu se ale nevyskytuje, je proto možné, že byl vystaven neplánovaně, nezávisle na katalogu).¹¹³ Při založení Salonu v roce 1903 bylo k počtě na Markézách nedávno zesnulého malíře vystaveno osm děl.¹¹⁴ Na Salonu roku 1904 Gauguinova díla vystavena nebyla, dokonce ani na jarním Salonu Nezávislých roku 1906. Retrospektivu uspořádá společnost Podzimního salonu Gauguinovi nejdříve na podzim roku 1906.¹¹⁵

Nejvíce byl Otakar Kubín nadšen dílem Paula Cézanna a Édouarda Maneta: „V podzimním salonu byla vystavena série Cézana a Manetta (sic). Bylo to pro mne poučením, na které rád vzpomínám.“¹¹⁶ Paul Cézanne byl zastoupen pouze 10 díly.¹¹⁷ Již Podzimní salon roku 1904

¹⁰⁸ SAWICKI 2014, 69.

¹⁰⁹ Salon d'Automne 1905.

¹¹⁰ Louis VAUXCELLES: Le salon d'automne. In: *Gil Blas* XXVII, příloha, 17. října 1905, 1–2.

¹¹¹ „Passait encore que ces jeunes peintres, avec Manet, se posassent en anarchistes; on consentait qu'ils représentassent quelque chose comme l'extrême-gauche en peinture [...] L'anarchie règne. Il faut, devant chaque artiste nouveau, se faire une nouvelle esthétique.“ (André GIDE: Promenade au Salon d'Automne. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 1. 12. 1905, 476).

¹¹² SAWICKI 2014, 69.

¹¹³ Élie FAURE: A Eugène Carrière. In: *Société du Salon d'Automne. Exposition de 1905* (kat. výst.). Paříž 1905, 21.

¹¹⁴ *Société du Salon d'Automne. Exposition de 1903* (kat. výst.). Paříž 1903.

¹¹⁵ *Société du Salon d'Automne. Exposition de 1906* (kat. výst.). Paříž 1905.

¹¹⁶ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 10.

věnoval Cézannovi samostatný sál o 31 dílech.¹¹⁸ Střet s Cézannovými obrazy byl tehdy pro řadu umělců velkým zážitkem a o zájem o Cézannovo dílo rychle roste. Roku 1907 uspořádá Salon d'Automne Cézannovi velkou posmrtnou retrospektivu (umělec umírá o rok dříve).¹¹⁹

Édouard Manet byl v rámci uspořádané retrospektivy zastoupen celkem 31 díly. Retrospektivy se dočkal též J.-A.-D. Ingres (s 68 vystavenými obrazy).¹²⁰ V březnu roku 1906 pak 24 Manetových obrazů a akvarelů vystavuje Galerie obchodníka Durand-Ruela.¹²¹

Z Kubínových vzpomínek je patrné, že se podobných výstav pravidelně účastnil. V soukromých galeriích obchodníků, jakými byli například Georges Petit, Paul Durand-Ruel, Berthe Weill nebo rodina Bernheim-Jeune, byly pravidelně pořádány malé výstavy současného umění. Ze všech výše jmenovaných Kubín ale zmiňuje pouze posledního. Némel prý vynechat „*ani jednu výstavu u Bernheima*,” neboť zde mohl spatřit „*ukázky posledních novinek*.”¹²² Je možné, že v této konkrétní vzpomínce umělec vzpomíná nikoliv pouze na první návštěvu Paříže, ale mluví zde i o té druhé v roce 1908.

Galerie Bernheim-Jeune uspořádala už v roce 1901 retrospektivní výstavu Vincentu van Goghovi. Na jaře roku 1906 zde vystavuje například René Seyssaud (Mar 10–25),¹²³ umělec, který u Bernheima vystavuje v letech 1901–1911 pravidelně každý rok, a který právě v těchto letech vyměňuje impresionistickou paletu a způsob vidění za paletu čistých výrazných barev a hustší expresivnější tahy štětce.[6, 7] Výtvarný kritik a sběratel Arsène Alexandre se reaguje na první ze série těchto výstav v deníku *Le Figaro* slovy: „*Představte si Van Gogha v plném zápalu, nekompromisního Cézanna, poněkud rustikálního a divokého Monticelliho*“ (vztah Kubína k Seyssaudovi bude rozebrán dále v textu).¹²⁴

Kromě výstav navštěvoval Otakar Kubín též stálé expozice pařížských muzeí, z nichž jmenuje pouze dvě: Louvre a Lucemburské muzeum, kde se měl seznamovat „*podle originálů s moderním francouzským uměním*.”¹²⁵ Lucemburské muzeum se nachází nedaleko čtvrtě Montparnasse, měl jej tedy na dosah. V roce 1937 bylo Musée du Luxembourg na více než 40

¹¹⁷ Salon d'Automne 1905, 53.

¹¹⁸ *Société du Salon d'Automne. Exposition de 1904* (kat. výst.). Paříž 1904, 106–107.

¹¹⁹ *Société du Salon d'Automne. Exposition de 1907* (kat. výst.). Paříž 1907.

¹²⁰ Salon d'Automne 1905, 185–193.

¹²¹ Exposition Seyssaud. 1905. In: *Database of Modern Exhibitions* (dále jen DoME). *European Paintings and Drawings 1905–1915*, <https://exhibitions.univie.ac.at/16>, vyhledáno 26. 2. 2023.

¹²² Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 10.

¹²³ Exposition Seyssaud. 1908. In: *DoME*, <https://exhibitions.univie.ac.at/152>, vyhledáno 26. 2. 2023.

¹²⁴ „*Imaginez du Van Gogh en pleine ardeur, du Cézanne sans concessions, du Monticelli un peu rustique et sauvage*“ (Arsène ALEXANDRE: René Seyssaud à la galerie Vollard. In: *Le Figaro* XLVII, č. 64, 5. března 1901, 5) – překlad Charlotte Zimová.

¹²⁵ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 10.

let uzavřeno. Díla z 19. století tak byla přesunuta do sbírek Musée d'Orsay nebo Musée du Louvre a díla z 20. století se stala součástí sbírek Centre Pompidou.¹²⁶ Lucemburské muzeum mělo ve své sbírce 2 obrazy Paula Cézanna z pozůstalosti Gustava Caillebotta (zesnulého roku 1894): *Le Golfe de Marseille vu de L'Estaque*, 1878–1879,¹²⁷ a *Cour d'une ferme* [9],¹²⁸ kol. 1879.¹²⁹ Dnes se tato dvě díla nachází ve sbírkách Musée d'Orsay.¹³⁰

Otakar Kubín v Paříži tráví Vánoce i Nový rok. O Vánocích prý Španielova bytu maloval vyhlídku z okna, když přišel na návštěvu Bohumil Kafka. Stala se však nehoda a přátelé byt podpálili petrolejovou lampou.¹³¹ O vzniklém obraze se z Kubínova svědectví více nedozvídáme, je proto možné že se stal obětí této nehody. Po Novém roce se Španiel s Kubínem museli přestěhovat do bývalého bytu českého malíře a grafika Karla Špillara (jenž strávil na studijním pobytu v Paříži roky 1902–1908)¹³² na Rue Dareau ve 14. obvodu, tedy stále blízko Montparnassu a Lucemburského paláce.¹³³

Kubín v Paříži prý hodně maloval. Často odtud chodíval na jih za hranice města do oblasti zvané Montrouge, kde „maloval zahrady, pole a stromy.“¹³⁴ Přitahoval jej též druhý břeh Seiny, kde nejen prozkoumával v Louvru staré mistry, ale pravidelně chodíval o něco dále kreslit na Montmartre, kde „sedával v kavárně, do které chodili odedávna umělci.“¹³⁵

¹²⁶ „En 1937, le Musée du Luxembourg ferma ses portes, restant sans affectation pendant plus de 40 ans. Le Musée national d'art moderne, qui accueillit ses collections, n'ouvrit ses portes qu'en 1947 au palais de Tokyo, avant d'être transféré au Centre Pompidou en 1977. [...] La collection permanente du musée du Luxembourg a quitté les murs en 1937. Depuis, les œuvres sont réparties dans différentes institutions. Les œuvres du XIX^e siècle peuvent ainsi être entrées dans les collections du musée d'Orsay ou du musée du Louvre et celles du XX^e siècle au Centre Pompidou. Les sites internet de ces institutions constituent une aide précieuse pour chercher une œuvre de cette collection [...].“ – překlad Charlotte Zimová (Julien BASTOEN: Histoire du Musée du Luxembourg. In: *Musée du Luxembourg. Sénat*, <https://museeduluxembourg.fr/fr/histoire-du-musee-du-luxembourg>, vyhledáno 10. 2. 2023).

¹²⁷ *Le Golfe de Marseille vu de L'Estaque* – Paul Cézanne. In: Musée d'Orsay. Les collections, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-golfe-de-marseille-vu-de-lestaque-1309>, vyhledáno 12. 2. 2023.

¹²⁸ *Cour d'une ferme* – Paul Cézanne. In: Musée d'Orsay. Les collections, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/cour-dune-ferme-791>, vyhledáno 12. 2. 2023.

¹²⁹ Z pěti Cézannových obrazů z této pozůstalosti muzeum přijalo jen dva a to těsně před slavnou výstavou u Ambroise Vollarda. Po této výstavě postupně roste zájem o Cézannovi obrazy, zejména pak během Salonů v letech 1903–1905, kdy mladí malíři dokonce jezdí na jih Francie, ve snaze umělce spatřit.

¹³⁰ Jedním z dalších obrazů, které se z Lucemburského muzea později přesunuly do Musée d'Orsay, je například *Femme se coiffant* Félix Valottona (LUX 1904–37). O přímé inspiraci Valottonem se však v Kubínově díle nedá mluvit. Gauguinova i Goghova díla přijatá z Lucemburského muzea byla v době Kubínovy první i druhé návštěvy ještě v soukromých sbírkách.

¹³¹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 9.

¹³² Marie MŽYKOVÁ: Špillar Karel. In: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění 2* (N–Ž). Praha 1995, 838.

¹³³ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 9.

¹³⁴ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 10.

¹³⁵ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 10.

2.2. Pařížské ozvuky na pražské výtvarné scéně (roky 1905–1907)

Není zcela jasné, jak dlouho Feigl s Kubínem v Paříži byli – Kubín říká, že se vrátil na jaře, Feigl tvrdí, že byli v cizině přibližně rok, což by odkazovalo spíše na návrat nejdříve v létě.¹³⁶ Jisté však je, že začátkem léta již byli oba v Praze.¹³⁷

Václav Vilém Štech na období před výstavou skupiny Osma, tedy na dobu po Kubínovu návratu z Paříže, vzpomíná takto: „Antonín Procházka, O. Kubín a také V. Špála doplňovali programový nápor o místo v našem uměleckém světě, úsilí vyjádřit formami obsah a rytmus měnící se doby. Myšlenková spolupráce s architekty přemáhala jinak nezbytnou izolaci. Tak rostla aktivita houfů shromažďovaného v Unionce. Vše bylo ještě nehotové, přece však vyrůstal v debatách a hádkách společný názor při ideových srážkách o podstatě a smyslu tvorby.“¹³⁸ Toto období se vyznačovat „hektickou aktivitou a zájmem o vše nové ve světě umění, stálou výměnou názorů, sledováním knižních titulů, které si mladí navzájem půjčovali.“¹³⁹

Antonín Procházka na tuto dobu vzpomíná v rozhovoru s Jindřichem Chalupěckým v roce 1934: „Ale už tehdy, když jsme začínali, 1906, 1907, všichni jsme si říkali, že dobrý obraz se neudělá tím, že se napodobí příroda, ale zákonitostí výtvarných prostředků. Nejprve jsme hledali výtvarné zákony v barvě; zkoumali jsme, v jakých spojitostech se má barev užívat, aby povstávala plastika, a jak zase barev užívat, aby vznikal prostor; viděli jsme, že plastiku tvoří příbuzné tóny a prostorové odstupy že vznikají z barevných kontrastů. Později k tomu přistupovalo hledání zákonitosti linie. [...] Velmi rychle však jsme přišli ve styk s Francií, [...] zatím co ve Francii byly úlohy rozděleny, zatím co si tam každý mohl řešit určitý vymezený problém, nás tu bylo málo a museli jsme všechno udělat najednou, i to, co už ve Francii dávno udělal Delacroix, Courbet, Daumier, Cézanne: celý ten veliký vývoj jsme teprve museli dohánět. Pracovali jsme tehdy stále společně, denně jsme se stýkali a debatovali nadšeně a vášnivě [...].“¹⁴⁰

Česká výtvarná scéna reaguje na dění v Paříži relativně rychle, časopisy jako *Volné směry* (redaktor F. X. Šalda) nebo *Moderní revue* (redaktor Arnošta Procházky) překládají a tisknou

¹³⁶ SAWICKI 2014, 70.

¹³⁷ SAWICKI 2014, 70.

¹³⁸ ŠTECH 1969, 156.

¹³⁹ MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK 2002, 21.

¹⁴⁰ J. Ch. [Jindřich CHALUPECKÝ]: Antonín Procházka (Malíř Antonín Procházka o svém díle a své době). In: *Světobzor XXXIV*, č. 12, 22. 3. 1934, nepag.

články, umělecké kritiky pařížských výstav, výňatky z publikací a reagují na ně. Jedním z klíčových autorů, jehož publikace a články jsou hromadně sdíleny, je Julius Meier-Graefe.

Julius Meier-Graefe se do Paříže odstěhoval natrvalo po roce 1900. Svou pozornost ihned obrátil k francouzskému umění 19. století (píše o Cézannovi, Goghovi, Munchovi, El Grecovi, C. D. Friedrichovi ad.) Třísazkové *Dějiny moderního umění* (1904 a 1914–24) kanonizují důležitost francouzského impresionismu.¹⁴¹ Graefe se zde zaobírá impresionismem, post-impresionismem i expresionismem. Text byl přeložen do francouzštiny, angličtiny a ruštiny. Graefe měl ve své době velký vliv na mladé umělce a také na zajištění dlouhodobého zájmu o tyto umělecké směry.¹⁴² Na začátku 20. století se kniha Meiera-Graefeho stane klíčovou pro pochopení a kanonizování moderního umění.

Zejména v letech 1906 a 1907 „při obhajobě na svou dobu odvážných barevných kompozic se [mladí umělci] opírali o teorie Meier-Graefovy – *Gestaltung der Lebensfülle* – tedy o vyjádření určitého pocitu ze životního naplnění.“¹⁴³ Jedním z důkazů, že teorie Meier-Graefeho skutečně mezi mladými kolovaly, je dopis Emila Filly Antonínu Procházkovi z konce roku 1907, ve kterém přítele nabádá k poslání výtisku Meiera-Graefa jistému Kučerovi.¹⁴⁴ Pravděpodobně tedy je, že překlady publikované v pražských časopisech a možná i originály se postupně dostaly do ruky všem členům vznikající skupiny Osma, Kubína nevyjímaje.

Širší povědomí například o Vincentu van Goghovi k Pražanům proniklo právě díky otisknutí jednoho z Meier-Graefových esejů v *Moderní revue* již v květnu roku 1905.¹⁴⁵ Vzápětí, v lednu 1906, je ve Vídni Goghovi uspořádána retrospektivní výstava.¹⁴⁶ Kubín sice zřejmě neměl šanci tuto výstavu spatřit, ale rozhodně měl možnost si Graefeho texty přečíst. Od října do listopadu téhož roku pořádá společnost Podzimního salonu retrospektivu i dalšímu velkému umělci, Paulu Gauguinovi.¹⁴⁷ F. X. Šalda rychle publikuje ve *Volných směrech* komentář k této Gauguinově pařížské retrospektivě od francouzského kritika Charlese

¹⁴¹ Julius MEIER-GRAEFE: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*. Stuttgart 1904.

¹⁴² SAWICKI 2014, 70.

¹⁴³ MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK 2002, 21.

¹⁴⁴ E. Filla A. Procházkovi z Brna do Berlína [...], nedatováno. In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK 2002, 245.

¹⁴⁵ Julius MEIER-GRAEFE: Vincent Van Gogh. In: *Moderní revue* XI, svazek 16, sešit 128, květen 1905, 1904–1905, 542–552.

¹⁴⁶ LAMAČ 1988, 30.

¹⁴⁷ Salon d'Automne 1906, 185–201.

Morice.¹⁴⁸ Na podzim 1906 v Praze vychází článek Meiera-Graefeho o Cézannovi (zároveň Šalda publikuje ve *Volných směrech* svou oslavnou esej o stejném malíři „Prokletý malíř“).¹⁴⁹

Julius Meier-Graefe pravidelně přispíval také do berlínského měsíčníku Kunst und Künstler (Umění a umělci) počínajícího ročníkem 1902–1903. Z řady zmínek je zřejmé,¹⁵⁰ že jej mladí umělci četli. Kunst und Künstler byl považovaný za „přední moderní umělecký list německý“,¹⁵¹ jelikož reagoval na nejnovější dění v uměleckém světě a obsahoval kvalitní reprodukce francouzského moderního umění (již v první číslo obsahuje popisy a reprodukce vybraných impresionistů, Maneta, Cézanna, Gogha i Gauguina).¹⁵²

Již na jaře roku 1906 si Otakar Kubín prý na zahradě svých rodičů v Boskovicích staví pověstnou „boudu“, tedy jednoduchý venkovský ateliér, kde vytvoří pár pláten, ale spíše zde v klidu moravského venkova vstřebává pařížské zkušenosti.¹⁵³ Již v říjnu roku 1906 se podílí na výstavě mladého umění v Jičíně,¹⁵⁴ kde pozitivní reakci vzbudily zvláště výtvoř, „které si přivezl z pobytu v zahraničí.“¹⁵⁵ Záhy po zahájení jičínské výstavy, tedy v prvních dnech října 1906, se Otakar Kubín, na naléhání přítele Emila Pittermanna,¹⁵⁶ vydává do Itálie.¹⁵⁷ Zde navštěvuje Brindisi, Neapol i Řím.¹⁵⁸ Později vzpomíná, jak s Pittermannem po příjezdu do Itálie ihned „začali kreslit a malovat.“¹⁵⁹ Upomínkou na pobyt v Itálii jsou obrazy s výjevy z Brindisi a portréty místních Italů. Do Prahy se Kubín vrací před Vánoci roku 1906.¹⁶⁰

Začátek roku 1907 se nese ve znamení příprav společné výstavy. Většina mladých umělců se teprve vrátila ze svých cest po Evropě.¹⁶¹ Od 18. dubna 1907 do 18. května 1907 se v Praze koná první výstava „Osmi“.¹⁶² Vystavuje zde, vedle Otakara Kubína, Emil Filla, Bohumil Kubišta, Antonín Procházka, Willy Nowak, Friedrich Feigl, Max Horb (na výstavě nahradil

¹⁴⁸ SAWICKI 2014, 71; Maurice DENIS: Vliv Paula Gauguina. In: *Volné směry* X, 1906, 41–44; Julius MEIER–GRAEFE: Paul Cézanne. In: *Volné směry* XI, 1907, 1906–1907, č. 1., 85–100.

¹⁴⁹ SAWICKI 2014, 72.

¹⁵⁰ Např. Quidam [F. X. ŠALDA]: Z časopisů. In: *Volné směry* X, č. 1, 1906, 338.

¹⁵¹ T.: Umění. In: *Naše doba* XIV, 1906–1907, č. 1–12, 1907, 338.

¹⁵² *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* I, 1902–1903, Berlin 1903.

¹⁵³ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 12.

¹⁵⁴ J. V. [J. VELIŠKÝ]: Výstava mladého umění v Jičíně. In: *Přehled* V, 1906, č. 4, 89.

¹⁵⁵ SAWICKI 2014, 77.

¹⁵⁶ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 12.

¹⁵⁷ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 12.

¹⁵⁸ SIBLÍK 1980, 12.

¹⁵⁹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 13.

¹⁶⁰ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 19.

¹⁶¹ SAWICKI 2014, 79.

¹⁶² RAKUŠANOVÁ 2020, 62; Mahulena NEŠLEHOVÁ: 1907 První výstava Osmi. In: *Databáze ÚDU*, <https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/vystava-osmi>, vyhledáno 15. 12. 2022.

Václava Špálu) a student Akademie Emil Artur Pitterman-Longen.¹⁶³ Najatý prostor v Královédvorské ulici se nacházel jen kousek od Německého domu (Slovanský dům), rozestavěného Obecního domu a nedávno postaveného Hotelu Paříž.¹⁶⁴ Katalog výstavy je velice skromný – obsahuje jména vystavujících a vystavená díla jsou označena pouze čísly, což dodnes komplikuje určení obrazů, které byly na výstavě zastoupeny. Z katalogu výstavy je patrné, že zde Kubín vystavil celkem 12 obrazů.¹⁶⁵

Podle vzpomínek Václava Špály, vystavoval Kubín „*krajiny oranžovo-červené se sytou modří goghovského ražení i námětu*“ a „*vyjadřoval se plně barvou*.“¹⁶⁶ Miroslav Lamač z textu od Maxe Broda odvozuje, že na výstavě visel *Plot zahrady* [4].¹⁶⁷ Brod zde popisuje obraz, který zobrazuje zahradu časně z rána s hnědožlutou půdou, která by skutečně mohla být totožná s *Plotem zahrady*. Dále Brod zmiňuje vystavení portrétů.¹⁶⁸ Podle Nicholase Sawického by se mělo jednat o: *Portrét lékaře Karla Snětiny* (Krajská ve Zlíně) a *Portrét spisovatele Hugo Siebenscheina* (Židovské muzeum).¹⁶⁹ Brod prý navíc jeden obraz od Kubína získal: „*nádherně drzý obraz šantánové zpěvačky*“.¹⁷⁰ Lokace tohoto obrazu je však neznámá.

Reakce kritiky na mladé umění z pražské výstavy, a na Kubína zvláště, nebyly zrovna pozitivní. Například autor článku ve 21. vydání deníku *Čas* ihned rozpoznává pařížskou inspiraci Osmy a Kubína přirovnává ke Camillu Pissarrovi. Dle slov pisatelových členové Osmy rozvíjejí: „*barvy na plátně barbarským chaosem skvrn hrozně disponujících, které se nedočkají osvobození želanou harmonií. Na výstavě Osmy je to případ Kubínových obrazů: je tu nemožnost náležité distance od nich a člověku se mučivě zdá, jak se ty barvy trápí vedle sebe nemohouce být vykoupěny harmoniemi, jež malíř zamýšlel.*“¹⁷¹

F. X. Harlas se z mladíkových pláten cítí být na rozpacích, jeho studie a portréty označuje za obrazy vyvedené „*dle Munchova způsobu, trochu také dle Gauguina, aspoň z reprodukcí známého, nesmíšenými barevnými skvrnami, modř pruská, zeleň svinibrodská, krapp, žlut chromová a bílá, skvrny rozmanitě skřížené a seřaděné. Něco jako lidská podoba, ale nelze poznati rysy ani modelaci.*“¹⁷² Tato poznámka je pro nás velice zajímavá, neboť Harlas zde

¹⁶³ LAMAČ 1988, 8.

¹⁶⁴ SAWICKI 2014, 80–81.

¹⁶⁵ *Výstava 8 Kunstausstellung* (dvojjazyčný česko-německý leták), Praha 1907, nepag.

¹⁶⁶ LAMAČ 1988, 41.

¹⁶⁷ LAMAČ 1988, 42; Max BROD: Frühling in Prag. In: *Die Gegenwart* XXXVI, 1907, č. 20, 18. 5., 317.

¹⁶⁸ Max BROD: Frühling in Prag. In: *Die Gegenwart* XXXVI, 1907, č. 20, 18. 5., 317.

¹⁶⁹ SAWICKI 2014, 86.

¹⁷⁰ SAWICKI 2014, 86; BROD 1907, 317.

¹⁷¹ ANONYM: Výtvarné umění [výstava Osmi]. In: *Čas* XXI, 1907, č. 137, 19. 5., 3–4.

¹⁷² František Xaver HARLAS: Při výstavě „osmi“... In: *Osvěta* XXXVII, 1907, č. 6, 25. 6., 562–563.

zmiňuje na prvním místě vliv Muncha, který u Kubína, jak je nám známo naopak, na rozdíl od ostatních, spíš nebyl. Otázkou ovšem zůstává, jakými plátny byl Kubín na výstavě zastoupen – mnoho se nám jich do dnešních dnů nedochovalo a v katalogu jsou označeny pouze čísla. Nabízí se nám zde možnost, že Kubín výstavu Muncha viděl a inspiroval se jím, ale že se nám tato díla nedochovala, nebo alespoň dnes už nevíme, o která plátna, ani kde se nachází. Je nutné si ale také položit otázku, pod čím si Harlas představuje „Munchův způsob“.

Také K. B. Mádl zmiňuje vliv Muncha spolu s upozorněním na kopírování pařížských vzorů (kromě Cézanna a Gogha i skupiny „XX“) a dále vliv berlínského spolku (die Brücke).¹⁷³ Dodává, že „*oněch Osm nemožno tedy bráti za revolucionáře, ač se za ně mají, poněvadž jen opakují vzpouru originálů, před dvaceti lety provedenou a odbytou.*“ Dovolím si tvrdit, že ale mladým malířům křivdí. Možná nebyli revolučními v evropském kontextu, ale zajisté tvořili jedno z ohnisek uměleckého dění.¹⁷⁴ K nám vpustili svěží vítr plný barev a mladé energie a hlavně vůli k experimentu. Výstavou 1907 spojují mladí umělci z Osmy „*Munchův expresivní symbolismus s dobovou evropskou problematikou fauvismu a expresionismu.*“¹⁷⁵

Arnošt Procházka v *Moderní revue* tuto barevnost a energii shrnuje francouzským pojmem „*‘gachis‘ jednotlivých barev*“, tedy nepřehlednou míchanicí, ve které „*dvě jména se vtačují na mysl: Gogh a Munch, – těmi jako by byli posedlí.*“, ale velmi trefně dodává, že tito mladí umělci „*[...] musí ještě mnoho a mnoho překonati, prodělati, nesmírně pracovati, aby došli k sobě samým, k vlastní umělecké tvorbě.*“¹⁷⁶ Z této poznámky plyne, že Gogh umělcům již známý byl. Antonín Matějček v roce 1948 vzpomíná, jak se roku 1906 Filla, Feigl a Procházka vydali na cestu po Evropě, přes Drážďany, Berlín, Amsterdam, Haag, Paříž a vrátili se přes Itálii. „*V Paříži shlédli vše, co jim bylo u obchodníků dostupné.*“ V Berlíně a Haagu měli možnost spatřit výstavy francouzských impresionistů a v Haagu a Amsterdamu se pak setkali s prvními díly Vincenta van Gogha. „*Po návratu byly sdělovány poutníky ostatním poznatky a zážitky.*“¹⁷⁷

2.3. Proměna Kubínovy tvorby pod vlivem prvního pařížského pobytu

¹⁷³ [Karel Boromejský MÁDL]: Výstava Osmi. In: *Národní listy* XLVII, 1907, č. 135, 17. 5., nepag.

¹⁷⁴ LAMAČ 1988, 163.

¹⁷⁵ LAMAČ 1988, 61.

¹⁷⁶ Hubert Cyriak [Arnošt PROCHÁZKA]: Výstavní poznámky. In: *Moderní revue* XIX, 1906–1907, 390–391.

¹⁷⁷ Antonín MATĚJČEK: *O umění a umělcích*. Praha 1948, 123.

Z období bezprostředně před odjezdem Otakara Kubína do ciziny se nám dochoval jeden ze série temperových kvašů, *Dno propasti Macochy*, opatřený věnováním dr. Absolonovi.¹⁷⁸ Díky skicovitému zachycení můžeme pozorovat způsob, jakým Kubín v době před odjezdem do Paříže maluje. Velkými plošnými tahy črtá jednoduchou kompozici založenou na vertikálách a diagonálách. Před vycestováním mohla vzniknout i *Podobizna*, kterou Jiří Siblík datuje do roku 1903, osobně se nicméně domnívám, že je obraz pozdějšího data. Tady se Kubín chopil daleko živější palety. Do popředí vystupuje více, než předtím, role barevného kontrastu. Centrem obrazu je zářivá bílá plocha obleku portrétovaného. Jeho tvář naopak splývá s okrovo-oranžovými tóny pozadí, barevný kontrast bílé a okrové vyrovnávají místy odstíny modré se zelenou. Prostor je silně zploštěn.

Během pobytu v Paříži Otakar Kubín navštěvuje muzea s uměním starých mistrů, muzea umění 19. století i galerie, které vystavují umění současné. Přetrvává u něj obdiv například k Poussinovi, Corotovi a Manetovi.¹⁷⁹ Na Podzimním salonu má možnost se seznámit s díly s prvními díly fauvistů a postimpresionistů. Nadšen je zejména tvorbou Paula Cézanna. U jmenovaných umělců nachází odvahu vlastního vyjádření a postupně se tak v příštích letech propracovává k síle barevných ploch a emocionalitě dynamických tahů. Ve svých vzpomínkách Otakar Kubín později shrne dopad, jaký na něj pařížská zkušenost měla: „*Po návratu z Paříže můj život byl rozdvojen na před a po Paříži. Hlavou šly plány a nebylo jich málo.*“¹⁸⁰ Ve své boskovické „boudě“ zvažuje „*únosnost těchto vlivů na svůj temperament, na své tvůrčí síly a možnosti jejich uplatnění na cestě za osobitým výtvarným stylem*“.¹⁸¹

Kubín řeší především problematiku barvy. Kubínův svět v této době „*přímo hořel barvami...žádná zelená nebyla dost zelená, žádná červená dost červená...*“.¹⁸² V běžném životě si dokonce navykl nosit rudou paruku a barevné žokejské kostýmy.¹⁸³ Jenže jeho barvy ještě nehořely na plátně a to v tom smyslu, že Kubín ještě neobjevil, v čem síla barev spočívá. Zkoušel je nejprve různě mísit, vzápětí zase pročišťovat, sázel vedle sebe mnoho tónů jedné barvy, na dalším plátně naopak vybíral pouze jednu čistou barvu a tu vršil v hustých nánosech na plátno, aby umocnil její působení. V této době můžeme vnímat umělcovo hledání a formování vlastního názoru pod vlivem mnoha impulzů. Sledujeme i viditelné změny v rukopisu a obecném stylu zacházení se štětcem. Kubín rychle opouští impresionistickou

¹⁷⁸ SIBLÍK 2000a, 227.

¹⁷⁹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 10.

¹⁸⁰ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 11.

¹⁸¹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 11.

¹⁸² SIBLÍK 1980, 19.

¹⁸³ SIBLÍK 2000b, 6.

estetiku, nezastavuje se již u zachycování světelných proměn v čase, ani nezkoumá efekt barevného rozkladu, který byl vlastní pointilistům. S barvami začíná zacházet daleko intuitivněji a agresivněji, ale kompozice buduje ve snaze najít harmonii a vyváženost ploch.

Kubín, podobně jako například Vincent van Gogh, neřeší prostorové problémy tím, že by proti sobě postavil světlo a stín, ale buduje prostor koloristickými prostředky. Přijímá podobný způsob vidění i způsob rozpracování barevné pasty na plátně. Tahy často hůlkovitě nanáší vedle sebe, což působí velmi dynamicky. (Později bude dokonce tlačit barvu přímo z tuby a kovovým hrdlem ji vertikálně roztírat.¹⁸⁴)

Přímo z Paříže s jistotou pochází *Pařížský dvorek* [3]. Jde o olej na plátně, ale působí velmi skicovitě a téměř pitoreskně. Kubín zde ještě neopustil snahu zachytit mlhavou atmosféru okamžiku. Klade nervózními tahy vedle sebe množství různých odstínů barev, v čemž se zračí hledání začínajícího umělce. Obraz je možné datovat do roku 1905, jelikož stylově navazuje na díla vytvořená před příjezdem do Paříže.

Druhý obraz, který Kubín namaloval s jistotou v Paříži, nebo bezprostředně po návratu, je *Senoseč*. Vzhledem k námětu mohl vzniknout v Paříži na podzim 1905, nebo na Moravě v září následujícího roku (na zadní straně je opatřen certifikátem pravosti a datací 1905–1906). Kubín dělí plátno na tři trojúhelníky: modré hladké nebe, zelenou trávu a zlaté obilí, provedené hustějšími nánosy barvy.

V Paříži mohl vzniknout i obraz *Písaři* [5]. V Montrouge na jihu Paříže se dlouho nacházely rozsáhlé lomy,¹⁸⁵ kam umělci chodili malovat už v 19. století.¹⁸⁶ Kubín ve svých *Vzpomínkách* zmiňuje, jak sem pravidelně chodíval: „*Chodil jsem kreslit také za brány Paříže a to do Montrouge [...], kde jsem maloval zahrady, pole a stromy.*“¹⁸⁷ O lomech nemluví. Nabízí se tudíž varianta, že *Písaře* Kubín maloval až v okolí Boskovic, kde se nacházela celá řada dnes již zatopených pískových lomů. Provedením silně připomíná díla van Goghova, na kterých září žlutá slunečnic nebo sena. Bohužel nevíme, zda za svůj pobyt Kubín nějaká Goghova díla naživo spatřil, mohl je ale znát z reprodukcí a popisů a také pravděpodobně viděl výstavu René Seyssauda, který se goghovské estetice přibližuje.[6, 7] Obraz by mohl být datován až do roku 1908, tedy po druhém pařížském pobytu. Petr Ingerle a

¹⁸⁴ SIBLÍK 1980, 19.

¹⁸⁵ Ania GUINI-SKLIAR: Les carrières parisiennes aux frontières de la ville et de la campagne, *Histoire urbaine*, 2003/2 (n° 8), 41–56.

¹⁸⁶ Už A. Dumas píše, jak sem chodili malovat umělci (Alexandre DUMAS: *Mille et un fantômes*. Paris 1849).

¹⁸⁷ *Vzpomínky* (rukopis), ANG FOK, 10.

Anna Pravdová jej v katalogu ke Kubínově recentní retrospektivní výstavě zasazuje do roku 1906,¹⁸⁸ Miroslav Lamač a Jiří Kotalík až do roku 1908.¹⁸⁹

Z boskovické „boudy“ pochází série pohledů na Boskovické dominanty (*Pohled z umělcovy zahrady na gymnázium v Boskovicích*, *Pohled z Kubínovy zahrady na farní kostel sv. Jakuba v Boskovicích*) a výhledů do zahrady rodičů, živé, prosluněné a porostlé slunečnicemi (*Zahrada se zámkem*, *Výhled do zahrady z umělcova ateliéru*, „boudy“). Všechny tyto obrazy nesou společné rysy: hůlkovité tahy doplněné čárkami a tečkami, pastózní nánosy barev, výrazné kontrasty, maximální zaplnění prostoru barvou. V řadě z těchto obrazů je obloha téměř, nebo úplně vytačena z obrazového prostoru, což umocňuje dojem zploštění.

Výhled do zahrady z umělcova ateliéru „bouda“ [8] (1906, soukromá sbírka)¹⁹⁰ je dobrým příkladem Kubínova promýšlení a vstřebávání pařížských podnětů. Pohled na dvorek zalitý slunce, plný živé zeleně a barevných květin, v jehož centru stojí dívka, je orámován zdmi „boudy“. Zahrada je vrstvena do barevných pásů, tahy štětce jsou v hustých nánosech vedeny směrem nahoru. Tento způsob nanášení barvy Jiří Siblík připisuje vlivu van Gogha. Podíváme-li se však na plátna Paula Cézanna, o kterého Kubín vyřčeně projevoval zájem, všimneme si, že takto vede štětec spíše on. Uzavřená kompozice s plochými barevnými plány navíc připomíná jeden z Cézannových obrazů vystavených tehdy v Lucemburském paláci, *Cour d'une ferme [9]* (1879).

Trochu odlišný přístup vidíme v *Zahradě se zámkem* z roku 1907. Zachycuje chvíli večerního stmívání, které barvy tlumí, umělec proto volí více tmavých tónů zeleně a krátkými tahy vytváří zrnitou strukturu. Na *Pohled z Kubínovy zahrady na farní kostel sv. Jakuba v Boskovicích* (1906) naopak barevnou pastu roztírá do velkých ploch. Z Itálie pochází například *Krajina u Brindisi (Brindisi)*, v níž Kubín tentokrát vystupuje z uzavřeného prostoru zahrady rozšířením zorného pole, které nyní zahrnuje pás nebe a krajinu rozvinutou v několika plánech. Barevné plány jsou stále organizovány v pásech nad sebou. Opět zde dominují odstíny zelené a výrazný kontrast žlutí a modří. Harmonie je docílena doplněním růžových či okrových detailů. Barva je nanášena ve vertikálních, hůlkovitých tazích.

¹⁸⁸ Petr INGERLE / Anna PRAVDOVÁ: *Otakar Kubín / Othon Coubine: Boskovice – Paříž – Simiane 1883–1969* (kat. výst.) [Muzeum regionu Boskovicka 19. září – 24. listopadu 2019]. Brno 2019, nepag.

¹⁸⁹ LAMAČ 1988, 52; Jiří KOTALÍK: K výstavě Otakara Kubína. In: *Otakar Kubín. Výtvarné Hlinecko*, 1981, nepag.

¹⁹⁰ *Aukční katalog. Adolf Loos Apartment and Gallery* [22. ledna 2014 od 18:00 hodin, Kaiserštejnský palác Malostranské náměstí 23/37 Praha 1 – Malá Strana]. Praha 2014; SIBLÍK 2000a, 89.

V Itálii, kde prý maloval dva místní Italy,¹⁹¹ mohl vzniknout také jeden z Kubínových portrétů, *Mezi slunečnicemi (Portrét neznámého)* [11]. Tahy štětce jsou zde neuspořádané, až chaotické. Kontrast ostré zeleně a hnědočervené na nás doslova útočí. Muž jako by srůstal v jedné zmeti hutných nánosů barvy s velkými slunečnicemi za jeho zády. Je možné, že tento obraz vznikl už v okolí „boudy“ v Boskovicích, kolem níž „byly nasázeny v létě velké slunečnice“.¹⁹²

Není jisté, jaké portréty byly vystaveny na výstavě Osmy,¹⁹³ ale mohly se mezi nimi nacházet *Portrét lékaře Karla Snětiny/Sedící muž* (datováno až 1908)¹⁹⁴ a *Portrét germanisty Hugo Siebenschaina* (datace 1907–1908).¹⁹⁵

Podobizna dr. Snětiny [10] je složena z krátkých nervózních tahů mnoha výrazných barev, nese jisté dekorativní kvality a jen těžko z něj vyrozumíme prostor.¹⁹⁶ Barevná zmet' působí až vibrujícím dojmem, stejné napětí ale necítíme ze sedící postavy. Doktorova tvář je naprosto statická a bez výrazu. Barevná pasta je nanášena velice drsným způsobem, místy prosvítá plátno. Rozeznáváme rytmické, hůlkové tahy štětce a vidíme stejnou barevnou kombinaci jako na plátnech z „boudy“ – modrá – žlutá – červená, doplněná rumělkou a oranžovou, vše sjednocuje zelenavé pozadí. Naproti tomu *Portrét germanisty Hugo Siebenschaina* se pohybuje na velmi ponuré barevné škále. Kubín se zde omezuje na kontrast velmi tmavé modře a teplého okru. Dojmu živoucnosti tváře, který na předchozím portrétu chyběl, je dosaženo přidáním zářivé bílé do obličeje a změnou směru tahů štětce.

V roce 1905 Miloš Marten v krátké publikaci o Edvardu Munchovi, dílo malíře srovnává s Vincentem van Goghem.¹⁹⁷ Je tedy zřejmé, že vznikaly úvahy o souvislosti těchto dvou umělců a že docházelo již tak brzy jako v roce 1905, k podrobnému analyzování a porovnávání jejich díla. Dva zmíněné Kubínovy portréty na mne působí jako určitý způsob, jak se s těmito dvěma umělci vyrovnat.

V roce 1907 na výstavě Osmy figuruje vedle portrétů obraz nazvaný *Plot zahrady* [4]. Je to plátno, které Kubín namaloval zřejmě na konci svých studií na Akademii a vystavil jej

¹⁹¹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 18.

¹⁹² Jaroslav JUREK: Kubínova "bouda". In: *Obrazy: Boskovický jubilejní magazín*, 1988, 22 (ANG FOK, Tisky: Katalogy a publikace, 134, AA 3716).

¹⁹³ SAWICKI 2014, 86.

¹⁹⁴ SIBLÍK 1980, obr. 14.

¹⁹⁵ *Židovské muzeum v Praze. Sbirky a výzkum*, <https://www.jewishmuseum.cz/sbirky-a-vyzkum/sbirky-a-fondy/sbirka-vizualniho-umeni/malba/>, vyhledáno 13. 1. 2023.

¹⁹⁶ SIBLÍK 2000a, 15.

¹⁹⁷ Miloš MARTEN: *Edvard Munch*. Praha 1905, 15–16, 27, 30, 32.

následně po návratu z cest na První výstavě Osmy v roce 1907.¹⁹⁸ Zároveň je dílem, které dobře ilustruje Kubínovo hledání (o První výstavě Osmy bude podrobněji pojednáno dále k textu). Na výstavě Osmi v roce 1907 vystavil Kubín obraz *Plot zahrady*, obraz, který opět vykazuje jasné vlivy van Gogha: zaměřuje se na expresivní podání vnitřního prožitku, je spojením „*subjektivní iracionality a vizuální racionality*,“¹⁹⁹ která se projevuje v liniové struktuře čistých barev. Bohužel, Kubín v *Plotě zahrady* ještě nedošel k plnému pochopení Goghova záměru a upřel se jen na jeho vizuální stránku. Jeho tahy jsou tak hutné a drsné, až vyrýváním místy prosvítá plátno. Barvy nepůsobí zcela harmonicky a jsou zde vynechány tóny červené, o které v této době právě věří, že by tuto harmonii narušily. Obraz pochází zřejmě z let 1905–1907, přijmeme-li logiku uvažování Miroslava Lamače, který předpokládá, že by na výstavě Kubín nevystavoval své studijní práce, ale až práce z Paříže a po návratu z ní. Sám Lamač datuje obraz do roku 1906. „*Kubín jistě nevystavoval díla starší, proto můžeme Plot zahrady datovat rokem 1906 (nejdříve 1905), což také plně odpovídá logice vývoje. Tuto logiku zpochybnil Jiří Siblík, když Plot zahrady zařadil do roku 1902, aniž to odůvodnil. Podle této datace by Kubín od Gogha postupoval k Monetovi, jenž ovlivnil do roku 1903 zařazený obraz Stoh slámy.*“²⁰⁰ Jiří Siblík v roce 2000 reagoval na tento rozpor posunutím datace díla do roku 1904.²⁰¹

Dalším obrazem datovaným do roku 1907, je *Zátiší s mochyní* [12].²⁰² Jde o výjimečné dílo v kontextu Kubínovy tvorby. Poprvé uplatňuje kontrast růžovo-červené s klidnou kobaltovou modří, čímž dociluje po barevné stránce podobného působení, jako Henri Matisse ve své arabesce *Tanec*. Formy uzavírá do tmavomodré obrysové linie a celkový výjev, dle mého názoru, vykazuje vlivy japonismu, který byl na začátku století v módě a bylo proto snadné se s japonskými tisky i užitým umění přijít do styku.²⁰³ Na místě by bylo ale také porovnání s některou z kytic Paula Gauguina [13].²⁰⁴

¹⁹⁸ NEŠLEHOVÁ 2022a (Databáze ÚDU); RAKUŠANOVÁ 2020, 62.

¹⁹⁹ SIBLÍK 2000a, 14

²⁰⁰ LAMAČ 1988, 42.

²⁰¹ SIBLÍK 2000a, 79.

²⁰² Otakar Kubín – *Zátiší a mochyní*. In: *Moravská galerie v Brně. Sbirky on-line*, https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.A_1071, vyhledáno: 15. 1. 2023.

²⁰³ Například v listopadu 1905 je v Paříži pořádána výstava kreseb japonského umělce Kitagawa Utamaro ze sbírky Nissima de Camondo. (Salon d'Automne 1905, 195).

²⁰⁴ Na Podzimním salonu roku 1906 Gauguin vystavoval kytic několik (Salon d'Automne 1906, 191–199).

3. Roky 1908–1911: Paříž jako silný výtvarný stimulus

3.1. Druhá cesta do Paříže (1908)

Literatura, která se věnuje Kubínovu druhému pařížskému pobytu (Nešlehová, Lamač, Siblík, Macharáčková), pracuje s jeho zasazením do roku 1908. Domnívám se nicméně, že tato datace je často v některých aspektech nejasně vymezená a je třeba ji upřesnit. Otakar Kubín ve svých Vzpomínkách většinu událostí nedatuje, místy v čase předbíhá a zase se vrací – to vše zásadně znesnadňuje orientaci v jeho přesunech mezi Prahou a Paříží a také, jak již bylo řečeno, dataci většiny raných obrazů. Ze čtení rukopisu tedy není jasné přesné pořadí událostí, ani zda se odehrály v roce 1907 či 1908.

Obecně přijímané dataci do roku 1908 by odpovídalo tvrzení, dle něž Rudolf Kepl, muž, s nímž se Kubín měl v Paříži seznámit a jenž mu měl zajistit bydlení, přijel do Paříže až 17. března 1908.²⁰⁵ Ve vzpomínkách navíc Otakar Kubín mluví o odjezdu do Paříže teprve poté, co zmíní svůj vstup do SVU Mánes (z formulace ale není zcela zřetelné, v jakém pořadí k událostem došlo). V květnu 1908 Kubín vystavuje na 26. výstavě SVU Mánes.²⁰⁶ Nedlouho po ní pořádají členové Osmy svou druhou výstavu (23. června – 19. července 1908),²⁰⁷ které se ale Kubín neúčastní. Z osobní korespondence členů Osmy se pak dozvídáme, že již na podzim roku 1908 je Kubín zpět v Praze.²⁰⁸ Na základě těchto informací plyne, že Kubín zřejmě odcestoval někdy na přelomu jara a léta 1908 a v Paříži se zdržel do podzimu.

Datování cesty od jara do podzimu 1908 neodpovídá pouze jediná zmínka, totiž odstavec z Kubínova rukopisu, v němž umělec připomíná úmrtí přítele Maxe Horba a přijetí jeho pozůstalosti, které však situuje až do doby po návratu z Paříže. Horb ale zemřel 9. prosince 1907.²⁰⁹ Mohlo by se tak zdát, že Kubín vycestoval v období mezi první výstavou Osmy (od 18. dubna do 18. května 1907),²¹⁰ a Horbovou smrtí. Jedná se ale zřejmě o nepřesně zaznamenanou vzpomínku. Poznámka předcházející pasáž o pobytu ve Francii o zisku

²⁰⁵ 1989 et moi et moi et moi – Gilles Kepel : « Plus besoin de cacher des devises dans mes sous-vêtements ». In: Radio Prague International (rozhovor s vnukem Gillesem Keplem), <https://francais.radio.cz/1989-et-moi-et-moi-et-moi-gilles-kepel-plus-besoin-de-cacher-des-devises-dans-8118022>, vyhledáno 21. 8. 2022.

²⁰⁶ *Katalog dvacáté šesté výstavy Spolku výtvarných umělců Manes v Praze*. Praha 1908 (UPM).

²⁰⁷ *Topičův salon XIX. Výstava „Osmi“* (kat. výst.). Praha 1908.

²⁰⁸ E. Filla A. Procházekovi z Brna do Berlína [...], nedatováno. In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK 2002, 245.

²⁰⁹ Matriční záznam o úmrtí a pohřbu. In: Národní archiv. Matriky židovských náboženských obcí v českých krajích,

<https://web.archive.org/web/20150408051407/http://www.badatelna.eu/reprodukce/?fondId=1073&zaznamId=1109710&reproId=3819646>, vyhledáno 20. 3. 2023.

²¹⁰ NEŠLEHOVÁ 2022a (Databáze ÚDU).

z prodeje obrazů, jenž měl Kubínovi zajistit prostředky na cestu do Paříže,²¹¹ se tak nejpravděpodobněji vztahuje k jarní výstavě SVU Mánes roku 1908.

Bezprostředně po příjezdu do Paříže Kubín vyhledává přátele ze své poslední návštěvy (mezi nimi Františka Tavíka Šimona, Ludvíka Strimpla, Bohumila Kafku, Otakara Španiela).²¹² Skrze Šimona se seznamuje s Rudolfem Keplem, dopisovatelem *Národních novin* (za první světové války klíčovou osobností zahraničního československého odboje), který se do Paříže přestěhoval v březnu téhož roku.²¹³ Kepl malíře doporučil do jistého „hotelu des Americaines“, kde měl Kubín bydlet „v posledním poschodí vedle jeho světnice“.²¹⁴ Tento hotel se nacházel mezi Montparnassem a Latinskou čtvrtí a Kepl zde pobýval až do března 1910.²¹⁵ Kubín Kepla obdivoval a jeho pomoci si nesmírně cenil. Dle malířových slov s Keplem „přišla do Paříže osobnost, která měla význam přímo českého konzula, který byl vždy ochotný pomoci.“²¹⁶

Ihned od příjezdu do Paříže Kubín údajně začíná kopírovat slavnou Manetovu *Snídani v trávě* (*Déjeuner sur l'herbe*), tehdy vystavenou v Musée des Arts décoratifs;²¹⁷ „U Šimona jsem našel blindrám, s Keplem jsem koupil v galerii de Renne (sic! Rennes) plátno, které jsem našepsoval a práce začala. Nemohl jsem kopírovat na místě. Obraz visel ve zvláštním oddělení, kde nebylo dovoleno kopírovat. Každou neděli, to se neplatilo vstupné, jsem chodil pozorovat obraz a dělal si poznámky. Kopie byla tak veliká, že jsem musel otevřít okno ateliéru a obraz vyčníval z okna do ulice. Má světnice byla mansarda a tedy ze strany od ulice seříznutá.“²¹⁸

V mezerách mezi prací na kopii Maneta jezdil Kubín s přáteli malovat do pařížského okolí (z toho plyne, že tu některé obrazy skutečně vznikly).²¹⁹ Otakar Španiel měl přítelkyni, která vlastnila vilu Enghien-les-Bains ležící na severu od Paříže, kde se nacházel hippodrom.²²⁰

²¹¹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 21.

²¹² Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 19.

²¹³ 1989 et moi et moi et moi – Gilles Kepel : « Plus besoin de cacher des devises dans mes sous-vêtements ». In: Radio Prague International (rozhovor s vnukem Gillesem Keplem), <https://francais.radio.cz/1989-et-moi-et-moi-et-moi-gilles-kepel-plus-besoin-de-cacher-des-devises-dans-8118022>, vyhledáno 21. 8. 2022.

²¹⁴ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 19.

²¹⁵ RAKUŠANOVÁ 2020, 165.

²¹⁶ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 19.

²¹⁷ Nejprve byla darována Louvru, kde visí od roku 1906, do Musée des Arts décoratifs (tehdy při Louvru, v pavilonu de Marsan) přesunuta hned roku 1907, zde zůstává až do roku 1934. (Le Déjeuner sur l'herbe – Édouard Manet. In: Musée d'Orsay. Les collections, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904#artwork-history>, vyhledáno 12. 2. 2023).

²¹⁸ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 20.

²¹⁹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 21.

²²⁰ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 20.

Dostihů se Kubín zúčastnil společně se Španielem a Šimonem. Byl jimi zaujat. Podle něj nabádaly „malíře a sochaře k vynálezům.“²²¹ Na dostizích jej měl Šimon seznámit se svým tiskařem, u nějž si Kubín následně také nechal otisknout několik leptů, kterými si měl vydělat nějaké peníze na zbytek pobytu [14, 15].²²²

Někdy v průběhu pobytu ke Kubínovi do Paříže zavítal básník Karel Toman.²²³ Kubínovi při práci nahlas četl pasáže z Mauclairových povídaní o umělcích a společně pak překládali pasáže o malíři Adolphu Monticellim.²²⁴ Monticelli byl v českém prostředí ve středu zájmu, a to zejména na výstavě Francouzských impresionistů, která se konala roku 1907 v Praze, kde byl zastoupen 7 díly (č. 5–11).²²⁵ F. X. Šalda věnoval Monticellimu v úvodním textu katalogu výstavy oslavnou pasáž, kde jej označil za „předchůdce impresionistů“ a „klenotníka barvy“.²²⁶ Monticelliho tahy štětce, podobně jako uvidíme na příkladech Kubínových maleb z této doby, jsou pastózní a rozbíhají se na plátně do několika směrů.

Na nejvyšší příčku „skupiny zvané impresionistická“ je ale Šaldou postaven Édouard Manet. Jako jediný má být schopen zachovávat „noblesu a klid při velké síle a útočnosti“.²²⁷ Monticelliho se Šalda pokouší srovnat s „neklasifikovatelným“ Vincentem van Goghem:²²⁸ „Van Gogh jest malířské ingenium tak výlučné jako Monticelli, jehož tak šíleně miloval; jako Monticelli maluje i Van Gogh divokou cigánskou hudbu, jest současně barbarský i raffinovaný, s místy chvilkové nesmírné milostné něhy – ne slabé, ale silné, která dojíká proto dvojnásob. Ale Monticelli jest vedle něho měkčí, i užší, i ležernější; Monticelli člověk lyrický, Van Gogh člověk tragický.“²²⁹ Velký prostor věnuje Šalda ve svém textu i Cézannovi, kterého považuje za „primitiva“, jenž včas vycítil „slepu uličku“ impresionismu. Bez něj by pak prý nemohl existovat Gauguin. Šalda tak ve svém textu vede dialog se sérií retrospektiv: Maneta roku 1905, Gauguina 1906, Cézanna 1907 v Paříži; a van Gogha roku 1906 ve Vídni.

²²¹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 21.

²²² Dnes už nevíme, o které se jedná, ačkoliv Kubín tehdy ve Vzpomínkách píše, že se některé desky zachovaly.

²²³ Toman zde měl později složit báseň *Ztratil jsem klíč a již ho nenaleznu (Mladému slunci)*, jež tvoří součást sbírky *Sluneční hodiny* z roku 1913 (Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 20).

²²⁴ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 21.

²²⁵ *Katalog třiatřicáté výstavy Spolku výtvarných umělců Manes v Praze 1907. Francouzští impresionisté*. Praha 1907.

²²⁶ František Xaver ŠALDA: Informační slovo úvodem, *Katalog třiatřicáté výstavy Spolku výtvarných umělců Manes v Praze 1907. Francouzští impresionisté*. Praha 1907, 12.

²²⁷ ŠALDA 1907, 14.

²²⁸ ŠALDA 1907, 26.

²²⁹ ŠALDA 1907, 29.

Otakar Kubín Šaldův text bezpochyby četl. Ne nadarmo se v Paříži dal do kopírování Maneta a citování Monticelliho. Rostoucí zájem o dílo Cézanna, Gogha i Gauguina by pak vysvětlovalo i stylovou proměnu, kterou Kubín začal procházet již před odjezdem do Paříže.

Kubín po příjezdu pokračuje též v pravidelném navštěvování stálých expozic (zejména Louvru a Lucemburského paláce) i výstav soukromých galerií. V předchozí kapitole již zaznělo, že nevynechal jedinou výstavu v Bernheimově galerii.²³⁰ Vzpomínka nám ale neposkytuje časové rozmezí, ve kterém Kubín výstavy navštěvoval a je navíc formulována tak, že by se mohla vztahovat klidně na všechny tři Kubínovy pařížské předválečné pobyty.

Přijel-li Kubín do Paříže v květnu a vrátil-li se někdy na podzim roku 1908, mohl zhlédnout výstav rovnou několik. Kromě stálé výstavy, zahrnující umělce jako E. Boudin, E. Carrière, C. Corot, G. Courbet, E. Degas, E. Delacroix, J. B. Jongkind, E. Manet, C. Monet, C. Pissarro, A. Renoir či A. Sisley,²³¹ byla v galerii Bernheim-Jeune v roce 1908 pořádána celá řada výstav současných umělců. Výstavu Sta obrazů Vincenta van Gogha na začátku roku Kubín stihnout nemohl, od května ale byly k vidění výstavy belgického neoimpresionisty Théo van Rysselberghe a norského impresionisty Edvarda Dirikse. V červnu následovala výstava sbírky Thadée Natanson, sběratele a spoluzakladatele *La Revue Blanche*,²³² zahrnující umělce jako Bonnard, Cézanne, Delacroix, Daumier, Marquet, Redon, Seurat, Vallotton, Vuillard ad. Na podzim následují výstavy Toulouse Lautreca, Edouarda Vuillarda, Keese van Donge a Georgese Seurata, které ale Kubín zřejmě už neviděl.

Účastnil-li se Kubín výstavy Mánesa osobně, Salon Nezávislých, pořádaný od 20. března do 2. května 1908, nemohl stihnout.²³³ Mohl ale teoreticky vidět Podzimní salon (od 1. října do 8. listopadu v Grand Palais), na kterém vystavovali například Pierre Bonnard, Maurice Denis, André Derain, Kees van Dongen, Marcel Duchamp či Othon Friesz.²³⁴ Retrospektivu zde měli dva – pro české prostředí naprosto zásadní – umělci: již vícekrát zmíněný Adolphe Monticelli, a představitel španělského manýrismu a raného baroka řeckého původu, El Greco. Monticelli sehrál klíčovou roli v přechodu českého umění od impresionismu k modernějšímu výtvarnému projevu, „znovuobjevení“ El Greca následně spustilo v Praze vlnu zájmu o jeho expresivní projev, barevné rozložení, kompozice, ale i náměty, které čeští umělci začnou

²³⁰ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 10.

²³¹ Exposition Permanente. In: *DoME*, <https://exhibitions.univie.ac.at/exhibition/1123>, vyhledáno 26. 2. 2023.

²³² Thadée NATANSON: L'entre deux siècles: le cinquanteaire de la Revue blanche. In: *Le Monde illustré – Miroir du monde*, 21 janvier 1939, nepag.

²³³ *Société des artistes indépendants. Catalogue de la 24e exposition. 1908* (kat. výst.). Paříž 1908.

²³⁴ Salon d'Automne. 6e Exposition [Retrospectives: Monticelli, Le Greco, Bresdin, Chiffart. Arts Finlandais]. In: *DoME*, <https://exhibitions.univie.ac.at/exhibition/179>, vyhledáno 26. 2. 2023.

nadšeně kopírovat. El Greco tak stojí na počátku zrodu originálního českého propojení expresionismu s kubismem.²³⁵

Na podzim Otakar Kubín dokončuje Manetovu kopii a ihned se vydává na zpáteční cestu. Do Prahy tentokrát přijíždí s přesvědčením, že se do Paříže brzy vrátí. Obrazy včetně velké *Snídaně v trávě* si nechá poslat.²³⁶

3.2. Na trase Paříž – Praha – Paříž (roky 1908–1910)

Po návratu se Kubín v Praze příliš nezdržuje, pokračuje rovnou do Boskovic. Tady, zatímco čeká zásilku prací z Paříže, pilně pracuje v přírodě.²³⁷ Jakmile obrazy z Paříže dorazí, vydá se Kubín zpět do Prahy. Nedlouho na to posílá konzul z Brindisi scházející malby z italského pobytu v roce 1906. V Praze se malíř od přítele Geoga Karse dozvídá, že rodiče po nedávno zesnulém Horbovi rozhodli odkázat jistou peněžní sumu právě Kubínovi. Byl mu nabídnut i prázdný Horbův ateliér.²³⁸ V tomto novém ateliéru Kubín vystavil na odiv svou *Snídaní v trávě*: „Do mého ateliéru přicházely malířské osobnosti [...], aby shlédli kopii Maneta, která byla pro Prahu událostí.“ Obraz byl zakoupen za 500 korun, na tu dobu tučnou částku, obchodníkem s dřívím.²³⁹ Dnes bohužel už nevíme, kde se Kubínova kopie Maneta nachází.

Z dopisu Emila Filly Antonínu Procházkovi z konce roku 1907, ohledně organizace této 2. výstavy skupiny Osma, se dozvídáme, že měl v plánu Kubína do této letní výstavy zahrnout, přestože vyjádřil ohledně něj obavy (týkající se zejména vystavování nezarámovaných pláten).²⁴⁰ Prvním důvodem výsledné Kubínovy neúčasti, by mohl být kolidující pobyt ve Francii. Nicméně, z dobové korespondence je patrné, že skutečnou příčinou byl Kubínův vstup do Mánesa na jaře téhož roku (čímž porušil nevyřčené pravidlo Osmy).²⁴¹ Kubínův odjezd do Paříže pak mohl být spíše následkem. V dopisu z podzimu roku 1908 Emil Filla líčí Kubínovu návštěvu u něj doma a kolegovu postesknutí nad vyčleněním z výstavy: „Kubín byl v neděli u mne. Je neobyčejně změněný, nedělá ze sebe formu a naši výstavu u Topiče bere za svou: ‚Jen kdybyste mě byli pozvali, mrzelo mě to, poslal bych kopii Manetova snídání a to bychom jim ukázali v tom sestavením, kde my začínáme a kam chceme.‘ Že prý slyšel o té

²³⁵ LAHODA 1995, 91.

²³⁶ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 22.

²³⁷ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 23.

²³⁸ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 22.

²³⁹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 23.

²⁴⁰ E. Filla A. Procházkovi z Brna do Berlína [...], nedatováno. In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK 2002, 245.

²⁴¹ MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK 2002, 247–248; RAKUŠANOVÁ 2019, 91, 94.

výstavě mnoho soukromé chvály, i do Paříže o ní psali. Nějaký pan Kepl (prý píše do Volných směrů), že prý plane pro naši věc atd. V Paříži mluvil Kubín s A. Procházkou, Martenem a Neumankou. Soiré u Šimona. [...] Neměli prý žádnou debatu, ale pár jen slov o impresionistech. Procházka: ‚Když člověk uvidí impresionisty v originále (tedy ne z reprodukce), musí hodně slevit.‘ Kepl (prý i Kubín prý mu nadali – a tedy prý se Kubín nikterak nediví, že o něm respektive o nás tak psal v Moderní Revue.[...] V Mánesu má dle Kubína být teď opět nová výstava a Kubín chce poslat samé kresby.‘²⁴²

Kubína, jenž se členem SVU Mánes stal jako první z Osmy, budou Emil Filla i Antonín Procházka brzy následovat. Filla, společně s Vincencem Benešem a Václavem Špálou, je přijat roku 1909 při příležitosti 29. členské výstavy. Procházka a Kubišta budou oficiálními členy až od roku 1910.²⁴³ Pozice mladých umělců ale zpočátku nebyla ‚ani uvnitř spolku, ani u odborné veřejnosti jednoduchá.‘²⁴⁴ Kubín se, spolu s kolegou Pittermannem, řadil k radikálnímu křídlu bývalé Osmy, byl nejhrolivějším zastáncem anarchismu.²⁴⁵ Toto se projevovalo, kromě záliby v nošení rudé paruky a žokejského oděvu, také silným sociálním cítěním. Na výstavě v Mánesu na jaře 1908 Kubín vystavoval obrazy *Kvetoucí strom*, *Podobizna* a *Dělníci* (dnes už nevíme, o které obrazy se přesně jedná).^{246 247} Právě *Dělníky* pochopila soudobá kritika jako ‚politicky podbarvenou sociální heroizaci pracujícího člověka.‘²⁴⁸ Osobně se domnívám, že obraz *Dělníci* by mohl být totožný s obrazem *Písaři [5]* (Muzeum umění Olomouc). Znamenalo by to, že tedy vznikl někdy před květnem 1908, nejdříve však v roce 1906 (muzeum i katalog výstavy Pravdové a Ingerleho jej datují do roku 1906, Lamač do roku 1908).

Hned v následujícím roce, tedy 1909, vystavil Kubín v Mánesu obraz *Zahrada* (dodnes také neidentifikována), jejíž ‚vliv Goghův a Gauguinův‘ kritika autorovi vyčítala.²⁴⁹ Například Miloš Marten reagoval slovy: ‚k obrazům, které bezduše padělají Muncha (Hráči, Červené eso)²⁵⁰ nebo van Gogha (Zahrada), má kritika jen jedinou povinnost: mlčeti ironicky a neúchylně o uměleckých nonvaleurach, s nimiž nelze spojití ni žádná naděje, protože neobsahují čistých, byť bludných snah, nýbrž jen hlučné nestoudné pretence arivismu. [...] A

²⁴² Emil Filla Antonínu Procházkoví, podzim 1908. In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK 2002, 251.

²⁴³ Tomáš WINTER: 1911 XXXV. členská výstava SVU Mánes. In: *Databáze ÚDU*, <https://databazevystav.udu.cas.cz/detail/1911-xxxv-clenska-vystava-svu-manes>, vyhledáno 16. 12. 2022.

²⁴⁴ MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK 2002, 28.

²⁴⁵ LAMAČ 1988, 40.

²⁴⁶ LAMAČ 1988, 120.

²⁴⁷ SIBLÍK 2000a, 19.

²⁴⁸ LAMAČ 1988, 123.

²⁴⁹ LAMAČ 1988, 120.

²⁵⁰ Zde reaguje na obrazy Emila Filly z roku 1908.

zbývá jen čekat, že vlna uměleckého rozvratu, která je přinesla, splákne zase toto ubohé bylí.²⁵¹ Odlišně naproti tomu vnímal Zahradu mladý historik umění Antonín Matějček, který ji označil za „nepopíratelně jeden z nejlepších obrazů výstavy,“ jenž nelze „snadno odbýt pohrdlivým vytčením Goghova vlivu.“²⁵²

Po výstavě francouzského sochaře Emila Bourdella zorganizované Spolkem Mánes (za pomoci Augusta Rodina) v Praze roku 1909,²⁵³ se, podle vzpomínek výtvarníka Jaroslava Benda, ještě prohloubují „styky francouzských a českých umělců.“²⁵⁴ Po roce 1908 se do oblíbenosti v Paříži i Praze dostává průlomové dílo německého historika umění Wilhelma Worringera, *Abstraktion und Einfühlung* (1908), v němž se autor zabývá teorií o vcítění, abstrakci, a jejich odlišné podstatě. Jeho zcela nový vzhled podpořil umělce k „vlastnímu vyjádření abstrahovanou formou“.²⁵⁵

V roce 1909 přijímá Otakar Kubín nabídku na pozici asistenta kreslení u Aloise Boudy na c. k. průmyslové škole v Praze.²⁵⁶ Od dubna do konce června do Paříže odjíždí jeho kolega z Osmy Bohumil Kubišta. Kromě snahy navázat kontakt s místními umělci a galeristy se pokouší o zahrnutí děl mladých umělců Osmy do pařížských salonů.²⁵⁷ Na konci roku je do Paříže za podpory F. X. Šaldy vyslán znovu,²⁵⁸ tentokrát za doprovodu Antonína Matějčka, kterému Bohumil Kubišta představil v létě roku 1909 právě Otakar Kubín. V Paříži se s Kubínovou pomocí setkávají s Rudolfem Keplem, „jenž po léta v Paříži žil, znal její umělecké poměry a dovedl jednat s umělci.“²⁵⁹ Společně mají, pod hlavičkou Spolku Mánes,²⁶⁰ za cíl udělat výběr mladého francouzského umění pro „programovou výstavu soudobé malby a plastiky“ v Praze, která se má stát ilustrací „nejnovějších směrů a snah.“²⁶¹ Matějček později vzpomíná, „že mezi někdejšími členy Osmy tehdy probíhaly živé diskuse o výběru mladého francouzského umění, které bude pražskému publiku představeno.“²⁶² Je tedy velice pravděpodobné, že se k přípravě výstavy živě vyjadřoval i Otakar Kubín.

²⁵¹ Miloš MARTEN: Výtvarné umění. In: *Moderní revue* XV, č. 11, 1908–1909, 412.

²⁵² Antonín MATĚJČEK: Jarní výstava Mánesa. In: *Přehled* VII, č. 35, 1908–1909, 21. 5. 1909, 619–621.

²⁵³ XXVIII. výstava Spolku výtvarných umělců „Manes“ v Praze. Únor – březen 1909. Soubor děl sochaře Emila A. Bourdella. Praha 1909.

²⁵⁴ BENDA 1969, 60.

²⁵⁵ MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK 2002, 21.

²⁵⁶ LAMAČ 1988, 36.

²⁵⁷ Tomáš WINTER: 1910 Les Indépendants. In: *Databáze ÚDU*, <https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/les-independentants>, vyhledáno 23. 2. 2022.

²⁵⁸ Dopis E. Filly A. Procházkovi, listopad 1909. In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK 2002, 251.

²⁵⁹ ŠTECH 1969, 203.

²⁶⁰ Kubišta byl z organizace částečně vytlačen, jelikož nebyl ještě členem SVU Mánes.

²⁶¹ ŠTECH 1969, 203.

²⁶² RAKUŠANOVÁ 2020, 140.

Výstava byla otevřena již v únoru 1910 pod názvem „Les Indépendants“ a zahrnovala umělce z okruhu Les Nabis, francouzského fauvismu i raného kubismu (např. Vallotton, Bonnard, Redon, Matisse, Friesz, Derain, Vlaminck, van Dongen či Braque).²⁶³ Cézanne a Picasso přes veškeré snahy chyběli.²⁶⁴ Výstava neměla tentokrát význam pouze pro domácí umělce, ale ve velké míře též pro vystavující. Pro řadu z nich znamenala vůbec první možnost vystavovat mimo území Francie a tudíž dobrou příležitost, jak si udělat jméno na mezinárodní úrovni.²⁶⁵

Vůbec největšího ohlasu se u českého publika dočkalo rozměrné *Koupání (V koupeli)* André Deraina a obrazy Othona Friesze.²⁶⁶ Zatímco Frieszovy obrazy (v Paříži tou dobou na vrcholu popularity) ještě spočívají v bohaté barevnosti fauvismu (svou živou barevností jsou jim raná Kubínova plátna blízká), Derain zde vychází z Cézanna a deklaruje již nástup kubismu. Derainův obraz byl prý tolik obdivován, že se skupina mladých umělců scházejících se pravidelně v kavárně Union shodla na jeho zakoupení. V. V. Štech v roce 1969 vzpomíná, jak těžce „*se sháněla vlastně nevelká částka, na niž v Paříži André Derain velmi čekal a již mu po částech vyplácel Otakar Kubín.*“ a jak byl zbytek nakonec doplacen Spolkem Mánes.²⁶⁷ Přímý i zprostředkovaný vztah malířů Osmy k Cézannovi začíná být čím dál tím patrnější. Miroslava Lamač hledá ohlasy Cézanna také u Kubína, byť je vnímá jako do značné míry zprostředkované Paulem Gauguinem, „*jenž silně ovlivnil Kubínova nejtypičtější díla vzniklá v létech 1908–1911.*“²⁶⁸

Antonín Matějček v úvodu do katalogu výstavy píše, že vystavená díla „*poučují o žhavém úsilí přítomnosti o nový umělecký projev a ideál. Jsou výsledkem sborového zápisu o novou krásu a její estetiku, hledanou naplňováním zákona, vyjasněným vědomím prostředků a cílů; jsou projevem skutečných pokračovatelů Cézanna, prodlužujících jím založenou novou tradici.*“ označení vystavených umělců vůbec poprvé užívá termínu „expresionismus“, který chápe jako „vůli k novému výrazu“, jež nově vyžaduje „syntézu místo analýzy“ a „subjektivní přepis“ namísto „objektivního opisu“.²⁶⁹

Sebevědomí českých umělců i české umělecké kritiky touto dobou roste. Přibližně paralelně s pražskou výstavou *Les Indépendants* probíhá v Paříži od března do května 26. Salon des Indépendants. Bohumil Kubišta se stále v Paříži nachází a výstavu navštěvuje, ale píše spíše o

²⁶³ XXXI. výstava S. V. U. Mánes. *Les Indépendants* (kat. výst.). Praha 1910.

²⁶⁴ LAMAČ 1988, 36.

²⁶⁵ SAWICKI 2014, 146.

²⁶⁶ Dopis E. Filly A. Procházce, 10. února 1910. In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK 2002, 252.

²⁶⁷ ŠTECH 1969, 203.

²⁶⁸ LAMAČ 1988, 119.

²⁶⁹ Antonín MATĚJČEK: Úvod k výstavě Neodvislých. In: *Volné směry* XIV, č. 1, 1910, 136–151.

zklamání, které po jejím zhlédnutí cítil.²⁷⁰ Ve *Volných směrech* je publikován také Matějčkův článek reagující na pařížský Podzimní salon téhož roku, jenž označuje za „únavný“ a „diváka přetěžující“.²⁷¹

3.3. Na skok v Paříži v roce 1910?

V průběhu roku 1910 pokračují pohyby ve vedení Spolku. Po boku Emila Filly je roku 1910 zvolen do poradního družstva Mánesa zvolen i Otakar Kubín.²⁷² Zde by bylo vhodné zmínit, že existuje možnost, že Kubín někdy v průběhu roku 1910 potřetí zavítal do Paříže. Jde o cestu, pro kterou neexistují jednoznačné důkazy, existují nicméně okolnosti, které jí nasvědčují.

Marie Rakušanová se se této možností věnuje v publikaci *Kubišta a Evropa* (2020). Předkládá argumenty, které by mohly podpořit hypotézu, že Kubín do Paříže odcestoval, přibližně ve stejné době, kdy zde pobýval Bohumil Kubišta (v letech 1909 a 1910).²⁷³ Za první záchytný bod si volí Kubínovu kopii Poussinovy *Potopy* [24] datovanou do roku 1910. Poznává, že na rozdíl od Kubištiny kopie *Orfea a Eurydiky*, která vznikla přímo před originálem v muzeu, o Kubínově kopii Poussina nemůžeme tvrdit s jistotou totéž.²⁷⁴ Zmíněný obraz mohl vzniknout v Praze na základě reprodukcí a případných poznámek, které Kubín pořídil při pobytu v roce 1908.

Zima / Potopa (L'Hiver / Le Déluge) Nicolase Poussina [25], jež tvořila součást stálé sbírky Louvru od roku 1808,²⁷⁵ byla velmi oblíbená po celé devatenácté století. Odvrácenou stranou tohoto úspěchu se stal incident z 9. července 1907, kdy byl obraz poškozen vandalem. Tehdy byla malba přenesena na jiné plátno, a to v letech 1907–1908.²⁷⁶ Kubín měl tak možnost jej vidět až po restaurátorském zásahu. Do Louvru mohl chodit pozorovat a črtat stejným způsobem, jako v případě Manetovy *Snídaně v trávě*, což by výsledku nasvědčovalo spíše faktu, že obraz vznikl až v Praze.

²⁷⁰ RAKUŠANOVÁ 2020, 156.

²⁷¹ Antonín MATĚJČEK: Podzimní pařížský salon. In: *Volné směry* XIV, č. 1, 1910, 34–48.

²⁷² LAMAČ 1988, 37.

²⁷³ RAKUŠANOVÁ 2020, 140, 147, 156, 166.

²⁷⁴ RAKUŠANOVÁ 2020, 147.

²⁷⁵ L'Hiver — Nicolas Poussin. In: Louvre. Collections, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066113>, vyhledáno 13. 2. 2023.

²⁷⁶ RAKUŠANOVÁ 2020, 147.

V roce 1912 publikují *Volné směry* Kubištův článek o Poussinovi obsahující reprodukce vybraných Poussinových obrazů, mezi nimi Potopy i Orfea (kterého Kubišta v Louvru kopíroval už v roce 1909).²⁷⁷ Je možné, že se Kubín v určité fázi Kubištova pobytu ve Francii ke kolegům přidal? Ve vlastních vzpomínkách Kubín rok 1910 přechází pouhým odstavcem obsahujícím spíše jízlivou poznámku, že se Mánesovského organizování raději zdržel.²⁷⁸ Na spolkovém životě se podílet netoužil. Tehdy prý dokonce z Mánesa vystoupil, ale brzy se zase do něj vrátil.²⁷⁹ Jak ale bylo zmíněno výše, byl to právě Kubín, kdo plnil roli prostředníka při vyplácení částky za obraz *Koupání* André Derainovi.

Bohumil Kubišta, který je na jaře 1910 ještě v Paříži, se o případné návštěvě přítele se nezmiňuje.²⁸⁰ K Salonu Nezávislých, který měl Kubišta možnost recenzovat, se vrací i Otakar Kubín. Podle Vzpomínek měl mít „malíř Švásta“ podíl „s malíři na Montmartru na oné příhodě, kdy uvázali oslu na ocas štětce, který namáčeli do barev a když osel pohnul ocasem přiložili plátno, vznikly barevné skvrny, které oni nazvali 'Západ slunce nad Adriatikem'. Tento obraz byl vystaven i v Praze u Topiče, když byl před tím (sic!) vystaven u 'neodvislých' a mnoho novin o tom v Paříži psalo.“²⁸¹ Otázkou ale zůstává, nakolik je tato vzpomínka autentická a není pouhým opakováním svědectví jiných – kromě Kubína se o něm zmiňuje například i Bohumil Kubišta.²⁸²

Odhlédneme-li od Kubínových vzpomínek, o možném výletě do Paříže v roce 1910 se nezmiňuje ani dobová korespondence. Zřejmě právě proto žádný z Kubínových životopisců možnost, že by Kubín výstavu viděl osobně, ani nezvažuje.²⁸³ Vedle zmiňované kopie Poussinovy *Potopy* je ale do roku 1910 datována také *Podobizna Bohumila Kubišty* [22], a s ní „celá řada obrazů s pařížskými motivy.“²⁸⁴ Skvělým příkladem je obraz *Music Hall Bobino*, [23] zobrazující výjev z pařížského podniku na Montparnasu v ulici Gaité. Podnik Kubín jistě znal už od svých předchozích pobytů, a jelikož výjev zachycuje spíše atmosféru a nikoliv přesné vyobrazení místa, mohl jej umělec malovat z paměti až v pražském ateliéru. Přesto Kubínovu přítomnost v Paříži nemůžeme zatím zcela vyloučit.²⁸⁵ A připustíme-li ji, nabídne se nám řada událostí konaných v průběhu tohoto roku, z nichž mohl umělec

²⁷⁷ Bohumil KUBIŠTA: Nicolas Poussin. In: *Volné směry* XVI, č. 1, 1912, 201–222.

²⁷⁸ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 24.

²⁷⁹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 24.

²⁸⁰ RAKUŠANOVÁ 2020, 166.

²⁸¹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 29.

²⁸² RAKUŠANOVÁ 2020, 156.

²⁸³ ŠÁLKOVÁ/NEUMANNOVÁ 2006, 84.

²⁸⁴ RAKUŠANOVÁ 2020, 166.

²⁸⁵ RAKUŠANOVÁ 2020, 166.

teoreticky načerpat nové podněty. Kromě zmiňovaného Salonu Nezávislých a na podzim salonu Podzimního se v roce 1910 konaly například výstavy Maneta, Matisse, Seyssauda nebo Cézanna v Galerii Bernheim-Jeune.

3.4. Proměny v malbě

V literatuře o Otakaru Kubínovi se často dočteme, že jej druhá cesta do Paříže nasměřovala k umění Cézanna, Vincenta van Gogha a Paula Gauguina.²⁸⁶ Domnívám se ale, že toto tvrzení není zcela přesné. Otakar Kubín se v této době skutečně věnuje podobným barevným problémům, jako jmenovaní umělci, sám nicméně nikdy nezmiňuje, že by se některým z nich přímo inspiroval. Do Paříže cestuje v době, kdy jejich tvorbu obdivuje a následuje celá řada evropských umělců, kteří následně své zkušenosti a úhly pohledu sdílí. Jde tudíž spíše o vlnu stylových proměn, ke které se Kubín v pravou chvíli přidal, nikoliv o systematické následování vybraných autorů.

Barva se stává Kubínovým hlavním výrazovým prvkem. Barevné problémy jsou v centru jeho zájmu již od studií na Akademii. Od prvního pobytu v Paříži ale jeho barva dostává za cíl udivovat, šokovat, čehož je zpočátku dosaženo volbou místy příliš agresivní palety a za pomoci kontrastů komplementárních barev stavěných vedle sebe v krátkých tazích štětce. Po druhém pobytu v Paříži se nicméně začíná čím dál tím více soustřeďovat na uspořádání obrazu, jeho texturu, rytmizaci a intenzifikaci barev prostřednictvím jejich pečlivého výběru a následného rozmístění ve větších plochách v rámci obrazového prostoru. Tím se Kubín zařazuje mezi umělce upřednostňující plochu nad tvarem.²⁸⁷

Od trhaných, krátkých, ostrých tahů přechází Kubínova ruka k více splývavému, plošnému nanášení barev. Barva se v této době stává prostředkem modelace, barevná vrstva je pastóznější a reliéfnější, čímž (a expresivností tahů) malíř dosahuje dramtizace barevných ploch, „*keré by jinak možná vyznívaly až příliš dekorativně.*“²⁸⁸ Kubínova paleta je velice pestrá; „*Kubín miluje teplé barvy a skoro v každém díle uplatní bohaté škály žlutých tónů, přecházejících přes oranže k překrásným skořicovým a červeným hnědím, které podivuhodně*

²⁸⁶ SIBLÍK 1980, 12; LAMAČ 1988, 120.

²⁸⁷ LAMAČ 1988, 123.

²⁸⁸ LAMAČ 1988, 123.

září.²⁸⁹ Tato teplá chromatika je umocněna často svítivou modří a vyvážena celou škálou tónů zelené.

Víme, že v Paříži v roce 1907 Otakar Kubín pracoval výhradně na kopii Manetovy *Snídaně v trávě*, nebyl ale jediným obrazem, který si malíř nechal z Paříže přivést. Z tohoto období navíc známe řadu obrazů zachycujících konkrétní pařížské předlohy. A jelikož opět nejsou datovány autorem, je náročné určit, zda vznikly při cestě první nebo druhé, o to náročnější v případě, že vznikaly popaměti nebo z fotografií.

Jediný obraz, u kterého je jistý vznik přímo v Paříži, je tedy *Snídaně v trávě*, obraz bohužel nedochovaný. Dalším obrazem spojeným s Paříží je kopie Poussinovy *Potopy* (jež je ale datovaná až do roku 1910 a mohla podle reprodukce vzniknout až v Praze). Dobový zájem o Maneta a Poussina, který Kubín nadšeně sdílel, byl dán zejména atraktivním přístupem každého z nich. Každý z těchto dvou umělců reprezentuje pro mladé umělce něco zcela odlišného. Manet vychází především ze španělských umělců, například Halse nebo Goyi. Důležitá je pro něj barva, plošnost, elegance, současně si ale zachovává údernost.²⁹⁰ Poussin se naproti tomu vrací k myšlence antického ideálu, k narativnosti, geometrické kompozici a kresbě. Umělci se tak učí síle strategického rozvržení barvy a umění pečlivě promyšlené kompozice.

Jedním z dalších obrazů, které teoreticky mohly vzniknout přímo v Paříži je *Montmartre* (či *Pohled na Montmartre*) [16]. Jiří Siblík tento obraz datuje do roku 1907 a považuje jej za malbu podle kreseb a z paměti.²⁹¹ Národní galerie jej datuje do rozmezí let 1907–1908.²⁹² Z Kubínových vzpomínek na první cestu víme, že se před odjezdem (tedy v roce 1906) vydal na Vítězný oblouk (Arc de Triomphe) kreslit pohled na Montmartre.²⁹³ Opět zde můžeme spatřit tahy nanášené vertikálně, jež jsou nicméně nyní využity pouze k naznačení vertikál budov. Malíř se soustřeďuje zejména na kompozici a uplatňuje zde schéma obrácené pyramidy či diamantu. Stromové aleje, diagonály domů a bulvárů vedou náš pohled od spodního okraje plátna směrem vzhůru. Montmartre je nahlížen z vyhlídkové terasy Vítězného oblouku, což malíři umožňuje nahlížet město tak, aby měl horizont v úrovni očí, pahorek s kostelem Sacré-Coeur se vypínal nad ním. Ostrá žluť sluncem zalitého pahorku

²⁸⁹ LAMAČ 1988, 123.

²⁹⁰ František Xaver ŠALDA: Informační slovo úvodem, *Katalog třiatřicáté výstavy Spolku výtvarných umělců Manes v Praze 1907. Francouzští impresionisté*. Praha 1907, 14.

²⁹¹ SIBLÍK 2000a, 18.

²⁹² Otakar Kubín (Coubine) – Montmartre. In: *Sbirky. Národní galerie Praha*, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_8357, vyhledáno 17. 2. 2023.

²⁹³ SIBLÍK 1980, 20.

získává okrový, až oranžový nádech, modrá obloha se naopak směrem k okrajům plátina potemňuje, čímž je dosaženo barevné působivosti a hloubky. Tahy, kterými je malována obloha, vede Kubín do půlkruhu, tím kompozici dynamizuje a dodává jí tím až mystický nádech.

Trochu odlišný přístup zvolil Kubín při malbě obrazu *Moulin de la Galette* [17]. Národní galerie jej zasazuje do let 1908–1909,²⁹⁴ Jiří Siblík posouvá dataci až do roku 1911.²⁹⁵ Vznikl totiž nejspíš také podle kreseb nebo fotografií hned po návratu z Paříže. Kompozice je budována vertikálně, což je umocněno pastózními nánosy vedle sebe kladených vertikálních tahů vykazujících přísný štětcový rytmus. Jejich hutnost a těžkost podporuje celkový dojem pozdního odpoledne na Montmartru, pokrytého teplým oranžovým světlem, do kterého již zasahuje hluboký šedo-modrý stín večera. Kubín cílí na působení barev v jejich čistotě. Těžké a pouhým okem rozeznatelné tahy jsou blízké Goghovu rukopisu, souvislé plochy výrazných barev se naopak obrací spíše ke Gauguinovi a pontavenské škole. Kubín v tomto obraze dochází k syntéze mezi barevnou působivou kompozicí a pevnou konstrukční stavbou. Podobně jako u *Montmartru*, nebo později u *Žní/Ženců* či *Podobizny Bohumila Kubišty* [16, 21, 22], zde Kubín hlavní jádro výjevu vyvedl převážně v oranžové a žluté, a uzavřel jej do modro-zeleného rámce. Velké barevné plochy jsou zde zářivé a působí téměř jako glazura, podobně, jako jsme mohli vidět například na obraze *Výhled do zahrady z umělcova ateliéru „bouda“* [8] (datován již do roku 1906).²⁹⁶

Dílo, jehož datace je zvláště nejistá, je obraz *Bukinisté na nábřeží Seiny* [33]. Moravská galerie jej klade do širokého rozmezí let 1909–1913.²⁹⁷ Přípisek v levém dolním rohu plátina „Kubín/Paris“, by na první pohled odkazoval na fakt, že byl namalován přímo v Paříži. Může se nicméně jednat o přípis až dodatečný. Barevné tahy jsou zde opět dosti husté, ale více hladké než v předchozím případě. Přes dojem spěšného načrtnutí, je kompozice pečlivě promyšlená. Cesta pod nohama jen skicovitě zachyceného bukinisty (pouličního antikváře) jako by se pohybovala směrem od nás. Ubíhající diagonály, kontrasty barevných ploch, rytmika černých linií, to vše působí velice dynamicky. *Bukinisté* svou barevností i provedením odkazují ke Kubínově budoucí tvorbě, zejména k dalšímu zachycení pařížské scenerie, obrazu *Pont Neuf*, datovanému do roku 1912.

²⁹⁴ Otakar Kubín (Coubine) – *Moulin de la Galette*. In: *Sbírky. Národní galerie Praha*, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_8372, vyhledáno 16. 2. 2023.

²⁹⁵ SIBLÍK 1980, 22.

²⁹⁶ Aukční katalog. Adolf Loos Apartment and Gallery 2014; SIBLÍK 2000a, 89.

²⁹⁷ Otakar Kubín – *Bukinisté na Seině*. In: *Moravská galerie v Brně. Sbírky on-line*, https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.A_2674, vyhledáno 13. 2. 2023.

Z korpusu Kubínova díla naprosto jednoznačně vystupuje obraz *Music Hall Bobino* [23],²⁹⁸ tradičně datovaný do let 1909–1910.²⁹⁹ Dominantním prvkem je velice expresivní silueta herce, opticky ještě prodloužená gestem rukou číšníka v popředí. Hlavy návštěvníků hudebního klubu jsou uzavřeny do obrysových linií a zjednodušeny natolik, že plní pouhou roli rytmizovaných barevných ploch. Kubín zde poprvé, a v kontextu jeho tvorby jde o velice vzácný okamžik,³⁰⁰ zasazuje svůj výjev zcela do interiéru a ve snaze zachytit určitý okamžik pohybu a proud života v pařížském baru sází na kontrast umělého osvětlení a tmavých oděvů osazenstva. Mezi zářivě žlutým čtvercem podia a zbytkem plochy laděným do modrých a hnědavých odstínů tak panuje až dráždivé napětí. Tahy štětce se rozplývají, barevná paleta je proti předchozím výjevům studenější a kyselejší.

Po návratu z Paříže se Kubín vždy vydal za rodinou do Boskovic, kde tvořil ve svém zahradním ateliéru. Oblíbeným námětem se mu stalo okolí Boskovic, zejména v období žní. Dobrým příkladem výrazné barevné palety, rytmizovaného malířského rukopisu i přístupu k budování obrazovému prostoru, je obraz *Krajina s borovicí*. Moravská galerie jej datuje již do let 1904–1905, tedy ještě před návštěvu Paříže.³⁰¹ Jiří Siblík do doby kolem roku 1905.³⁰² Dovolila bych si navrhnout dataci pozdější, tedy do let 1906–1908. Obraz již nese nové koloristické i kompoziční postupy. Barevné plochy polí rozprostřených na kopci jsou rozloženy vedle sebe jako hrací karty.³⁰³ Hlavní roli zde opět hraje barevná kombinace žluto-okrové, modré a zelené, která je rozprostřena v sekcích rovnoměrně po celém obraze a plátno tak harmonizuje. Horizontalitu obrazu formovanou bílým mrakem a vysoko posazeným horizontem, vyrovnávají diagonální obrysy polí a protíná ji zejména výrazná vertikála borovice umístěná tak, aby protínala obrazový prostor na dvě části na principu zlatého řezu.

Někdy z let 1907 až 1908 pochází další dvě krajiny s motivem žní: *Žně v Boskovicích I* a *Žně v Boskovicích II*. První, menší z nich, je vyvedena ve čtvercovém formátu a její hlavní dominantou je výrazná zelená diagonála pěšiny mezi polí. Tahy jsou opět pastózní a vedené vertikálně a zcela zde schází stafáž, což přidává na dekorativním vzhledu plátna. Větší krajina se již skládá z hladších ploch čisté barvy a je oživena malými postavami dělníků. Inovativním

²⁹⁸ Kavárna, či klub, Les Folies Bobino byl založen roku 1873 v ulici Gaité nedaleko Lucemburské zahrady. Vystupují zde kromě herců i iluzionisté či hadí lidé. Místo přitahuje chudší společenskou třídu i intelektuály (častým hostem např. Blaise Cendrars). (RENAULT 2013, 90).

²⁹⁹ SIBLÍK 2000a, 18; Aukční katalog. Adolf Loos Apartment and Gallery 2014.

³⁰⁰ SIBLÍK 2000a, 18.

³⁰¹ Otakar Kubín – Krajina s borovicí. In: *Moravská galerie v Brně. Sbirky on-line*, https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.A_2540, vyhledáno 11. 1. 2023.

³⁰² SIBLÍK 2000a, 84.

³⁰³ SIBLÍK 2000a, 17.

prvkem je část keře v popředí vyčnívající ze spodního okraje plátna a překrývající téměř polovinu obrazového prostoru. Žně se neotevírají do prostoru, jak bychom od pohledu na pole z dálky očekávali, ale jsou spíš „úzce vymezenými plošnými výhledy bez iluze hloubky.“³⁰⁴ Barvy už nejsou v násilné opozici. Skladební řád je stále přísnější a směřuje „k jasné vyhraněným a zřetelně od sebe odděleným geometrickým formám.“³⁰⁵

Obraz dnes označovaný jako *Žně* či *Ženci* [21], jenž Jiří Siblík datuje již do roku 1906,³⁰⁶ Miroslav Lamač až do let 1909–1910,³⁰⁷ by mohl být totožný s položkou označenou v katalogu výstavy SVU Mánes roku 1909 jako *Dělníci*.³⁰⁸ Roku 1911 byl ve *Volných směrech* reprodukován pod velmi obecným názvem *Krajina*.³⁰⁹ Jde opět o motiv z rodné Moravy stylizovaný „à la Gauguin“.³¹⁰ Toto označení si od Lamače vysloužil díky modré obrysové linii kolem velkých barevných ploch. Celková kompozice má opět silné dekorativní kvality. Paleta je zde omezena pouze na tři barvy – žlutou, modrou a zelenou, které je v tomto případě přenechán největší prostor. Pohled na pracanty na poli je zeleným porostem uzavřen do pomyslného rámce a prostor je rytmizován vertikálami keřů s mohutnými srdcovitými listy. Způsob, jakým zde Kubín stylizuje vegetaci, podle Lamače silně odkazuje na Gauguinovy výjevy z Tahiti.³¹¹ Zjednodušené postavy venkovanů a hůlkovité tahy zase mohou připomínat Gauguinovo bretaňské období z konce 80. let 19. století (v této době Gauguin zároveň jako jeden z prvních reaguje na Cézannův způsob kladení barvy na plátno).³¹² S podobnými prvky se setkáme například i v obraze *Žena v řepě*, 1908–10.³¹³

Přibližně z roku 1908 by mohl pocházet též obraz *Písaři* [5], zmíněný již v předchozí kapitole. 1908/Lamač 1906). V katalogu ke Kubínově recentní retrospektivní výstavě je sice zasazen do roku 1906,³¹⁴ Miroslav Lamač jej však datoval až do roku 1908. Stylizací vegetace, zjednodušením postav i rozvržením barevných ploch se řadí do skupiny výše zmíněných obrazů.

³⁰⁴ SIBLÍK 1980, 20.

³⁰⁵ SIBLÍK 2000a, 19.

³⁰⁶ SIBLÍK 2000a, 91.

³⁰⁷ LAMAČ 1988, 121.

³⁰⁸ LAMAČ 1988, 35

³⁰⁹ O. Kubín. *Krajina*. In: *Volné směry* XV, č. 1, 1911, Praha: Mánes 1911, 105.

³¹⁰ LAMAČ 1988, 125.

³¹¹ Srovnat vegetace na Kubínových obrazech z Moravy ke Gauguinovým obrazům z Tahiti napadlo již Miroslava Lamače (LAMAČ 1988, 120). Hluběji tuto myšlenku rozebírá Tomáš Winter (Tomáš WINTER: *Palmy na Vltavě: primitivismus, mimoevropské kultury a české výtvarné umění 1850–1950*. Praha 2013, 106).

³¹² LAMAČ 1988, 120.

³¹³ *Žena v řepě*. Kubín-Coubine Otakar. Gočárova galerie. In: *Klíč ke sbírkám. Prezentační portál sbírek Pardubického kraje*, <https://www.klickesbirkam.cz/?id=28368676>, vyhledáno 15. 1. 2023.

³¹⁴ INGERLE/ PRAVDOVÁ 2019, nepag.

Do roku 1906 zasazuje Jiří Siblík také *Vybírání brambor* [18].³¹⁵ Tato datace se nicméně v porovnání s již analyzovanými díly zdá příliš raná. Kubín do středu kompozice umisťuje primitivizující postavu vyobrazenou z profilu sehnutou nad prací. Hlavním tématem je opět lidská práce (v tomto případě práce sběračů brambor), tedy téma silně sociálně orientované. Kubín oslavuje moravskou prostotu a lidovou tradici, ženy jsou statické, pracující, uzavřené do sebe. Formy nejsou tvořeny barevnou modelací, ale obrysem kolem velkých ploch jednolité barvy, nejde ale o splývavý rukopis štetce – stále rozeznáváme hůlkovité tahy. Kubín tímto „*vyvážením hutných barevných ploch v souhře s jednoduchou linií dosahuje klasické harmonie a zároveň monumentality.*“³¹⁶ Barevná kombinace ostré žluté, světlé modré, a bohatých odstínů zeleně je doplněna o oranžové akordy, které vystřídaly dříve oblíbenou rumělkou. Prostor je zploštělý, kompozice přestává být uzavřená, plátno stále působí dekorativním dojmem, podobně jako Gauguinovy obrazy bretaňského venkova.³¹⁷

Kubín vytvořil ještě jedno plátno na stejné téma (soukromá sbírka), které se vyznačuje teplejšími barvami celkovým hutnějším dojmem [18]. Toto druhé *Vybírání brambor* bylo pod jménem *Práce na poli* vystaveno na členské výstavě Mánesa v roce 1911. Kromě něj zde visely též dvě krajiny (z nichž jedna dnes známá jako *Žně*) i dílo nazvané *Hoši* (dnes *Bratrance*).³¹⁸ Podle Vzpomínek měl Kubín malovat obrazy polí na Vinohrádkách (*Žně u Boskovic I a II?*) a také *Bratrance* přibližně v době, kdy získal místo asistenta u prof. Boudy, tedy někdy v roce 1909,³¹⁹ Lamac *Bratrance* nicméně datuje až do roku 1910. Námět je opět zasazen do venkovského prostředí. Obličejové tváře dvou chlapců jsou jen v náznaku, oči jsou omezeny na pouhé černé tečky. Barva je aplikována téměř „goghovsky“ v hustých nánosech a tahy se vířivě rozbíhají. Kubín barvu využívá k modelaci prostoru, který je jinak budován plošně. Podobně jako Gauguin hledá „*obrazovou harmonii, rovnováhu, klid a také souzvuk s čímsi elementárním, prapůvodním v pojetí člověka i přírody.*“³²⁰

Portrétní žánr, který se Kubínovi v této době dostává do obliby (po přestěhování do Paříže definitivně vymizí). Jeho ikonickým zástupcem je *Podobizna Bohumila Kubišty* [22] ze sbírek Moravské galerie v Brně, datovaná do let 1910–11 (předpokládá vznik po návratu Kubišty

³¹⁵ SIBLÍK 2000a, 11.

³¹⁶ LAMAČ 1988, 123.

³¹⁷ SIBLÍK 1980, 20.

³¹⁸ LAMAČ 1988, 123.

³¹⁹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 23.

³²⁰ LAMAČ 1988, 123.

z Paříže).³²¹ Malíř opět sahá po živé paletě; tentokrát dominuje intenzivní modrá a odstíny zelené, oranžovo-žlutá naopak odsunuta do pozadí. V klobouku mladého malíře se do Kubínovy palety vrací černá. Prostor je opět zploštěn a je rytmizován barevnými pásy vytvářejícími dojem tapety za zády portrétovaného. Tahy štětce už nesměřují vzhůru, naopak, vydávají se různými směry, ale nevytváří tím chaos, obraz vyznívá klidně a vyrovnaně.³²² Rysy tváře dostačují k rozpoznání portrétovaného, zachycení povahy či jeho duševního rozpoložení ale není středem zájmu.

Z roku 1910 pochází zřejmě i tzv. *Portrét Arne Laurina* [26].³²³ Tvář portrétovaného díky okrově žluté harmonizuje s abstraktním zeleným pozadím, mohutným hnědým kabátem zabírajícím většinu obrazové plochy a ohnivě červeným křeslem a vytváří tak dojem jako by se vylupovala z podkladu. Zcela mizí modrá barva a barevné plány jsou zjednodušeny na tři téměř monochromní plochy.

Osobnost Edgar Allana Poea Kubína doslova fascinovala. Poe se tak, vedle Kubišтова Schopenhauera či Fillova Dostojevského, stal jedním „z *inspirátorů skupiny Osma*“.³²⁴ Do roku 1910 datuje Siblík Poeův portrét provedený v linorytu a pojmenovaný *Imaginární podobizna básníka E. A. Poea (E. A. Poe)*.³²⁵ Tento portrét dokazuje Kubínův rostoucí zájem o médium grafiky. Poeova podoba je v souladu se zvolenou technikou zjednodušena na základní linie a plochy. Další *Fiktivní Portrét (Imaginární podobizna) Edgara Allana Poea* [27], publikovaný v Siblíkově monografii z roku 1980 a datovaný do roku 1911, se vyznačuje plošností a silnými barevnými kontrasty. Paleta je omezena na žlutou pro pozadí, okrovou pro obličej a modrou pro oblek, s akcenty černé. Pohled básníka je zcela nezaujatý. Způsob zápisu jeho jména v pravém rohu plátna může připomínat japonské tisky. Svým souvislým žlutým pozadím může odkazovat na obraz Henriho Matisse, *Marguerite*, z let 1906–1907 [28].

Poslední verze Kubínova *Imaginárního portrétu Edgara Allana Poea*, z roku 1911,³²⁶ se od všech předchozích děl již významně odlišuje. Paleta se radikálně proměňuje, tmavne. Básníkova tvář se vynořuje z temného abstraktního prostoru, má melancholický výraz a ostré

³²¹ Otakar Kubín – Podobizna Bohumila Kubišty. In: *Moravská galerie v Brně. Sbirky on-line*, https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.A_1071, vyhledáno: 15. 1. 2023.

³²² SIBLÍK 1980, 42.

³²³ Arne Laurin byl pseudonym Arnošta Lustiga (1889–1945), českožidovského spisovatele, básníka, novináře a literárního a výtvarného kritika.

³²⁴ Otto M. URBAN / Veronika HULÍKOVÁ (eds.): *Sen ve snu. Edgar Allan Poe a umění v českých zemích* (kat. výst.) [Národní galerie v Praze, Veletržní palác 6. března 2020 – 22. listopadu 2020], Praha 2020, 39.

³²⁵ SIBLÍK 1999a, 29; URBAN/HULÍKOVÁ 2020, 88.

³²⁶ URBAN/HULÍKOVÁ 2020, 89.

rysy. Hlavu ovíjí jakýsi rudý opar, který jako by vytvářel dojem tělesné aury. Tento obraz je již vrcholným příkladem expresionistického portrétu a jaksi hranatě pojatým obličejem už odkazuje k další Kubínově významné umělecké fázi – fázi kubo-expresionistické.

4. Roky 1912–1914: Kubín Pařížanem

4.1. Rok 1911: Syntéza stylů – volný přechod ke kuboexpresionismu

Na začátku roku 1911 uspořádal SVU Mánes svou 35. výstavu.³²⁷ Konala se v termínu 14. ledna 1911 – 19. února 1911 a zahrnovala mimo jiné díla malířů z Osmy a jejího okruhu, jimž byl vymezen tzv. „pavilon novoprimitivistů“. K výstavě vydaly *Volné směry* doprovodný text Emila Filly, který naplnil funkci manifestu nového českého umění, umělci označeného termínem „novoprimitivismus“, a obsahoval kromě reprodukcí českých malířů také francouzské současníky včetně Geogese Braqua a Pabla Picassa.³²⁸ Tito byli v našem prostředí publikováni vůbec poprvé.³²⁹

Cílem mladých českých umělců se stalo nalezení stylu, který by byl nový a zároveň autentický, jim vlastní. Podobně, jako se v Paříži dostaly do módy zjednodušené formy umění Afriky a Oceánie, v Praze se „primitivismus“ stal prostředkem k „revitalizaci formy“ a jejich zákonitostí. Autonomně pojaté výtvarné dílo se mělo stát nezávislým na „optické povaze skutečnosti“.³³⁰ Například autor článku v časopisu *Dílo* vnímá tento deklarovaný „primitivismus“ jako „*oproštění malířského výrazu*“, kde výtvarná mluva je „*rozpoltěna ve dvě nutným respektem k abstraktní formě jako výrazu a k skutečnosti*.“ Přičemž dodává, že do „*nově vynalezeného primitivního směru plete se v Praze dnes už kde kdo*.“³³¹

Na výstavě byl Otakar Kubín zastoupen čtyřmi obrazy: *Prací na poli*, *Hochy* a dvěma *Krajinami*.³³² Jak předpokládá Miroslav Lamač, dalo by se očekávat, že poslal svá nejnovější díla.³³³ V případě obou *Krajin* literatura tápe. Lamač navrhuje, že by se pod tímto velmi obecným názvem mohly skrývat *Žně v Boskovicích*. Nasvědčovalo by tomu i Kubínovo svědectví o tom, že někdy v této době maloval v Boskovicích „pole na Vinohrádkách“ a také *Hochy (Bratrance)*. Tato plátna vznikla podle sledu popsanych událostí po návratu z Paříže přibližně v době, kdy Kubín nastoupil jako asistent na průmyslovou školu – tudíž zřejmě v průběhu roku 1909 nebo v rozmezí let 1909 a 1910. Položku *Práce na poli* lze identifikovat z pohledů do výstavy, uveřejněných v časopise *Český svět*, jak již bylo řečeno, jako druhou ze

³²⁷ XXXV. výstava S. V. U. Manes (kat. výst). Praha 1911.

³²⁸ Emil FILLA: O ctnosti novoprimitivismu. In: *Volné směry* XV, č. 1, 1911, 62–70.

³²⁹ Tomáš WINTER: 1911 XXXV. členská výstava SVU Mánes. In: *Databáze ÚDU*, <https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/1911-xxxv-clenska-vystava-svu-manes>, vyhledáno 23. 2. 2023.

³³⁰ WINTER 2022c (Databáze ÚDU).

³³¹ V. Dol., *Povážlivé zjevy*, *Dílo* IX, 1911, č. 1, s. 27–28

³³² SVU Mánes 1911.

³³³ LAMAČ 1988, 123.

dvou vzniklých *Vybírání brambor* [20].³³⁴ První z nich datuje Jiří Siblík nejprve do roku 1906, následně do roku 1907.³³⁵ Tedy do doby mezi dvěma pařížskými cestami. Druhé plátno se zacházením s barvou od prvního odlišuje a vyznačuje se rafinovanější kompozicí. Obraz *Hoši (Bratrance)* je *Vybírání brambor* svým výtvarným podáním blízký, což by potvrzovalo vznik přibližně ve stejné době.

Umělecká kritika na výstavě ocenila Kubínovu schopnost vytvářet harmonické barevné kompozice. Například autor kritiky z časopisu *Čas* označuje malíře za „vášnivého milence barvy“. „*Jeho obrazy září barevným jasem a intenzivní krásou barevných harmonií brilantně vytěžených. Každý jeho obraz zapadl by do interiéru jako nejkrásnější kytice svěžích bohatých květů.*“³³⁶ Podle reakce Antonína Macka v *Právu lidu* Kubín našel „*po velkém hledání již ujasnění a hluboký klid*“ a dopracoval se k výtvarnému projevu prostému „*veškeré rafinovanosti, ale mohutné působící barevné krásy.*“ Zásluhy na malířovu vyspělém zacházení s barvou připisuje Cézannovi a Goghovi. Dle jeho slov Kubínův „*expressionism*“ (termín užitý o rok dříve Antonínem Matějčkem) již docílil harmonie a ačkoliv se Kubín také do jisté míry snaží o zjednodušení forem, jeho dílo si zachovává „*potěšitelnou hotovost a ucelenost.*“³³⁷ Mackův popis barevného složení vystavených obrazů („*žlut, červeň a zeleň v hlubokých a silných akordech barevných*“) by podporoval Lamačův názor, že se jedná o obrazy totožné se *Žněmi v Boskovicích*, přinejmenším jim příbuzné.

Na rozdíl od Otakara Kubína, jeho kolegové (Emil Filla, Vincenc Beneš, Bohumil Kubišta, Václav Špála) vystavují díla, která již vykazují spřízněnost mladé generace s kubismem.³³⁸ K tomu aby se české umění mohlo posunout na evropskou úroveň a nové podněty mohly být řádně stráveny, byla nutná nejprve „*znalost prostředí, kde moderní umění vznikalo: Berlína a zejména Paříže.*“³³⁹ Po pražské výstavě Nezávislých v roce 1910 se nejprve silným vzorem stává André Derain a jeho *Koupání* (1906) získané Spolkem Mánes. Derain je vnímán jako nejnápadnější pokračovatel Cézanna a přináší inspirační zlom.³⁴⁰

Ale je to teprve představení francouzských kubistů Pabla Picassa a Georse Braqua českému publiku, kdy mladí umělci deklarují definitivní příklon k francouzskému kubismu. Jedná se

³³⁴ Oddělení novoprimitivistů. Fot. inž. Kutina (pohled do výstavy). In: *Český svět VII, 1910–1911*, č. 20, 27. 1. 1911, nepag.

³³⁵ SIBLÍK 1980, obr. 9; SIBLÍK 2000a, 90

³³⁶ Vilém DVORÁK: Poznámky k XXXV. členské výstavě Manesa. In: *Čas XXV, 1911*, 1. 2., příloha, 5.

³³⁷³³⁷ A. M. [Antonín MACEK]: Výstava Mánesa. In: *Právo lidu XX, 1911*, příloha k č. 29, 29. 1., 1.

³³⁸ WINTER 2022c (Databáze ÚDU).

³³⁹ LAHODA 1996, 18.

³⁴⁰ LAMAČ 1988, 170.

však skutečně jen o příklon.³⁴¹ Nadále vycházejí přímo z Cézanna a protokubismu a kubizující formy přijímají dosti svérázným způsobem.³⁴² Podobně jako pro Picassa v roce 1907 je podstatou celku poměr prostoru a tvaru.³⁴³ Jádrem se stává pevná stavba celku – vnitřní řád forem, tvarů a čar.³⁴⁴ Čeští umělci v podstatě překračují fázi „kubické geometrizace“, a dochází k „primitivistickému přehodnocení Cézanna“.³⁴⁵ Tento formální přístup spojují s obdivem ke starým mistrům (nově zejména k El Grecovi) a pro svá díla volí (zejm. v letech 1910–12) biblické, symbolické a existenciální náměty.³⁴⁶

Počínaje výstavou v Mánesu, výstavou Skupiny výtvarných umělců a návštěvou německých expresionistů se v českém prostředí formuje originální derivát dvou stylů, kubismu a expresionismu – „kuboexpresionismus“. S termínem poprvé přišel Miroslav Lamač. Kuboexpresionismus (v českém chápání termínu) má klást důraz, kromě formální stránky obrazu, na existenciální pocity. Vojtěch Lahoda termín ještě doplňuje: „*jde o synkrezí kubismu a expresionismu [...], roztržité, ale stále čitelné formy figur (či předmětů) se mísí s expresivním nábojem dekonstrukce.*“³⁴⁷

Mladá generace se výrazným vyznáním výtvarné orientace vymezila nejen vůči staršímu umění, ale též vůči staršímu, konzervativněji založenému osazenstvu Mánesa.³⁴⁸ Napětí mezi starší generací a mladými rebely, kteří stále více touží po modernizaci a vlastní nezávislosti, rychle stoupá.³⁴⁹ Nové vztahy členů Mánesa navázané v letech 1909–10 jsou narušeny a situace vrcholí nezvolením mladých umělců do spolkového výboru na valné hromadě Mánesa 17. února 1911 a jejich následnou secesí ze spolku,³⁵⁰ ze kterého s nimi vychází i Otakar Kubín. Nestane se však členem nově zformované Skupiny výtvarných umělců, rozhodne se následovat Antonína Matějčka a Bohumila Kubištu a hned následujícího roku se opět do spolku vrací.³⁵¹

Roku 1911 navázali mladí čeští umělci vztahy s drážďanskou expresionistickou skupinou Die Brücke. Na pozvání do Prahy přijeli O. Müller a E. L. Kirchner,³⁵² načež se společně

³⁴¹ WINTER 2022c (Databáze ÚDU).

³⁴² LAMAČ 1988, 170–177.

³⁴³ LAMAČ 1988, 171, 201.

³⁴⁴ LAHODA 1996, 17.

³⁴⁵ LAMAČ 1988, 172.

³⁴⁶ LAHODA 1996, 10–12.

³⁴⁷ LAHODA 1996, 25.

³⁴⁸ WINTER 2022c (Databáze ÚDU).

³⁴⁹ MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK 2002, 28.

³⁵⁰ WINTER 2022c (Databáze ÚDU); LAMAČ 1988, 177.

³⁵¹ LAMAČ 1988, 177.

³⁵² SIBLÍK 2000b, 6.

vypravili na chatu Williho Nowaka ve Lhotce u Mníšku pod Brdy.³⁵³ Zde se měl Kubín při jedné z živých rozprav o umění rozčítit natolik, že si strhl z hlavy paruku.³⁵⁴ Kubína v těchto letech současníci popisují jako velice temperamentního a výstředního. Navykl si nosit divoce rudou paruku a oblékat se do žokejského kostýmu.³⁵⁵ Tato umělcova záliba mohla být pozůstatkem silných zážitků z dostihů navštívených o dva roky dříve v Paříži (přibližně z této doby pochází obraz *Dostihy v Chuchli*), ale také do značné míry vypovídá o tom, že u něho ještě neustala fáze bouření a hledání vlastního autentického uměleckého projevu.

Zřejmě někdy v roce 1912 je Kubín vtažen do proudu kubizujících podnětů, živou barevnost a silný expresivní projev si nicméně uchová. Kubistické prvky bude „výrazně orientovat k expresionistickému výrazu.“³⁵⁶ Výrazným reprezentantem české kubistické generace (užijeme-li termínu Lamače, kuboexpresionismu) se ale stane až po přestěhování do Paříže na konci roku 1912.³⁵⁷

4.2. Kubín Pařížanem (roky 1912–1914) : známosti, výstavy, výtvarné podněty

Roku 1912 je Kubín znovuzvolen do výboru Mánesa a jmenován knihovníkem.³⁵⁸ Během asistování na průmyslové škole chodí často do divadel se sochařem Janem Štursou (jenž za ním před válkou přijede do Paříže) a dělá si známosti s pražskými studentkami – takto se seznamuje s Blaženou Katzovou. Mladý pár se brzy zasnoubí a ihned se rozhodne, že po svatbě odcestuje do Paříže.³⁵⁹ Filla, který se z Paříže zrovna vrátil (poté, co v Berlíně navštívil výstavy Cézanna, futuristů a secese v dubnu nebo květnu 1912),³⁶⁰ píše v dopise Antonínu Procházkovi, že Kubín „bude se nyní ženit a patrně místo opustí“.³⁶¹

³⁵³ LAHODA 1994, 38.

³⁵⁴ SIBLÍK 2000b, 6.

³⁵⁵ SIBLÍK 2000b, 6.

³⁵⁶ LAHODA 1996, 16.

³⁵⁷ LAHODA 1996, 16.

³⁵⁸ LAMAČ 1988, 289.

³⁵⁹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 24.

³⁶⁰ XIII. Jahrgang. Winter 1910/1911. VIII. Ausstellung. Galerie Paul Cassirer [Kollektionen von Paul Cézanne, Ferdinand Hodler, Leopold von Kalckreuth, Fritz von Uhde, Maurice H. Sterne]. [Werke von Gustave Courbet, Charles Daubigny, Edgar Degas]. Berlín 1911.; Der Sturm. Zweite Ausstellung: Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carra, Luigi Russolo, Gino Severini (kat. výst.). Berlín 1912; Katalog der XXIV. Ausstellung der Berliner Secession. Berlin 1912.

³⁶¹ V publikaci Marcely Macharáčkové a Antonína Slavička je dopis, přestože sám o sobě dataci neobsahuje, datován do konce roku 1912. Dle mého by ale odpovídalo jeho zasazení spíše do léta 1912, neboť v srpnu 1912

Svatba se koná na začátku srpna, za svědky jdou Kubínovi Štursa se Španielem, který se z Paříže už vrátil natrvalo.³⁶² Nedlouho po svatbě Otakar Kubín opouští povolání, stálý plat a rodinné zázemí za nejistou budoucnost v centru evropského moderního umění.³⁶³ Do Paříže se novomanželé vydají přes Drážďany, Kolín (se zastávkami na prohlídku muzeí) a Štrasburk.³⁶⁴ Přijíždí zřejmě někdy v srpnu, neboť již 14. 8. 1912 posílá Kubín zpět do Prahy dopis s instrukcemi k manipulaci s obrazy na pražskou výstavu.³⁶⁵

Hned po příjezdu se dají do návštěv Kubínových známých a do objevování muzeí. Nejprve se dočasně ubytují na Montparnassu v hotelu Raspail a po nějaké době v „hotelu des Americaines“ (kde Kubín bydlel naposled spolu s Rudolfem Keplem, jenž se odsud již odstěhoval), než Kepl Kubínovým sežene jiný ateliér na Montparnassu, v ulici Boissonade (č. 15), kde bylo ubytováno mnoho dalších umělců, a bydleli prý zde převážně cizinci.³⁶⁶

O Kubínově životě od usazení v Paříži do počátku první války opět mnoho nevíme a z velké části jsme odkázáni na malířovy Vzpomínky. Jisté je, že přelom let 1912 a 1913 se stal pro Kubína osobním i výtvarným zlomem. Rok 1912 byl zároveň rokem v mnoha ohledech zlomovým pro dění v Paříži. Emil Filla, který Paříž v první polovině roku 1912 navštívil, sice říká, že se zde neděje nic „nového“ a stěžuje si na „*plno picassovských kýčů na všech stranách*“, všímá si zato obecného výtvarného proudu, který je nyní „*silnější a zajímavější*“.³⁶⁷

Na podzim roku 1912 vystavují členové skupiny Section d'Or na Podzimním salonu a pořádají vlastní výstavu v Puteaux.³⁶⁸ Podzimní Salon i výstavu Section d'Or Kubín mohl navštívit (sám o tom vyloženě nepíše, dozvídáme se to od Siblíka, který možná mohl tuto informaci získat od Kubína ústně).³⁶⁹ Na stejném Podzimním salonu toho roku vystavuje krajan a budoucí Kubínův přítel, František Kupka, obraz *Amorfa. Dvoubarevná fuga*, často považovaný za první na výstavě prezentovaný abstraktní obraz.³⁷⁰ Odehrál se zde také

je Kubín už v Paříži (E. Filla A. Procházce z Prahy do Ostravy, konec roku 1912. In:

MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK 2002, 262).

³⁶² Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 24.

³⁶³ MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK 2002, 184.

³⁶⁴ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 25.

³⁶⁵ *Ctěný pane...* (dopis O. Kubína), Paříž 14. 8. 1912, ANG FOK.

³⁶⁶ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 25.

³⁶⁷ E. Filla A. Procházce z Prahy do Ostravy, konec roku 1912. In: MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK 2002, 262.

³⁶⁸ *La Section d'Or: Numéro spécial consacré à l'Exposition de la "Section d'Or"*, première année, n° 1, 9 octobre 1912.

³⁶⁹ SIBLÍK 2000, 22.

³⁷⁰ Hal FOSTER a kol.: *Umění po roce 1900. Modernismus, Antimodernismus, Postmodernismus* [překlad Jitka Sedláčková, Irena Elis, Josef Hrdlička (1969)], Praha 2015, 120; František Kupka – *Amorfa. Dvoubarevná fuga*. In: *Sbírký. Národní galerie Praha*, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_5942, vyhledáno 27. 4. 2023.

poprask kolem kubistů.³⁷¹ Někdy v průběhu roku 1912 Pablo Picasso tvoří své *Zátíší s výpletem židle* považované za manifest syntetického kubismu.³⁷² Od roku 1912 měl tedy možnost „poznat vývoj kubismu v bezprostředním kontaktu.“³⁷³

Rok 1912 je bohatým rokem i z hlediska umělecké teorie. Vychází celá řada publikací, článků a statí s různými definicemi a vymezeními pojmu „kubismus“, které jej tříští a do jeho chápání vnášejí značný zmatek.³⁷⁴ Naprosto zásadním se stane přednáška pronesená Guillaumem Apollinaiem při příležitosti výstavy Salonu Zlatého řezu a pak zejména jeho text *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes* reagující na výstavu Salonu Nezávislých v roce 1913. Apollinaire, jenž vnímá kubismus jako styl o mnoha vrstvách, které se navzájem prolínají, jej navrhuje roztrždit do několika kategorií: kubismus vědecký (scientifique), fyzický (physique), orfický (orphique) a intuitivní (instinctif).³⁷⁵ V roce 1912 se, kromě Apollinaira, otázkami kolem kubismu zabývá například André Salmon ve svém, spíše anekdotickou formou podaném, textu *La jeune peinture française*.³⁷⁶

Dopad má pak především pojednání *Du „Cubisme“* umělců Alberta Gleize a Jeana Metzingera.³⁷⁷ Tato publikace nabídla „určitou verzi objasnění některých principů směru, ale také založila tradici falešné ‚legitimity‘ kubismu, podepřené často pseudovědeckými argumenty.“³⁷⁸ Gleizes s Metzingerem oba vystavovali na pařížských salonech, byli členy skupiny Section d’Or (Zlatý řez). Jsou řazeni k tzv. „menším kubistům“, kteří stáli, tak říkajíc, v opozici ke slavné kubistické dvojici Picasso–Braque. Neodmítali perspektivu, neodmítali linii, naopak tyto dva prvky se staly základem jejich kubistického rozkladu.³⁷⁹ Albert Gleizes na Podzimním salonu roku 1912 vystavil kupříkladu obraz *Muž na balkoně* (Philadelphia Museum of Art).³⁸⁰ Demonstroval v něm principy kubistického rozkladu a orfistického pohybu nakláněním rovin a fragmentovanými liniemi. Podobně koncipovaná plátna vystavil i na Salonu de la Section d’Or (Zlatého řezu) v Puteaux.³⁸¹

Hned v počátcích pobytu v Paříži se Otakar Kubín přidal ke skupině umělců okolo Alberta Gleize, tedy umělce, kteří se zdržovali na Montparnassu a zejména pak v Puteaux (členové

³⁷¹ FOSTER 2015, 125.

³⁷² FOSTER 2015, 110.

³⁷³ LAHODA 1996, 43.

³⁷⁴ LAMAČ 1988, 170.

³⁷⁵ APOLLINAIRE 1913a, 65–67.

³⁷⁶ André SALMON: Histoire anecdotique du cubisme. In: *La jeune peinture française*, Paris 1912, 25–34.

³⁷⁷ FOSTER 2015, 107.

³⁷⁸ LAMAČ 1988, 169.

³⁷⁹ RAKUŠANOVÁ 2020, 345.

³⁸⁰ *Société du Salon d’Automne. Exposition de 1912* (kat. výst.). Paříž 1912.

³⁸¹ *La Section d’Or* 1912.

skupiny Section d'Or). V Gleizesově „akademii“ mohl Kubín, jakožto vysloužilý asistent kreslení na průmyslové škole, uplatnit své znalosti v perspektivě a deskriptivní geometrii.³⁸² Po čase však začal být s Gleizesovým vedením nespokojen. Gleizes se prý „dával do hovoru, který nemohl nikoho uspokojit“ a chyběla mu „důkladná znalost geometrie a proto též jeho kubismus neměl vnitřní opodstatnění. Bylo to módní kubizování.“³⁸³ Tato výtku se zřejmě stane důvodem, proč se Kubín po čase rozhodne „kubistickou akademii“ opustit. Od Gleize se a jeho kruhu si nicméně Kubín odnese silné kubistické poučení, sám tento střet nazývá doslova „nárazem“: „První silný náraz jsem podstoupil v kubistické akademii Gleize (sic! Gleize) a to nezůstalo bez následků. Přeměna nebyla náhlá. Vše se dalo pomalu.“³⁸⁴

Již nedlouho po stěhování navštívil Kubínovi v Paříži „krajan“ Otto Klein, s nímž se manželé spřátelí a budou se pravidelně stýkat.³⁸⁵ Spolu s Kleinem navštěvují koňské dostihy a v létě podniknou výlet k moři do bretaňského Saint Malo a do také do Pont-Aven, kde se ubytují v domě, kde svého času bydlel Paul Gauguin.³⁸⁶ Kubín popisuje, jak všude „kreslil barevnými tužkami.“³⁸⁷ Zřejmě ještě v průběhu léta 1913 manželé odjeli nakrátko do Boskovic, kde Kubín poprvé představil rodině svou novomanželku.³⁸⁸ Podle Kubínovy následné poznámky strávili první společné Vánoce v Paříži.³⁸⁹ Někdy kolem doby, kdy se vedení české krajanské kolonie ujal Rudolf Kepl, prý Kubín hodně maloval a se ženou podnikal časté výlety po okolí Paříže.³⁹⁰ „Mnohokrát jsem maloval v parku St. Cloudu, hlavně na podzim, když žloutly koruny kaštanů.“³⁹¹ Žádné dochované obrazy z let 1913–14, které by zachycovaly pohledy na Bretaň nebo Normandii, koňské dostihy či přírodu v parcích v okolí Paříže, bohužel neznáme.

Od dubna do května vystavuje Kubín ve spolku Mánes na 43. členské výstavě *Umírajícího Herma a Pracující ženy* [32].³⁹² Přibližně v této době Kubín posílá do Ameriky velkou zásilku obrazů, kterou jeho švagr slíbil zpeněžit. Tyto obrazy jsou ale nenávratně ztraceny a malíř zpět „nedostal ani dopis.“³⁹³ Podobný osud potká várku dalších 60 obrazů, které pošle roku 1914, těsně před vyhlášením války, soukromé galerii ve Stockholmu.³⁹⁴

³⁸² Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 23.

³⁸³ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 26.

³⁸⁴ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 29.

³⁸⁵ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 25.

³⁸⁶ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 25.

³⁸⁷ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 25.

³⁸⁸ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 25–26.

³⁸⁹ Tato zmínka do chronologie vzpomínek příliš nesedí, jedná se proto asi o návrat k přelomu let 1912 a 1913.

³⁹⁰ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 26.

³⁹¹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 26.

³⁹² LAMÁČ 1988, 185.

³⁹³ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 28.

³⁹⁴ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 29.

S rokem 1913 ve své tvorbě Kubín vstupuje do fáze jakési syntézy kubismu a německého expresionismu, trochu oživeného ne zcela překonaným postimpresionismem a prvky futurismu.³⁹⁵ V létě 1913 měl Kubín možnost zhlédnout v Paříži v Galerie La Boétie výstavu Umberta Boccioniho.³⁹⁶ Podle názoru Vojtěcha Lahody to byla tato výstava, která „*musela vnést ne-li zmatek, tedy aspoň příliv dalších podnětů, již beztak komplikovaně se střetávajících v malířově předválečné tvorbě.*“³⁹⁷ Z Kubínova kubo-expresionistického období pocházejí díla charakteristická schematizací forem až do jejich základní podoby, ostrými hranami a výraznou barevností, byť omezenou na výběr několika základních barev. Podobně jako u kolegů z Gleizesova okruhu se u Kubína projevuje silná posedlost geometrizací, která postupně přechází z předmětů též na figuru.

Svůj nový výtvarný přístup Kubín prezentuje v březnu roku 1913, když posílá obrazy *Job proklínající Boha* a *Milenci* do Moskvy na výstavu Kárový spodek (vystavují zde např. Picasso, Derain, Braque, Rousseau či Vlaminck).³⁹⁸ a vystavením tří ze série kubizovaných postav na Salonu Nezávislých.³⁹⁹ Jedná se o obrazy *Rozsévač (Le semeur)*, *Milenci (Les amants)* a *Vyznavač slunce/Ctitel východu slunce (L'adorateur du soleil)* [58]. V katalogu jsou umístěny hned vedle dvou obrazů Františka Kupky, *Vertikální plány (Plans verticaux)* a *Sólo hnědé čáry (Le solo d'un trait brun)*.⁴⁰⁰ Dle Kubínových slov mu tyto obrazy v Paříži získaly zájem kritiky a také „*mnoho přátel, mezi nimiž byl též sochař Archipenko.*“⁴⁰¹

Rok 1913 se, z hlediska navazování nových známostí, z nichž některé budou v prostředí silné umělecké konkurence důležité pro jeho pozdější umělecké směřování, stane pro Kubína velice důležitým. Kubín se od roku 1913 pomalu stává nejen uznávaným autorem, ale také mediátorem, článkem v síti pařížských známostí. Částečně tuto funkci plní už v roce 1911, kdy André Derainovi jménem českých umělců vyplácí částku za *Koupání* (s Derainem se pravděpodobně seznámil již při pobytu roku 1908 skrze Rudolfa Kepla, který jej později seznámil i s Bohumilem Kubištou).⁴⁰² V roce 1913 Kubín pravidelně navštěvuje Académie de la Grande Chaumière (podle názvu ulice). Mladí umělci sem chodili kreslit živé modely, které každou hodinu měnily pózu. Zde navázal na dlouhá léta trvající přátelství s umělci z řad

³⁹⁵ Zde se nejspíš nejedná o přímou intenci. S futurismem v malbě se sice mohl setkat již skrze vyprávění přítele Filly, jenž navštívil výstavu futuristů v Berlíně, a také z reprodukcí, výstavu Futuristů v Paříži u Bernheima na začátku roku 1912 ale stihnout nemohl. Nedostal se tak s futurismem v malbě do přímého kontaktu.

³⁹⁶ *Ire Exposition de Sculpture Futuriste du Peintre et Sculpteur Futuriste Boccioni* (kat. výst.). Paříž 1913.

³⁹⁷ LAHODA 1996, 43.

³⁹⁸ LAMAČ 1988, 185, 464.

³⁹⁹ LAMAČ 1988, 185.

⁴⁰⁰ *Société des artistes indépendants. Catalogue de la 29e exposition. 1913* (kat. výst.). Paříž 1913, 166–167.

⁴⁰¹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 28.

⁴⁰² RAKUŠANOVÁ 2019, 117.

mladších i starších generací (nikoho konkrétního nejmenuje).⁴⁰³ Ve stejné době navíc k sochaři v přízemí domu Kubínových dochází obchodník s obrazy, Adolphe Basler, s nímž o pár let později Kubín sepíše smlouvu a následně s ním bude 20 let úzce spolupracovat.⁴⁰⁴

Na Montparnassu, na čísle 242, Boulevard Raspail, ve stejné době jako Kubín, tedy od roku 1912, má ateliér i Pablo Picasso.⁴⁰⁵ S Picassem i jeho největšími mecenáši, americkou rodinou Steinových se Kubín bude po válce pravidelně stýkat. Oficiálně se Kubín ke Steinovým vydává poprvé ve 20. letech spolu se svým obchodním partnerem Adolphem Baslerem. Zjišťuje nicméně, že se s paní Steinovou znal ještě před válkou a to od vidění z kavárny.⁴⁰⁶ Se Steinovými ve 20. letech dokonce podnikne cestu do Itálie. Kubín a Picasso se budou po válce také pravidelně navštěvovat a vést řeči o umění.⁴⁰⁷

Ve stejné ulici jako Picasso bydlí i řada jeho přátel a známých, mezi nimi např. již zmíněný Guillaume Apollinaire, Amadeo Modigliani, baronka d'Oettingen, André Salmon nebo Blaise Cendrars.⁴⁰⁸ Tito umělci často navštěvují kavárny jako La Rotonde (založena roku 1911) a Dôme.⁴⁰⁹ V ulici Dantzig se pak nachází další důležité místo setkávání montparnasských umělců, tzv. „La Ruche“ (Úl). Tento pavilon z pařížské Světové výstavy roku 1900, znovupostavený roku 1902 kousek za hranicí Paříže na okraji čtvrti Montparnasse, slouží nejen jako prostor pro setkávání a diskuzi, ale také pro tvorbu – jako sdílený ateliér. Od roku 1905 se La Ruche rozrůstá na 110 ateliérů a jezdí sem na 90 umělců. Po roce 1910 sem jezdí mladí umělci, kteří zcela změní chod ateliéru (např. Modigliani, Chagall, Léger, Soutine, Archipenko, Lipchitz a další). Svou slávu a dominanci nad slavným Bateau-Lavoir na Montmartru získává hlavně po první světové válce.⁴¹⁰

Na některém z těchto míst se Kubín pravděpodobně seznamuje s Herwarthem Waldenem, německým expresionistou, uměleckým kritikem, majitelem berlínské Galerie Der Sturm a vydavatelem stejnojmenného časopisu.⁴¹¹ Výstavy byly ve Sturmě pravidelné a dosti četné

⁴⁰³ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 27.

⁴⁰⁴ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 28.

⁴⁰⁵ APOLLINAIRE 1920, 42.

⁴⁰⁶ „Představili mě nejprve paní Steinové a já zůstal jako omráčen, neboť tuto osobu jsem znal jako zpěvačku z ulice. [...] Znali jsme se od vidění z ulice a kavárny, kam jsme chodili [...] a tak započala naše známost, která trvala léta, až do smrti obou manželů Steinových.“ (Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 55).

⁴⁰⁷ Kubín mluví o tom, jak je kubismus v Paříži již minulostí, Picasso nyní maluje jako Corot a ohledně jeho přístupu se nepohodli: „Hovořil jsem s ním jednou dlouho a jeho uštěpačnost mi dala mnoho znát. Ted' s ním nejsem právě na té nejlepší noze.“ (Dopis O. Kubína O. Španielovi, Paříž 23. ledna 1919, ANG FOK).

⁴⁰⁸ RENAULT 2013, 27.

⁴⁰⁹ RENAULT 2013, 144.

⁴¹⁰ RENAULT 2013, 174.

⁴¹¹ Jiří ŠVESTKA / Tomáš VLČEK (eds.): *Český kubismus 1909–1925: malířství, sochařství, architektura, design*. Praha 2006, 40; Růžena GREBENÍČKOVÁ: *Expresionismus jako hnutí a směr*. In: Alena POMAŽLOVÁ (ed.).

(zhruba každý měsíc). Walden se rozhodne Otakara Kubína zahrnout do prvního německého podzimního salonu (Erster Deutscher Herbstsalon) pořádaného v galerii *Der Sturm* od září do listopadu 1913.⁴¹² Z dopisu Augusta Mackeho Herwarthu Waldenovi z 21. dubna 1913 víme, že Kubín byl při přípravě Herbstsalonu řazen mezi umělce, se kterými bylo s jistotou počítáno.⁴¹³ Vystavil celkem 5 obrazů: *Hrdost (Der Stolz)*, *Hněv (Der Zorn)*, *Mudrc (Der Weise)*, *Dům v horách (Das Haus in den Bergen)* a *Dům u jezera (Das Haus am See)*.⁴¹⁴

Na výstavě bylo zastoupeno celkem 75 umělců reprezentujících dohromady 12 zemí,⁴¹⁵ čímž se Kubín dostal do společnosti „široké fronty celé soudobé avantgardy, včetně umělců ruských, italských futuristů, německých expresionistů a pařížských kubistů.“⁴¹⁶ V katalogu narazíme na jména jako H. Rousseau, A. Archipenko, H. Arp, G. Balla, C. Carra, M. Chagall, Robert a Sonia Delaunay, M. Ernst, A. Gleizes, N. Gončarovova, A. von Jawlensky, V. Kandinsky, P. Klee, O. Kokoschka, A. Kubin, F. Léger, A. Macke, F. Marc, J. Metzinger, P. Mondrian, G. Münter, F. Picabia, L. Russolo, G. Severini ad. České země jsou na výstavě reprezentovány, kromě Kubína, členy Skupiny výtvarných umělců (V. Beneš, E. Filla, J. Gočár, O. Gutfreund, P. Janák, A. Procházka).⁴¹⁷ České Skupině výtvarných umělců je v říjnu 1913 dokonce uspořádána samostatná výstava s názvem „Skupina / Prag“.⁴¹⁸ Otakar Kubín na seznamu vystavujících však chybí, jelikož členem Skupiny nebyl.⁴¹⁹ V následujících letech časopis *Der Sturm* publikuje řadu českých grafik: kromě Otakara Kubína, např. Vincence Beneše, Josefa Čapka, Emila Fillu a Vlastislava Hofmana.⁴²⁰

Někdy na přelomu let 1913 a 1914 manželé Kubínovi začínají pociťovat finanční úzkost, a výstavy bohužel nevydělají Kubínovi dost peněz na pokrytí drahého pařížského života. Manželé jsou nuceni se vystěhovat nejprve do hotelu v latinské čtvrti a následně do ateliéru Moise Kislinga, francouzského malíře polského původu, v 15. čtvrti, daleko od centra, skoro u pařížského opevnění, kde se v zimě nedá topit. Naštěstí jsou takto blíže k básníkovi Otto Kleinovi. S Kleinem Kubín pravidelně navštěvuje přednášky historika Ernsta Denise a malíře

Expresionismus a české umění 1905–1927 (kat. výst.) [Národní galerie v Praze 15. prosince 1994 – 19. března 1995]. Praha 1994, 16.

⁴¹² LAHODA 1996, 43.

⁴¹³ August Macke Herwarthu Waldenovi, 21. dubna 1913, Sturm–Archiv, Staatsbibliothek zu Berlin (RAKUŠANOVÁ 2020, 487).

⁴¹⁴ *Der Sturm. Erster Deutscher Herbstsalon. Berlin 1913.* (kat. výst.). Berlín 1913, 23.

⁴¹⁵ LAMAČ 1988, 188.

⁴¹⁶ LAMAČ 1988, 337.

⁴¹⁷ *Erster Deutscher Herbstsalon.* 1913.

⁴¹⁸ *Der Sturm. Achtzehnte Ausstellung. Skupina/Prag: Emil Filla, Vincenc Benes, A. Prochazka, Otto Gutfreund, Gocar, Janak* (kat. výst.). Berlín 1913.

⁴¹⁹ *Skupina/Prag* 1913.

⁴²⁰ LAMAČ 1988, 188.

Fernanda Légera na Sorbonně.⁴²¹ V novém bydlení Kubín pracuje na šesti dřevořezových ilustracích, známých jako *Lidské bídy*, pro Kleinovu báseň *La misère humaine* [60]. Kleinovi se dokonce podaří několik výtisků v české i francouzské verzi vydat.⁴²² Vydání jim ale z bídy mnoho nepomůže.⁴²³

Od února do března 1914 pořádá v Praze SVU Mánes výstavu „Moderní umění“. Organizace a výběru obrazů v Paříži se chopí pařížský básník, Alexandre Mercereau.⁴²⁴ Do Prahy Kubín posílá obrazy *Ticho*, *Radost*, *Bojovník*, *Mladík* a *Pokora*. Vystavuje zde po boku Gleize, Delauneye, Metzingera či Mondriana. Zařazen je ale ještě do „českého oddělení“.⁴²⁵

Důležitým mezníkem je návštěva Herwartha Waldena, který přijde s úmyslem vystavit 30 Kubínových obrazů na jaře roku 1914 v jeho Galerii Der Sturm v Berlíně. Jako upoutávku na tuto samostatnou výstavu Walden otiskne jeden dřevoryt z *Lidských bíd* na obálku časopisu *Sturm*.⁴²⁶ Kubínově výstavě předchází výstava Paula Klee a následuje ji výstava Marca Chagalla. Pro Kubína byla důležitým momentem, neboť *Der Sturm* byl tehdy hlavním periodikem, které zprostředkovávalo kontakty pro avantgardní umělce mezi centry moderního umění, Berlínem a Paříží, a zbytkem Evropy.⁴²⁷ Samostatná výstava tak byla do jisté míry prestiží. Walden tím poskytl Kubínovi nejen finanční podporu a existenční jistotu, kterou Kubín v začátcích života v Paříži tolik potřeboval, ale také jméno u mezinárodního publika (zejména francouzského po válce). K výstavě je vydán katalog s názvy děl, avšak opatřený pouze čtyřmi nepojmenovanými reprodukcemi.⁴²⁸ Z katalogu je nicméně patrné, že kromě 30 obrazů vystavil i sérii dřevorytů *Lidské bídy*. Kromě řady zátiší (např. *Zátiší I–III*, *Stůl*) a krajín (např. *Krajina s mořem*, *Dům v horách*), tvoří větší část výstavy série figurálních námětů, označených symbolickými názvy (např. *Hněv/Vzdor*, *Ticho*, *Bojovník*, nebo *Pýcha/Hrdost*).⁴²⁹

Kubínovy nově pojaté obrazy se dočkaly řady reakcí nejen v Praze (např. spíše jízlivá kritika Vincence Beneše v *Uměleckém měsíčníku*),⁴³⁰ ale také v Paříži, přestože převážně zpětně, zejména v období zájmu o Kubína po válce (Maurice Raynal, Louis Vauxelles, Charles

⁴²¹ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 35.

⁴²² LAMAC 1988, 474.

⁴²³ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 28.

⁴²⁴ *Moderní umění. 45. výstava S.V.U. Mánes* (kat. výst.). Praha 1914.

⁴²⁵ LAMAC 1988, 189.

⁴²⁶ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 28.

⁴²⁷ Sami SJOBERG: Jewish Communality in German Avant-Garde Magazines of the 1910s and 1920s. In: *Orbis Litterarum*, Volume 72, Issue 3, 2017, 246.

⁴²⁸ *Der Sturm. Fünfundzwanzigste Ausstellung: Otakar Kubin*. (kat. výst.), Berlín 1914.

⁴²⁹ LAHODA 1996, 43.

⁴³⁰ LAHODA 1995, 93.

Kunstler, ad.). Ve dvou číslech *Paris-Journal* (z 23. května a 8. července 1914) se nad Kubínovou berlínskou výstavou pozastavuje Guillaume Apollinaire:⁴³¹ „*Blaise Cendrars přeložil z češtiny báseň Otto Kleina, kterou doprovází šest dřevorezů od Otakara Kubina, záslužilého českého malíře, který, podobně jako většina českých umělců, jako jeden z prvních přijal kubismus.[...] Kubínovy dřevoryty nesou název: Lidská bída a jde o velmi působivé dílo.*“ Apollinaire udiví také Kubínovo příjmení, a s ním i jeho kolegy, Bohumila Kubišty: „*Víme, že velmi zvláštní náhodou několik českých malířů nese jména, která připomínají toto francouzské umění, které je dnes univerzálním uměním: kubismus. Je mezi nimi malíř Kubin, malíř Kubista ad.: toto nejsou pseudonymy.*“⁴³² Z Apollinairovy kritiky plyne, že Otakara Kubína vnímal jako důležitého umělce a přiřadil mu čestné místo po boku mladých pařížských kubistů.⁴³³

Většina děl vystavených v letech 1913–1914 zůstala bohužel v důsledku neúspěšného odeslání do ciziny dodnes nezvěstná. *Umírající Hermes* [32] z pražské výstavy zůstává jedním z nich. V době, kdy Miroslav Lamač píše knihu *Osma a Skupina*, se objevují díla, která Lamač identifikuje jako *Pokoru, Mudrce a Radost* [53].⁴³⁴ V posledních letech se na aukčním trhu objevila některá další díla ze série postav. Existují snahy přiřadit tato díla k názvům z katalogů, nicméně, z nedostatku informací a dobových reprodukcí zůstáváme u pouhých dohadů. Před deseti lety se takto na aukci Sotheby's v Londýně objevily dva obrazy, *Figure* (identifikovaný jako *Prorok*) [54] a rozměrný *The duel (Souboj)* [52], oba opatřené adresou básníka Otto Kleina v St. Cloud.⁴³⁵ V roce 2014 Sotheby's vydražilo další obraz, *Cubist Figure (Kubistická postava, možná Radost?)* [55].⁴³⁶

⁴³¹ APOLLINAIRE 1914a, 813; APOLLINAIRE 1914b, 722.

⁴³² V originále: „*Blaise Cendrars a traduit du tchèque un poème d'Otto Klein, qui accompagne six bois gravés par Otakar Kubin, un peintre tchèque de mérite, qui, ainsi que la plupart des artistes tchèques, a été un des premiers à adopter la discipline cubiste. On sait que par une singularité bien curieuse, plusieurs peintres tchèques portent des noms qui rappellent celui de cet art français qui est aujourd'hui un art universel : le cubisme. Il y a le peintre Kubin, le peintre Kubista, etc. : ce ne sont pas des pseudonymes. Les bois gravés de Kubin portent comme titre : La Misère humaine, et c'est une œuvre bien impressionnante.*“ (APOLLINAIRE 1914b, 813)

⁴³³ LAMAČ 1988, 170.

⁴³⁴ LAMAČ 1988, 464.

⁴³⁵ Lot 21. Otakar Kubin (Othone Coubine) – Figure. In: *Sotheby's. Auction n°L12101. 11 June 2012, London* (online aukční katalog), <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/european-paintings/lot.21.html>, vyhledáno 12. 1. 2023; Lot 20. Otakar Kubin (Othone Coubine) – The duel. In: *Sotheby's. Auction n°L12101*, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/european-paintings/lot.20.html>, vyhledáno 12. 1. 2023.

⁴³⁶ Lot 3. Otakar Kubin (Othone Coubine) – Cubist Figure. In: *Sotheby's. 20th Century Art – A Different Perspective. 12 November 2014, London* (online aukční katalog), <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/20th-century-art-different-perspective-114103/lot.3.html>, vyhledáno 12. 1. 2023.

Brzy po vyhlášení války je Kubín i se ženou deportován do cizineckého koncentračního tábora v Bordeaux.⁴³⁷ Většina Kubínových obrazů tak uvízne v cizině. Po samostatné výstavě zůstane část obrazů v galerii Sturm, čehož Walden využije, a obrazy vystaví při několika příležitostech i v průběhu války (v Haagu, v Berlíně společně s O. Kokoschkou).⁴³⁸

4.3. Definitivní proměna výtvarného stylu

Pro správnou dataci Kubínových obrazů z doby před definitivním stěhováním do Paříže je klíčová výstava Mánesa na jaře 1911.⁴³⁹ Již před odjezdem do Paříže Kubín dospívá ke značnému tvarovému zjednodušení, objevuje se u něj úsilí o sevřenou formu za pomoci pevných obrysů a ve velkých barevných plochách, uplatňuje se čím dál častěji práce s kontrasty čistých barev. Na rozdíl od členů drážďanské Die Brücke, si zachovává měkčí rukopis a expresi vyvažuje neustálou snahou o harmonii. Ve vyjádření emocí je také zdrženlivý a vybírá si často venkovská, sociálně laděná témata. Přechodnou fází v Kubínově výtvarném vývoji dobře postihl Miroslav Lamač: „Z dosavadního vývoje by se dalo vyvodit, že Kubín snad ze všech malířů původní Osmy nejméně souvisel s dramatickými tendencemi českého kuboexpresionismu, a to jak obrazovou koncepcí, tak tematickým zaměřením. Právě však na rozhraní let 1912–1913 objevují se v jeho díle nové tendence, které v následujících letech vykrystalizují v pozdní a velmi svéráznou verzi kuboexpresionismu.“⁴⁴⁰

V roce 1912 na sebe Kubín nechává působit kubistické tendence, zejména až v okruhu Alberta Gleize. Jeho tvorba před rokem 1914 však nepodstoupí kompletní kubistickou transformaci. Kubín řeší sice řadu kompozičních problémů, zůstane však stále přitahován „expresionistickými náladami než konkrétním slovníkem uměleckého stylu, např. samotného kubismu.“⁴⁴¹ V rozmezí pár let dochází ke zcela originálnímu výtvarnému projevu, jenž spočívá v syntéze více stylů principů a v postupném schematizování tvaru. Ke specificky pojaté kubizující estetice přidává jistý nádech „cizorodého, hrubiánského primitivismu.“⁴⁴² Tento proces vrcholí v sérii kubo-expresionisticky laděných figur a zejména v grafickém cyklu *Lidské bídy*.

⁴³⁷ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 30.

⁴³⁸ LAMAČ 1988, 195.

⁴³⁹ RAKUŠANOVÁ 2020, 94.

⁴⁴⁰ LAMAČ 1988, 290.

⁴⁴¹ LAHODA 1996, 43.

⁴⁴² LAHODA 1995, 94.

Co do námětů, u Kubína stále přetrvává zájem o rustikální předlohy, jejich výběr se ale od předchozích let odlišuje. Setkáváme se často s biblickými či symbolickými náměty zasazenými do přírody (*Job proklínající Boha, Milenci, Umírající Hermes*), do centra obrazového prostoru se dostává obyčejný předmět, který je zkoumán skrze rozklad do plánů, aby mohl být nahlížen z několika úhlů pohledu (série *Zátiší a Domů*). Hlavní pozornost před válkou Kubín upírá na figuru. Ta se dostává do centra uměleckého experimentu. Je s ní zacházeno jako s předmětem či krajinou. Série vzniklých postav pak získává názvy symbolické či spojené se silnými emocemi (*Hrdost, Hněv, Radost*).⁴⁴³

Mezi obrazy, které vznikly na přerodu v Kubínově tvorbě, tedy mezi výstavou v Mánese roku 1911 a Kubínovým usazením v Paříži, patří například obrazy *Dostihy v Chuchli* (vzniklé s jistotou ještě před odcestováním) nebo *Pont Neuf* [34]. Obě díla představují do jisté míry „epilog Kubínova gauguinovského období“.⁴⁴⁴ Dataci obrazu Pont Neuf do roku 1912 usnadňuje jeho reprodukování v 16. ročníku *Volných směrů* na konci téhož roku.⁴⁴⁵ Poznámka na konci ročníku, jež zmiňuje Kubínovo čerstvé zvolení do výboru Mánesa, by nasvědčovala, že obraz vznikl ještě před odjezdem do Paříže (přestože nese pařížský námět).

Miroslav Lamač vnímá *Pont Neuf* jako „osobně formulovanou rekapitulaci fauvismu“ a typickou českou „interpretaci postimpresionismu,“ jež má spočívat ve střetávání „bledých modří, sytých oranží a žlutí, tlumených a poněkud jedovatých zelení“. Odkaz Paula Cézanna se pak, dle Lamače, projevuje „prostřednictvím prekubistického Deraina“.⁴⁴⁶ Nejde už o pastózní nánosy, ale barva je hladce roztírána v širokých plochách. V krychlovitých, schematizovaných formách cítíme vkrádající se kubismus.

Značné formální podobnosti sdílí *Krajina u moře* [31] (1912, NG v Praze)⁴⁴⁷ a obrazy *Podzim, Žně I, Žně II* a *Milenci* [29, 30],⁴⁴⁸ jejichž reprodukce ve své knize otiskl Miroslav Lamač.⁴⁴⁹ Do stejné skupiny rustikálních námětů vzniklých kolem roku 1912 bychom mohli zařadit také obraz *Rozsévač* (1913 na Salonu Nezávislých), jeho podobu bohužel neznáme.⁴⁵⁰

⁴⁴³ LAMAČ 1988, 464.

⁴⁴⁴ LAMAČ 1988, 123.

⁴⁴⁵ Obr. O. Kubín: Pont Neuf v Paříži. In: *Volné směry*, roč. 16, č. 1, 1912, 24.

⁴⁴⁶ LAMAČ 1988, 125.

⁴⁴⁷ Otakar Kubín (Coubine) – *Krajina u moře*. In: *Sbírky. Národní galerie Praha*,

https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_9199, vyhledáno 10. 4. 2023.

⁴⁴⁸ Obraz *Žně II* se před několika lety objevil na veřejné aukci Galerie Kodl (RAKUŠANOVÁ 2007, 143), zbylé obrazy jsou neznámé.

⁴⁴⁹ LAMAČ 1988, 292.

⁴⁵⁰ LAMAČ 1988, 290.

V *Krajině u moře* [31] si Kubín opět hraje s dynamičností diagonál a ostrých hran s oblinami. Rukopis je tvrdší, než u nezvěstných obrazů.⁴⁵¹ Namísto kontrastu modré se žlutou dává malíř přednost teplejší kombinaci zelené s oranžovou a světle modré s růžovou. Stromy jsou výrazně stylizované – ostře zalamované a zjednodušené na základní tvar. Přestávají být stromy a stávají se pouhým zástupným znakem pro strom, téměř připomínajícím „*chinoiserii v lámaném rytmu kubismu*.“⁴⁵² Vzhledem k tomu, že se jedná o výjev od moře, je na místě zvážit, zda obraz nebyl inspirován výletem do Bretaně (zřejmě někdy v létě roku 1913).⁴⁵³

Série jmenovaných obrazů v určitých aspektech odkazuje na fauvismus, a to nejen barevností, ale i v podání figurálních skupin a využití do trojúhelníku se otevírající kompozice, která by, dle mého názoru, mohla připomenout obraz *Radosti ze života* Henriho Matisse (1905–6). Podle Vojtěcha Lahody se tyto ozvěny pařížského fauvismu projevují v jaksi umírněné, „suché“ podobě. Kubín je jedním z umělců, pro které se stane přitažlivou ne příliš radikální symbióza pařížského kolorismu s expresionismem a náznaky kubismu.⁴⁵⁴

V případě *Podzimu, Žní* [29, 30] a *Milenců* je objem vyjádřen z pomoci mas vegetace.⁴⁵⁵ Svými siluetami přispívají na vnitřní celistvosti výjevu. Ve všech pracích lze také vycítit jistou formální příbuznost s kubismem (nebo spíše krystalinismem), nejsilněji ve způsobu, jakým jsou vnitřně dramatizovány koruny stromů. Harmonie kompozic je dána dodržáním principu zlatého řezu a jednotlivé figurální skupiny se sdružují v trojúhelníkových schématech (zejm. *Podzim*).⁴⁵⁶ *Milenci* již pracují se silným prostorovým zploštěním a centrální kompozicí (podobně jako *Krajina mezi skalisky*) [35].⁴⁵⁷ Ani jeden z těchto obrazů ale ještě nezmnoužuje úhel pohledu, pouze zjednodušuje formu.

Roku 1913 se v 17. ročníku *Volných směrů* objevily reprodukce dvou Kubínových krajin označené pouze jako „Žně“ [30]. První z obrazů je totožný s dílem, které Miroslav Lamač pojmenoval jako *Žně II*, druhý obraz zobrazuje větrný mlýn na kopci a v popředí ženy při práci. Podle námětu se jeví, že by se mohlo jednat o *Pracující ženy* vystavené roku 1913 na

⁴⁵¹ LAMAČ 1988, 290.

⁴⁵² LAMAČ 1988, 290.

⁴⁵³ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 25.

⁴⁵⁴ LAHODA 1994, 88.

⁴⁵⁵ LAMAČ 1988, 289.

⁴⁵⁶ LAMAČ 1988, 289.

⁴⁵⁷ LAMAČ 1988, 290.

43. členské výstavě Mánesa společně s *Umírajícím Hermem*, nicméně, neodpovídá fotografii z výstavy [32].⁴⁵⁸

Rozměrný obraz *Umírající Hermes*, který dnes známe pouze z pohledu do výstavy, je založen na centrální kompozici, do jejíhož středu je umístěna skupina postav (pololežící Hermes se třemi plačkami) uspořádaná do trojúhelníku. Pozadí je uspořádáno do pásů a prostor je zploštěn. Kubín zatím nejvíce pracuje s energetickým charakterem ostrých úhlů a faset, které opět vytváří určitý dojem zářícího krystalu. Vojtěch Lahoda vnímá dílo jako silně expresionistické. Domnívá se, že zvolený motiv umírajícího Herma je „*vpravdě expresionistickým vyjádřením ztráty jistot, kompasu, ukazatele*“ a zvolená kompozice by mohla vycházet z „*ikonografického typu středověkých oplakávání, oblíbených i v německém expresionismu.*“⁴⁵⁹

Ze série krajin, které Kubín tvořil v letech 1911–1913 stojí jaksí osamoceně obraz *Krajina s jezerem mezi břehy se stromy* (také *Krajina mezi skalisky* nebo jen *Krajina*) [35], dnes uložený ve sbírkách Národní galerie v Praze.⁴⁶⁰ Staví na zcela odlišných uměleckých východiscích, která bude Kubín rozvíjet spíše až po roce 1912. Otakar Siblík, i Národní galerie *Krajinu* zařazují do roku 1912.⁴⁶¹ Lamač ji datuje až do roku 1913.⁴⁶² Kopec, do něhož se noří jezero, působí téměř abstraktně. Jakmile si uvědomíme, že jde o skaliska, rozeznáme mraky, stromy, kopec i jezero. Barvy již nerespektují realitu – nebe je poprvé žluté, mraky modré, stromy fialovomodré (což je barva pro Kubínovu paletu vzácná).⁴⁶³ Podstatná je dynamika diagonál, elipsy a hrana. Miroslav Lamač i Vojtěch Lahoda si všimají určitého skrytého „krystalinismu“ (příznačného pro kubo-expresionismus) v kompozičním schématu obrazu. Kompoziční jádro obrazu by se dalo vepsat do kosočtverce, či mnohostěnu, který by následně připomínal krystal.⁴⁶⁴ Lámané obrysové a diagonální linky a lazurové tenké nánosy barvy na bílém podkladě navíc vytvářejí dojem záření krystalu.⁴⁶⁵ Nabízí se možnost, že obraz vznikl jako reakce na Podzimní salon 1912, kde mohl Kubín spatřit celou řadu děl pracujících na základě krystalu a také první díla abstraktní.

⁴⁵⁸ Alena POMAŽLOVÁ (ed.): *Expresionismus a české umění 1905–1927* [Kat. výstavy, Praha 15. prosince 1994 – 19. března 1995, Národní galerie v Praze], Praha 1994, 273.

⁴⁵⁹ LAHODA 1994, 88.

⁴⁶⁰ Otakar Kubín (Coubine) – *Krajina*. In: *Sbírky. Národní galerie Praha*, https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_11360, vyhledáno 16. 4. 2023.

⁴⁶¹ SIBLÍK 2000a, 106.

⁴⁶² LAMAČ 1988, 466.

⁴⁶³ SIBLÍK 1980, 23.

⁴⁶⁴ LAHODA 1996, 81.

⁴⁶⁵ LAMAČ 1988, 469.

Na předchozí linii rurálních krajin navazuje série domů v krajině (např. *Dům, Krajina s domem mezi stromy a Vesnice*) [39, 35].⁴⁶⁶ V *Domech* Kubín pracuje s naprosto zploštěným prostorem, odlišnou barevností, s více horizonty a mnoha úhly pohledu. Důležité budou nakloněné roviny a kontrasty barev stojících na opačných stranách barevného spektra. S krajinou začíná být zacházeno jako s předmětem, motiv domu se stává prostředkem ke zkoumání schematizace a optického rozkladu viděné skutečnosti. Například ve *Vesnici* se Kubín přibližuje principům zkoumaným Georgesem Braquem v L'Estaque v roce 1908 [37], ale také lze hledat jisté podobnosti například s André Derainem či Mauricem de Vlaminckem [38].

Ve výše zmíněných krajinách Kubín postupně nachází formu projevu, kterou hlouběji zkoumá na sérii *Zátiší*. Zátiší je vhodným žánrem pro budování architektonické kompozice. Kubín v nich přehodnocuje tradiční perspektivu. Předměty rozkládá, aby mohly být nahlíženy z několika úhlů pohledu zároveň. Nedopouští se ale úplného roztržštění předlohy na fragmenty, ani nenechává plátna vyblednout do melancholie šedo-hnědé palety typické pro analytický kubismus Picassa a Braqua. Zůstává věrný živým tónům modré, žluté, zelené a růžové. Podobné barevné složení vidíme i u dalšího člena tzv. Pařížské školy, Marca Chagalla (např. *Opilec*) [32].⁴⁶⁷ Podle Miroslava Lamače „barevnost, barevná světelnost je vůbec nejosobitějším rysem probíraných Kubínových obrazů. Jsou barevně ostré, až útočné, ale Kubín dovede barvy navzájem propojit a rozeznít v harmonické shodě s geometrizovanou, někdy téměř abstraktní strukturou.“⁴⁶⁸

Někdy kolem roku 1913 vzniká série formálně sobě velice blízkých zátiší (*Zátiší s větévkou, Zátiší s podnosem, Zátiší na stole, Zátiší s krabicí, Stůl* apod.). Ze série *Domů* si vypůjčují prolínání tvarů a plochami prostoru.

Na drobném *Zátiší s větévkou* [45] vidíme fragment vázy s květinou, zkosenou desku stolu, splývající s okolním prostorem, a krabici nahlíženou ze tří stran najednou.⁴⁶⁹ Měkkost forem ustupuje, ale k absolutnímu vyčlenění oblých tvarů nedochází. S kontrastem oblých tvarů a

⁴⁶⁶ LAMAČ 1988, 289.

⁴⁶⁷ Pařížská škola (L'École de Paris): Jde o název označující skupinu umělců, která patřila k více než stovce umělců-přistěhovalců, kteří do Paříže přišli tvořit před rokem 1914. Nejvíce se o této "škole" (ačkoliv se jedná o označení velice různorodé skupiny) mluví v souvislosti s meziválečným obdobím. (James BEECHEY: L'École de Paris: Paris. In: *The Burlington Magazine*, Vol. 143, No. 1177, Apr., 2001, 237–239). Publikaci věnovanou působení českých umělců v Paříži mezi dvěma válkami, včetně Kubína, vydala v minulém roce Anna Pravdová (Anna PRAVDOVÁ: *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži. Presentace-recepce-akvizice*. Praha 2022).

⁴⁶⁸ LAMAČ 1988, 469–473.

⁴⁶⁹ LAMAČ 1988, 466.

ostře zalamovaných hran pracuje například i *Zátiší s podnosem na stole* [47]. Zde se dominantním prvkem dokonce stává kruh. Na kulatou mísu s ovocem se díváme shora, na její nohu čelně. Deska stolu jako by se vznášela v prostoru. Podle Lamače toto zátiší nejzřetelněji naznačuje cestu k figurám vznikajícím v letech 1913–1914.⁴⁷⁰

Na obraze *Zátiší s krabicí* [40] bez problému rozeznáme každý předmět, každý nese svou „ideální“ podobu, je opět omezen na nejjednodušší možný tvar, který je pro nás ještě čitelný. Kubín zde volí znakovou reprezentaci. Předměty tentokrát nejsou určeny k nahlížení z více úhlů pohledu a svým přístupem se do jisté míry přibližují raného kubismu: např. Pablo Picasso, *Zátiší s brioškou*, 1909, publikované roku 1911 ve *Volných směrech* [41],⁴⁷¹ nebo zátiší André Deraina [43].

V soukromé sbírce se nachází obraz *Zátiší*. Zobrazuje stůl s konvicí a hrnkem a také obraz v obraze vykazující jisté podobnosti s *Krajinou u moře* [31]. Na plátně jakoby položeném na nakloněné plošině stolu vidíme dvě postavy opírající se navzájem rameny i stylizovaný strom.

Nejucelenějším dojmem působí podle Miroslava Lamače expresivně deformované *Zátiší na stole* [45].⁴⁷² Toto zátiší se od předchozích odlišuje černým pozadím, které náš pohled upoutává na zdeformovaný předmět na zdeformované desce stolu. Tmavého pozadí využívá i *Zátiší s lampou* [46]. Lampa je umístěna na prudce se zužující trojúhelníkové desce, která, podle například Karla Srpa, vykazuje jisté podobnosti se zátišími Bohumila Kubišty.⁴⁷³ Lahoda si všimá silné Kubínovy tendence k deformování tvarů skoro nějakou „vyšší silou“. Stůl tak ztrácí svou přirozenou formu a stává se z něj „agresivní před' lodi plující v nedefinovatelném prostoru.“⁴⁷⁴ V obraze *Stůl* [48] naopak deska stolu zachovává svůj tvar, ale je nahlížena z ptačí perspektivy. Celá kompozice je založená na myšlence čtverce uzavřeného v prostoru. Ve změti geometrizovaných struktur není možné identifikovat konkrétní předměty. Vývojově je *Stůl* těžko zařaditelný, neboť se Kubínovým přístupům vymyká a v kánonu jeho díla působí jako pouhý experiment.⁴⁷⁵

Před válkou, podobně jako mnoho dalších umělců, prozkoumává Kubín vztah mezi formou a tělesností. Jistého napětí mezi nimi dosahuje, podle Vojtěcha Lahody, nikoliv na figurách

⁴⁷⁰ LAMAČ 1988, 466.

⁴⁷¹ FILLA 1911, 69.

⁴⁷² LAMAČ 1988, 466.

⁴⁷³ Karel SRP: Osa sváru. In: Marie RAKUŠANOVÁ a kol.: *!křičte ústa! Předpoklady expresionismu*. Praha 2007, 334.

⁴⁷⁴ LAHODA 1996, 44.

⁴⁷⁵ LAMAČ 1988, 469.

jako takových, ale právě prostřednictvím zátiší.⁴⁷⁶ „Nevysvětlitelný tlak okolí Kubínových figur, oné osudové energie, do níž jsou zasazeny, vede k naprostému zgeometrizování hlavy, z níž se stává krabice, v jiných obrazech dokonce stůl, nábytek, možná i sklenice.“⁴⁷⁷ Dobrým příkladem pevné vnitřní souvislosti, která panuje mezi Kubínovými zátišími a jeho postavami, je obraz *Hlava* [49]. V *Hlavě* jsou rozkládány „elementární znaky lidské tváře,“⁴⁷⁸ která začíná působit téměř jako stroj, neživý předmět, přesto je nadána napětím, které leží mezi prostorem, formou a její tělesností.

Do centra tvorby Otakara Kubína se před první světovou válkou dostává zobrazení lidské figury. Kubínovy postavy, vystavené v galerii Der Sturm v letech 1913–1914, nazývá Lahoda „krystalickými drúzami“, které jsou „záhadně svítící a ještě záhadně gestikulující.“⁴⁷⁹ Vykazují „inklinaci k archaickým kulturám“,⁴⁸⁰ stávají se znakem, z něhož ještě poznáme, že jde o figuru, ta je však zjednodušená do krajních mezí, ve kterých se v podstatě omezuje pouze na hrany, aniž by však ztrácela výmluvnost gest a srozumitelnost formy (*Ctitel východu slunce, Postava I., Postava II., Kubistická postava*, soubor grafických listů *Lidské bídy*) [58, 56, 57, 60].

Zpočátku Kubín k figuře přistupuje obdobně jako k předmětům ze svých zátiší, což je viditelné například na malbě *Číšník* [51]. Tento obraz ze sbírky sochařky Chany Orloff, který se nedávno objevil na aukci v Paříži,⁴⁸¹ představuje kavárenskou scénu (pravděpodobně z jedné z kaváren na Montparnassu), na níž číšník nese na tácu alkohol s názvem Pithon (existuje francouzské šampaňské stejného jména). Obličej muže pozorujeme naráz čelně i z profilu, je umístěn do centra kompozice, ale je naprosto statický, téměř jako sloup nebo socha. Mimořádný a poněkud odlišného ražení je Kubínův vlastní *Autoportrét* [50]. Silueta figury zde plní funkci kontrastní oblé linie, obličejové rysy jsou ale kubizovány. Barvy jsou opět aplikovány fauvistickým způsobem nezávisle na realitě a v kontrastujících párech. Busta na polici v levém horním rohu obrazu by mohla odkazovat na Kubínovo sochařské vyučení v Hořicích.

⁴⁷⁶ LAHODA 2008, 31.

⁴⁷⁷ LAHODA 1996, 43.

⁴⁷⁸ LAMÁČ 1988, 469.

⁴⁷⁹ LAHODA 1996, 43; LAHODA 1995, 93.

⁴⁸⁰ LAHODA 2007, 56.

⁴⁸¹ Lot n°3. Othon Coubine – Le Garçon de café. In: *Millon. Spécialité art contemporain et moderne: Vente École de Paris 3 – Tableaux modernes. 4 mai 2021* (online aukční katalog), <https://www.millon.com/catalogue/vente1363-ecole-de-paris-tableaux-modernes/lot3-othon-coubine-boskovice-marseille->, vyhledáno 19. 4. 2023.

Ostatní figury si dovolím rozebrat na základě katalogů výstav v galerii Der Sturm. Na prvním německém podzimním salonu v roce 1913 vystavil Kubín obrazy *Hrdost (Stolz)*, *Hněv (Zorn)*, *Mudrc (Der Weise)*, *Dům v horách (Das Haus in den Bergen)*, *Dům u moře (Das Haus am See)*. Obrazy tudíž můžeme datovat přibližně do let 1912–1913. Některé obrazy vystavené na samostatné Kubínově výstavě následujícího roku, mohly vznikat ještě po tomto datu, do jara 1914 (jako v případě *Lidských bíd*).

Sérii vystavených figur můžeme rozdělit do několika tematických okruhů: figury symbolické a figury vyjadřující silnou emoci. Mezi symbolické figury bych zařadila například obrazy *Mudrc (Der Weise)*, *Prorok (Der Seher)*, *Bojovník (Der Kämpfer)*, *Válečník Svatogor (Der Recke Svatogor)*, *Ctitel východu slunce (Der Anbenter des Sonnenaufgangs)*, *Rytíř (Der Ritter)* apod. K figurám vyjadřujícím silnou emoci bych zahrнула *Vzdor (Trotz)*, *Pokora (Demut)*, *Hrdost (Stolz)*, *Radost (Freude)*, *V myšlenkách (In Gedanken)* a *Lidské bídy*. Dále bych tuto skupinu rozdělila na figury statické a figury v pohybu. Mezi statické by tak patřili například *Prorok*, *Pokora* nebo *V myšlenkách*. Figurami v pohybu jsou pak například *Bojovník*, *Radost* nebo *Lidské bídy* [53–59]. Jde o postavy v téměř tanečních pozicích (teprve nyní se tak Kubín poprvé od *Music Hall Bobino* [23] vrací k tématu tance), avšak dehumanizované, omezené na jakýsi piktogram zastupující pohyb.⁴⁸²

Dochované obrazy je náročné přiřadit, neboť máme k dispozici minimální množství dobových reprodukcí. Jedinými reprodukovanými obrazy v katalogu výstavy jsou *Prorok*, *Pokora*, *Bojovník* a *Radost* (jsou jim ze seznamu přiřazena čísla 20, 12, 15 a 14) [53].⁴⁸³ Dodnes se kromě nich podařilo identifikovat pouze obraz *V myšlenkách*. V době, kdy Miroslav Lamač vydává svou publikaci, jedinými známými díly z této řady jsou tzv. *Postava I* a *Postava II*. Každá z nich reprezentuje jedno pole zájmu – *Postava I* [56] je figurou statickou nadanou spirituálními kvalitami, *Postava II* [57] je figurou v pohybu.

Kompozice *Postavy I*. [56] (1913–1914), a s ní i nedávno objeveného *Proroka* [54], je založena na trojúhelníku. Obě postavy v sobě nesou jisté spirituální kvality, Jiřímu Siblíkovi dokonce připomínají archaické sochy či rituální talismany.⁴⁸⁴ Forma obou postav působí díky své siluetě uzavřeně. Přestože je zevnitř probírána ostrými hranami a rýhami, hmota působí jako by se zhušťovala směrem do středu. Ostrý hrot trojúhelníku umístěný nad hlavou postavy

⁴⁸² Petra KOLÁŘOVÁ: Vertige du corps: le cubisme tchèque et la danse. In: *Perspective: Actualité en histoire de l'art*, <https://journals.openedition.org/perspective/21106>, vyhledáno 5. 2. 2023, 196.

⁴⁸³ *Der Sturm. Otakar Kubin* 1914, nepag.

⁴⁸⁴ SIBLÍK 2000a, 25.

vytváří navíc dojem jakéhosi směřování vzhůru, nějaké aury, toto stoupání je ale statické. Kubín zbavuje své figury individuálních znaků i výmluvných gest, dekoru i časoprostoru.⁴⁸⁵ *Postava I.* už téměř hraničí s abstrakcí.

Kubín postupně ze svých postav docela vylučuje křivky. Soustřeďuje se na dynamiku ostrých hran, diagonál a vrženého stínu. Barevnost je omezena na kontrast pouze dvou barev. Z tuhé polopostavy se stává figura v pohybu, která se otevírá prostoru a svým gestem jej téměř rozsekává. Příkladem jedné z těchto figur v pohybu je *Postava II* [57]. *Postava II* se stává symbolem, piktogramem pro lidské tělo v pohybu. Nejde však, dle mého názoru, o „fázi“ lidského pohybu jako je tomu u principu simultaneity (zejm. u orfistů a futuristů), ale o typus, který celou řadu fází jednoho pohybu shrnuje. Postava je dynamická – rozpíná se do abstraktního prostoru kolem sebe, roztíná jej. Její hrany ještě zdůrazňují hnědočervené stíny, které postava vyznačuje.

Podle Vojtěcha Lahody v nových „hranatých figurách“ vrcholí Kubínovo pojetí kuboexpressionismu. *Postava II.* je pro Lahodu „fantómem dávnověku, či spíše bezčasí, krystalem, vyznařujícím magické světlo. Je záhadným bojovníkem s gesty tanečnicka, který pantomimou jako by vyjadřoval zadržování fatální síly kosmu.“⁴⁸⁶ Lahoda se pokusil *Postavu II* v roce 1996 identifikovat. Mohlo by podle něj jít o obraz v katalogu z výstavy v Der Sturm roku 1914 vedený pod jménem *Der recke Svatogor (Hrdinný Svatogor)*. Svůj výběr zdůvodňuje duchovním rámcem výjevu, oním zvláštním zářením těla a archaickým výrazem figury.⁴⁸⁷ Nicméně, podíváme-li se na dílo označené v katalogu jako *Bojovník* a umístěné těsně před *Postavou II*, vidíme zásadní rozdíl v přístupu k zobrazení dvou „bojovníků“. Porovnáme-li *Postavu II.* s další „pohyblivou“ figurou, která byla identifikována – obrazem *Radost* [55] – nabízí se nám možnost, že *Postava II* také vyjadřuje spíše nějakou emoci. Mohla by tak být například *Vzdorem (Trotz)*.

Teprve v roce 2012 se na aukci v Londýně objevil od Kubínovy ostatní tvorby se silně odlišující motiv dvou postav v lese.⁴⁸⁸ Obraz byl identifikován jako *Zápas (The duel)* [52] označený v katalogu Der Sturm číslem 27 a názvem *Der Zweikampf*.⁴⁸⁹ Jeho datace byla určena do let 1912–1914. Obraz byl opatřen přípisem „O. Kubin chez Otto Klein, St Cloud,

⁴⁸⁵ SIBLÍK 2000a, 26.

⁴⁸⁶ LAHODA 1996, 43.

⁴⁸⁷ LAHODA 1995, 93.

⁴⁸⁸ Lot 20. Otakar Kubin (Othone Coubine) – The duel. In: *Sotheby's. Auction n°L12101. 11 June 2012, London* (online aukční katalog), <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/european-paintings/lot.20.html>, vyhledáno 12. 1. 2023.

⁴⁸⁹ *Der Sturm. Otakar Kubin. 1914*, nepag.

54 *bd de Versailles, Nr. 7*“, z něhož se dozvídáme, že vznikl v Kleinově bytě v St. Cloud. Do parku v St. Cloud Kubín rád chodil malovat, „hlavně na podzim, když žloutly koruny kaštanů.“⁴⁹⁰ Stromy jsou maximálně stylizovány, stávají se paprsky, které se zatínají do okolního zářícího abstraktního prostoru. Dvě gestikulující postavy v popředí se stávají součástí dynamického rytmu diagonál a ostrých hran. Působí, jako by samy vyzařovaly tyto paprsky a roztínaly tím prostor kolem sebe, aby mohly zasáhnout soupeře. Podle názoru Vojtěcha Lahody nemá Kubín v předválečných obrazech v mnoha ohledech daleko „*k pojetí rayonnismu či lučismu u Larionova a Gončarovové v letech 1911 – 1914 nebo duchovního základu paprscitých forem u Franze Marca.*“⁴⁹¹ Právě v obraze *Zápas* se tato úvaha potvrzuje, ačkoliv jej Lahoda v roce 1994 ještě neměl možnost znát.

Poslední položkou v katalogu *Der Sturm* se stala série dřevorytů *Lidské bídy* [60]. Pět z šesti dřevorytů je zaměřeno na postavu v dynamické tvarové zkratce, která jako by zápasila s prostorem, jenž ji obklopuje. Tento prostor je abstraktní a jeho hustota je naznačena pouhými vertikálními a diagonálními liniemi. První list cyklu odkazuje na sérii krajin s motivy dvojic v přírodě (*Milenci, Krajina u moře*).⁴⁹² Poslední list se od zbylých odlišuje barevným invertováním (obrysy a stíny jsou podány bíle, namísto černě) a zaměřuje se místo postavy na krajinný motiv (slunce s rostlinou). Zbylé čtyři dřevoryty zobrazují osamocené figury. Společně dřevoryty postupně následují pocity vyjádřené v Kleinově básni: cyklus otevírá scéna polibku syna a otce, následuje emocionální vývoj syna – beznaděj, bolest, zoufalství, tíseň a utrpení života jsou synem v etapách překonávány, dokud není dosaženo klidu, ozářeného paprsky nostalgie dětství (závěrečnou fází vyjadřuje jediný rostlinný motiv symbolizující prozáření emocionálního temna světlem).⁴⁹³

Listy cyklu mají existenciální podtext, působí až tragicky. Tíživý pocit je umocněn do jisté míry i volbou techniky dřevořezu, která nutí umělce pracovat s tlustými, těžkopádnými liniemi, které se hranatě zalamují a vytvářejí hluboké stíny, a hlavně schematičností.⁴⁹⁴ Kubín se dopouští až „*barbarského osekávání tvaru, které umocňuje archaický výraz figur*“.⁴⁹⁵ Kubizovaná lidská postava je nejprve stlačována jako v pístu zhuštěného prostoru kolem ní, úhly, které svírají obdélníky jejích údů, jsou ostřejší, lidské tělo je téměř k nerozeznání.

⁴⁹⁰ Vzpomínky (rukopis), ANG FOK, 26.

⁴⁹¹ LAHODA 1994, 86.

⁴⁹² LAMAČ 1988, 474.

⁴⁹³ Otto KLEIN: Polibek otce. In: *Lidské bídy. Řada šesti dřevorytů Otakara Kubina. S úvodní básní Otty Kleina.* Paříž 1914, nepag.

⁴⁹⁴ LAMAČ 1988, 474.

⁴⁹⁵ LAHODA 1996, 44.

V každé nové fázi se postava rozpíná stále více směrem ven z obrazového prostoru, získává volnost v pohybu a lehkost.

Silná podobnost *Lidských bid* kupříkladu s *Postavou II* [57] vyzývá ke zvážení možnosti, že některé z obrazů, které jsou dnes nezvěstné (např. *Vzdor*, *Hrdinný Svatogor*, *Pýcha* nebo *Mužská postava*), mohly tvořit pomyslné pandány k postavám grafického cyklu.

Tvorba, kterou Kubín představuje na samostatné výstavě v Berlíně, se stává vrcholem Kubínova předválečného tvůrčího snažení, a to v několika smyslech. Z hlediska formálního je zde patrná linie průzkumu napětí labilního a stabilního stavu a zejména napětí mezi formou a tělesností.⁴⁹⁶ Nachází vhodnou hranici kubizování a elementarizace tvaru, která ještě umožňuje rozeznat zobrazované, maximalizovat dojem vnitřní síly. V barevnosti se Kubín dopracovává k síle, kterou hledal už od svých studií, nedosahuje jí nicméně mícháním mnoha zářivých barev, ale naopak klidným rozprostřením pouhých dvou barev do ploch. Barvy jsou však vybírány pečlivě tak, aby vůči sobě byly v maximálním kontrastu. Z hlediska námětu v Kubínových předválečných dílech, a to zejména v případě *Lidských bid*, vrcholí „*tendence zrcadlení bíd v expresionistické generaci*“.⁴⁹⁷ Otakar Kubín tímto souborem uzavírá vývojovou linku českého kuboexpresionismu.⁴⁹⁸

Po válce se Kubín ke kuboexpresionismu již nevrátí. Obdobně jako mnoho dalších umělců (P. Picasso, A. Lhote), změněn těžkými životními zkouškami, se po válce uchyluje ke studiu mistrů a „ideálním“ formám poválečného klasicismu. Zachovává si nicméně smysl pro pevné formy a harmonii, stále u něj přetrvává snaha po zjednodušení formy a srozumitelnost zobrazovaného.

Otakar Kubín se ve Francii postupně naturalizuje a po válce si mění jméno na „Othon Coubine“.⁴⁹⁹ A ačkoliv se po válce stěhuje na jih Francie, bude do 30. let udržovat svůj pařížský ateliér v rue d'Assas a pravidelně se sem bude vracet.⁵⁰⁰ Ve 20. letech bude produkovat až 100 obrazů ročně (převážně krajiny z okolí městečka Simiane-la-Rotonde, kde se po válce usadí). Bude ilustrovat řadu francouzských básníků (Pierre Louÿs, *Mimes des Courtisanes de Lucien*; Paul Claudel; *La Rose et le Chevrefeuille*; François Mauriac, *Orages*; Marcel Pobé, *Nuits de veille*; Valéry Larboud, *Allen*; Raymond de la Tailhede, *Le Poëme*

⁴⁹⁶ LAHODA 2008, 31.

⁴⁹⁷ LAHODA 2007, 88.

⁴⁹⁸ LAMAČ 1988, 473.

⁴⁹⁹ SAWICKI 2015, 68.

⁵⁰⁰ SIBLÍK 1980, 14.

d'Orphée suivi de Choeur des Océanides apod.) a k jeho dílu se budou vyjadřovat přední pařížští kritici a spisovatelé (např. Guillaume Apollinaire, Maurice Raynal, Charles Kunstler, Louis Vauxelles, André Salmon ad.).

Závěr

Ve své bakalářské práci jsem došla k závěru, že Paříž skutečně sehrála v životě a tvorbě malíře Otakara Kubína klíčovou roli. Stala se pro něj místem setkání i výtvarné inspirace. Z dobových svědectví je zřejmé, že zde Kubín navázal přímý styk se současným uměním a bezprostředně na něj mohl reagovat. Pravidelně navštěvoval výstavy na výročních salonech a v soukromých galeriích (kterých se sám posléze účastní), kreslířskou akademii de la Grande Chaumière, čte publikace o umění, výtvarné kritiky, a na Montparnassu se podílí na kavárenských debatách o umění. Rychle se ocitá v centru uměleckého dění.

Jedním z přínosů této práce je prozkoumání sítě vztahů, jejíž součástí se Kubín příjezdem do Paříže automaticky stává. Bezprostředně po příjezdu se připojuje k místní české komunitě (Rudolf Kepl, Otakar Španiel, Bohumil Kafka, Otto Klein, František Kupka ad.). Brzy se skrze ni dostává i do okruhu pařížských umělců (Albert Gleizes, Pablo Picasso, Jean Metzinger, André Derain ad.) Českým umělcům, kteří do Paříže zavítají, se stává průvodcem a plní též roli mediátora mezi nimi a umělci pařížskými. V Paříži se také seznamuje s důležitými obchodníky s uměním, sběrateli a galeristy (Walden, Basler, Bernheim, Steinovi). Některé z těchto známostí budou trvat dlouhá léta, a Kubínovi pomohou, zejména po válce, nastartovat malířskou kariéru v prostředí silné pařížské konkurence.

Novým zajímavým poznatkem této práce jsou výstavy v pařížské galerii Bernheim-jeune, kterou Kubín již od prvního pobytu v Paříži navštěvoval. Zejména se jedná o výstavy René Seyssauda, umělce tvořícího na francouzském jihu, který Kubínovi zprostředkoval syntézu Gogha, Cézanna a Monticelliho, o nichž tou dobou v Praze povědomí teprve vzrůstalo. Přínosným byl také průzkum sbírek Lucemburského paláce (dnes roztroušené v několika pařížských galeriích), který přinesl novou představu o předlohách, z nichž mohl Kubín v Paříži čerpat.

Důkladné formální analýzy jednotlivých děl mi pomohly najít některé přímé paralely mezi obrazy Kubína a konkrétními díly Cézanna, Gauguina, Gogha, Picassa a dalších umělců. Umožnily mi také upřesnit či, v některých případech, zpochybnit některé obecně přijímané datace děl. Vytvoření komparačních řad mi následně pomohlo k lepšímu porozumění výtvarnému a námětovému vývoji předválečných děl a k uvědomění si přibližného pořadí, v jakém obrazy vznikaly.

Rozborem a zahrnutím obrazů, které se objevily teprve v posledních letech na veřejných aukcích, a nebyly tudíž, v některých případech, zatím odbornou literaturou důkladně

prozkoumány, jsem došla k zajímavým závěrům a hypotézám, které by mohly usnadnit datování a zařazení těchto obrazů do korpusu Kubínovy předválečné pařížské tvorby. Na základě všech těchto poznatků je působení, které měla Paříž na umělecký vývoj Otakara Kubína a jeho nahlížení na umění, nepopíratelné. Nicméně, zůstává stále otázkou, do jaké míry Otakar Kubín mohl přispět svým dílem k rozkvětu umění pařížského.

Od roku 1912, kdy Kubín přijímá kubizující estetiku a snaží se ji propojit se svou láskou k barvě a silnou tendencí k expresivitě, vzniká řada vrcholných kuboexpresionistických děl, která se stanou nejen vrcholem v kontextu českého umění, ale přinesou nové podněty i pro umění francouzské a vyslouží umělci uznání v řadách kolegů i předních pařížských kritiků (zejm. Guillaume Apollinaire). Tím Otakar Kubín, jako jeden z mála ze své generace, docílil značného uznání nejen v prostředí českém, ale i v prostředí francouzském.

Přesnou roli, kterou před válkou (a pak i za první světové války a těsně po ní) Otakar Kubín sehrál, stále stojí za důkladnější prozkoumání. Je nicméně jasné, že významné místo v pařížském kulturním dění si Otakar Kubín vysloužil nejen svým uměním, ale také jako mediátor, článek v síti známostí na cestě mezi Prahou a Paříží. Napomohl nejen k upevnění pozice českého umění na západě, ale také usnadnil proudění uměleckých tendencí nejen ve směru Paříž-Praha, ale také Praha-Paříž.

Resumé

Tato bakalářská práce řeší problematiku vlivu Paříže, jakožto jednoho z center uměleckého světa na počátku 20. století, na život a tvorbu českého malíře Otakara Kubína a jeho případné působení na umělecké dění v Paříži. Práce dochází k závěru, že Paříž sehrála v životě a tvorbě malíře Otakara Kubína klíčovou roli, jelikož se pro něj stala místem navázání důležitých známostí i místem silné výtvarné stimulace. Kubín se v Paříži, zejména ve čtvrti Montparnasse, seznamuje s umělci a galeristy, kteří mají vliv na nejnovější trendy v uměleckém světě. Navštěvuje pařížská muzea, soukromé galerie i výroční salony. Zahrnutím vlastních děl na výstavách a salonech se vystavuje pařížské výtvarné kritice. Jeho pařížská tvorba se před válkou stane vrcholem zejm. z hlediska kuboexpresionistických tendencí) v kontextu českého umění, ale získá uznání i v řadách pařížského publika. Uznání v obou zemích tak Otakar Kubín získává jako jeden z mále z předválečné generace. Z bádání také plyne, že se Otakar Kubín značným dílem, díky svým kontaktům, které za svých pobytů v Paříži navázal, podílel na umělecké výměně mezi Prahou a Paříží.

Resumé

This bachelor's thesis deals with the issue of the influence of Paris, as one of the centers of the art world at the beginning of the 20th century, on the life and work of the Czech painter Otakar Kubín and its possible influence on artistic events in Paris. The thesis concludes that Paris played a key role in the life and work of the painter Otakar Kubín, as it became a place for him to make important acquaintances and a place of strong artistic stimulation. In Paris, especially in the Montparnasse district, Kubín gets to know artists and gallerists who influence the latest trends in the art world. He visits Parisian museums, private galleries and annual salons. By including his own works in exhibitions and salons, he exposes himself to Parisian art criticism. Before the war, his Parisian work would become the pinnacle, especially in terms of Cubo-Expressionist tendencies) in the context of Czech art, but he would also gain recognition among the Parisian audience. Otakar Kubín thus gains recognition in both countries as one of the few from the pre-war generation. The research also shows that Otakar Kubín was largely involved in the artistic exchange between Prague and Paris, thanks to the contacts he established during his stays in Paris.

Abstrakt

Tato bakalářská práce tak shromažďuje údaje týkající se styků českého malíře Otakara Kubína s Paříží. Tyto informace bývají někdy obtížně dohledatelné a často obsahují řadu nesrovnalostí, které se tato práce pokouší opravit, uspořádat a analyzovat. Problematikou práce je odhalení vlivu, jaký měla Paříž na Kubínovu tvorbu a také případného zpětného působení, jaké mohl mít umělec na prostředí pařížské. Prostřednictvím metody formální analýzy uměleckých děl a jejich zasazením do kontextu dobového pařížského dění je vykreslena klíčová role, kterou Paříž sehrála v kontextu Kubínova života a tvorby. Právě díky své pařížské tvorbě si Kubín vysloužil uznání nejen v Čechách, ale i ve Francii. Stal se zároveň článkem v síti kontaktů mezi Prahou a Paříží, čímž usnadnil proudění umělecké výměny na trase Paříž-Praha, ale též Praha-Paříž.

Abstract

This bachelor's thesis thus collects data regarding the contacts of the Czech painter Otakar Kubín with Paris. This information is sometimes difficult to find and often contains a number of inconsistencies, which this work attempts to correct, organize and analyze. The issue of the work is to reveal the influence that Paris had on Kubín's work and also the possible retroactive effect that the artist could have had on the Parisian environment. Through the method of formal analysis of the works of art and placing them in the context of Parisian events of the time, the key role that Paris played in the context of Kubín's life and work is portrayed. Thanks to his work in Paris, Kubín earned recognition not only in his homeland, but also in France. At the same time, he became a link in the network of contacts between Prague and Paris, facilitating the flow of artistic exchange on the route Paris-Prague, but also Prague-Paris.

Bibliografie

Archivní zdroje a databáze

Archiv Národní Galerie v Praze (dále jen ANG), fond Otakar Kubín (Coubine) (dále jen FOK), RKP – vlastní, Vzpomínky, sign. AA 3716, kart. 134

Archiv Národní Galerie v Praze (dále jen ANG), fond Otakar Kubín (Coubine) (dále jen FOK), Koresp. rodinná, sign. AA 3716, kart. 134

Archiv Národní Galerie v Praze (dále jen ANG), fond Otakar Kubín (Coubine) (dále jen FOK), Tisky: Katalogy a publikace, sign. AA 3716, kart. 134

Bibliothèque Kandinsky. Centre de documentation et de recherche du Musée national d'art moderne (dále jen BK), <https://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/>

Bibliothèque nationale de France (dále jen BnF), <https://catalogue.bnf.fr/index.do>

Databáze uměleckých výstav v českých zemích 1820–1950, Ústav dějin umění Akademie věd České republiky (dále jen Databáze ÚDU), <https://databazevystav.udu.cas.cz/>

Database of Modern Exhibitions. European Paintings and Drawings 1905–1915 (dále jen DoME), <https://exhibitions.univie.ac.at/>

Internet Archive: Getty Research Institute (dále jen GRI), <https://archive.org/>

Katalog für die Bibliotheken der Universität und Universitätsbibliographie (dále jen heiBIB). Heidelberg historic literature – digitized, <http://heibib.uni-hd.de>

Knihovna Uměleckoprůmyslového muzea v Praze (dále jen UPM)

Literatura

APOLLINAIRE 1913a — Guillaume APOLLINAIRE: *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, Paris 1913

APOLLINAIRE 1913b — Guillaume APOLLINAIRE: *O novém umění* [z franc. orig. *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, přeložila Jitka Hamzová (1913)], Praha 1974 (1913)

- APOLLINAIRE 1914a — Guillaume APOLLINAIRE: Expositions étrangères. 23 mai 1914. In: Ed. Éric THIÉBAUD (ed.): *Articles au Paris-journal* [přepis originálního zdroje, Université Paris-Sorbonne (1914)]. Paris 2015, 720–722
- APOLLINAIRE 1914b — Guillaume APOLLINAIRE: La misère humaine, 8 juillet 1914. In: Éric THIÉBAUD (ed.): *Articles au Paris-journal* [přepis originálního zdroje, Université Paris-Sorbonne (1914)]. Paris 2015, 812–814
- APOLLINAIRE 1920 — Guillaume APOLLINAIRE: *La Femme assise*. Paris 1920
- BENDA 1969 — Jaroslav BENDA: *Léta s umělci*. Praha 1969
- DUMAS 1849 — Alexandre DUMAS: *Mille et un fantômes*. Paris 1849
- DURET 1919 — Théodore DURET: *Vincent Van Gogh*. Paris 1919
- FOSTER 2015 — Hal FOSTER a kol.: *Umění po roce 1900. Modernismus, Antimodernismus, Postmodernismus* [překlad Jitka Sedláčková, Irena Elis, Josef Hrdlička (1969)], Praha 2015
- HANTICH 1900 — Jindřich HANTICH: *Světová výstava v Paříži. Praktický průvodce*. Praha 1900.
- HARLAS 1908 — František Xaver HARLAS: *Malířství. Řada České umění*. Praha 1908
- KLEIN 1914 — Otto KLEIN: Polibek otce. In: *Lidské bídy. Řada šesti dřevorytů Otakara Kubína. S úvodní básní Otty Kleina*. Paříž 1914, nepag.
- KOTALÍK 1962 — Jiří KOTALÍK: *O českém malířství moderním a jiné práce*. Praha 1962
- KUNSTLER 1929 — Charles KUNSTLER: *Coubine*. Collection Les Artistes Nouveaux. Paris 1929
- LAHODA 1996 — Vojtěch LAHODA: Novoprimitivismus, kuboexpresionismus a kubismus. In: Vojtěch LAHODA: *Český kubismus*. Praha 1996, 16–52
- LAHODA 1998 — Vojtěch LAHODA: Malířství v Čechách 1907–1917 / Osmá, Skupina výtvarných umělců a jejich generační druhové. In: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/1)*. Ed. Vojtěch Lahoda, Mahulena Nešlehová, Marie Platovská, Rostislav Švácha, Lenka Bydžovská. Praha 1998, 233–294
- LAMAČ 1988 — Miroslav LAMAČ: *Osmá a skupina výtvarných umělců 1907–1917*. Praha 1988

- MARTEN 1905 — Miloš MARTEN: *Edvard Munch*. Praha 1905
- MATĚJČEK 1938 — Antonín MATĚJČEK: *Emil Filla*. Praha 1938
- MATĚJČEK 1948 — Antonín Matějček: *O umění a umělcích*. Praha 1948
- MÁDL 1908 — Karel Boromejský MÁDL: *Moderní francouzské umění (1902)*. In: Karel Boromejský MÁDL: *Umění včera a dnes: pětadvacet výstav „Mánesa“: kronika deseti let 1898–1908*. Praha 1908, 83–103
- MŽYKOVÁ 2000a — Marie MŽYKOVÁ: *Křídla slávy. Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*, Praha 2000
- MŽYKOVÁ 2000b — Marie MŽYKOVÁ: Špillar Karel. In: *Nová encyklopedie českého výtvarného umění 2 (N–Ž)*. Praha 1995, 838–839
- PADRTA/LAMAČ 1992 — Jiří PADRTA / Miroslav LAMAČ: *Osmá a Skupiny výtvarných umělců. Teorie, kritika, polemika. Od secese ke kubismu*. Praha 1992
- RAKUŠANOVÁ 2007 — Marie RAKUŠANOVÁ a kol.: *!křičte ústa! Předpoklady expresionismu*. Praha 2007
- LAHODA 2007 — Vojtěch LAHODA: *Strhni závoj! Krajina, město a expresionistická vize*. In: RAKUŠANOVÁ 2007, 41–144
- SRP 2007 — Karel SRP: *Osa sváru*. In: RAKUŠANOVÁ 2007, 271–356
- RAKUŠANOVÁ/SRP 2008 — Marie RAKUŠANOVÁ / Karel SRP (eds.): *Sváry zrění. Fazety modernity na přelomu 19. a 20. století. 1890–1918*. Praha 2008
- LAHODA 2008 — Vojtěch LAHODA: *Vražda formy a ‚rozkouskované tělo‘*. In: RAKUŠANOVÁ/SRP 2008, 30–47
- RAKUŠANOVÁ 2012 — Marie RAKUŠANOVÁ (ed.): *Obraz jako bezprostřední otisk duše – jeden z modernistických mýtů?* In: *Wittlichovi: sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha*. Praha 2012, 316–329
- RAKUŠANOVÁ 2019 — Marie RAKUŠANOVÁ a kol.: *Kubišta – Filla. Plzeňská disputace. Zakladatelé moderního českého umění v poli kulturní produkce*. Plzeň 2019
- RAKUŠANOVÁ 2020 — Marie RAKUŠANOVÁ a kol.: *Kubišta a Evropa*. Praha 2020

- RENAULT 2013 — Olivier RENAULT: *Montparnasse. Les lieux de légende*. Paris 2013
- SALMON 1958 — André SALMON: *La Vie passionné de Modigliani*. Paris 1958
- SAWICKI 2014 — Nicholas SAWICKI: *Na cestě k modernosti. Umělecké sdružení Osma a jeho kruh v letech 1900–1910*. Praha 2014
- SAWICKI 2015 — Nicholas SAWICKI: *Between Montparnasse and Prague: Circulating Cubism in Left Bank Paris*. In: Karen CARTER / Susan WALLER (eds.): *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870–1914: Strangers in Paradise*. Farnham 2015, 67–80
- SIBLÍK 1980 — Jiří SIBLÍK: *Otakar Kubín*. Praha 1980
- SIBLÍK 1999a — Jiří SIBLÍK: *Otakar Kubín–Coubine. Soupis grafického díla*. Praha 1999
- SIBLÍK 1999b — Jiří SIBLÍK: *Otakar Kubín–Coubine. Soupis obrazů malovaných v padesátých letech v Československu*. Praha 1999
- SIBLÍK 2000a — Jiří SIBLÍK: *Malířské dílo. Otakar Kubín–Coubine*. Praha 2000
- SIBLÍK 2000b — Jiří SIBLÍK: *Co není v knize „Malířské dílo“ Otakar Kubín–Coubine*. Praha 2000
- SRP 2018 — Karel SRP (ed.): *Rozlomená doba 1908–1928. Avantgardy ve střední Evropě*. Olomouc 2018
- LAHODA 2018 — Vojtěch LAHODA: ‘Nové umění‘ v ‘posledních dnech lidstva‘. In: SRP 2018, 226–235
- ŠTECH 1969 — Václav Vilém ŠTECH: *V zamlženém zrcadle*. Praha 1969
- ŠVESTKA/VLČEK 2006 — Jiří ŠVESTKA / Tomáš VLČEK (eds.): *Český kubismus 1909–1925: malířství, sochařství, architektura, design*. Praha 2006
- VÍTKOVÁ 2008 — Martina VÍTKOVÁ: *Otakar Kubín–Coubine: z cyklu Moderní česká krajinomalba*. Hradec Králové 2008

Články a periodika

- ANONYM 1928 – ANONYM: *Z kulturního světa*. In: *Zlatá Praha II*, 1928, roč. 45 (1927–1928), č. 16, 322

- ANONYM 2019 – ANONYM: Otakar Kubín – Coubine se vrátí do rodných Boskovic. In: *Muzeion: Časopis muzea umění Olomouc*, č. 3, 2019, 33
- ANONYM 1907 – ANONYM: Výtvarné umění [výstava Osmi]. In: *Čas XXI*, 1907, č. 137, 19. 5., 3–4
- ALEXANDRE 1901 — Arsène ALEXANDRE: René Seyssaud à la galerie Vollard. In: *Le Figaro XLVII*, č. 64, 5. března 1901, 5
- BEECHEY 2001 — James BEECHEY: L'École de Paris: Paris. In: *The Burlington Magazine*, Vol. 143, No. 1177, Apr., 2001, 237–239
- BIERMANN 1923 — Georg BIERMANN: O. C. mit einer farbigen Tafel. In: *Junge Kunst 33*, Leipzig 1923
- BROD 1907 — Max BROD: Frühling in Prag. In: *Die Gegenwart XXXVI*, 1907, č. 20, 18. 5., 317
- DENIS 1906 — Maurice DENIS: Vliv Paula Gauguina. In: *Volné směry X*, 1906, 47–54
- DVOŘÁK 1911 — Vilém DVOŘÁK: Poznámky k XXXV. členské výstavě Manesa. In: *Čas XXV*, 1911, 1. 2., příloha, s. 5
- FAURE 1905 — Élie FAURE: A Eugène Carrière. In: *Société du Salon d'Automne. Exposition de 1905* (kat. výst.). Paříž 1905, 1–24.
- FILLA 1911 — Emil FILLA: O ctnosti novoprimitivismu. In: *Volné směry XV*, č. 1, 1911, 62–70
- FRICHET 1930 — Henry FRICHET: Cabarets et dancings. La plaisante vie de Montparnasse. In: *La Semaine à Paris XXI*, příloha, 21 mars 1930, 18.
- GIDE 1905 — André GIDE: Promenade au Salon d'Automne. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 1. 12. 1905, 475–485
- GUINI-SKLIAR 2003 — Ania GUINI-SKLIAR: Les carrières parisiennes aux frontières de la ville et de la campagne, *Histoire urbaine*, 2003/2 (n° 8), 41–56
- HARLAS 1907 — František Xaver HARLAS: Při výstavě „osmi“... In: *Osvěta XXXVII*, 1907, č. 6, 25. 6., 562–563

- CHALUPECKÝ 1934 — J. Ch. [Jindřich CHALUPECKÝ]: Antonín Procházka (Malíř Antonín Procházka o svém díle a své době). In: *Světazor XXXIV*, č. 12, 22. 3. 1934, nepag.
- JIRÁNEK 1901 — Miloš JIRÁNEK: Dva večery pařížské. In: *Volné směry V*, 1901, č. 6, 149–150
- JUREK 1988 — Jaroslav JUREK: Kubinova "bouda". In: *Obrazy: Boskovický jubilejní magazín*, 1988, 22. (ANG FOK, Tisky: Katalogy a publikace, AA 3716, 134)
- KOLÁŘOVÁ 2020 — Petra KOLÁŘOVÁ: Vertige du corps: le cubisme tchèque et la danse. In: *Perspective: Actualité en histoire de l'art*, <https://journals.openedition.org/perspective/21106>, vyhledáno 5. 2. 2023
- KOTALÍK 1981 — Jiří KOTALÍK: K výstavě Otakara Kubína. In: *Otakar Kubín. Výtvarné Hlinecko*, 1981, nepag.
- KUBIŠTA 1912 — Bohumil KUBIŠTA: Nicolas Poussin. In: *Volné směry XVI*, č. 1, 1912, 201–222
- Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe I*, 1902–1903, Berlin 1903 (heiBIB)
- MACEK 1911 — A. M. [Antonín MACEK]: Výstava Mánesa. In: *Právo lidu XX*, 1911, příloha k č. 29, 29. 1., s. 1
- MÁDL 1907 — [Karel Boromejský MÁDL]: Výstava Osmi. In: *Národní listy XLVII*, 1907, č. 135, 17. 5., nepag.
- MARTEN 1909 — Miloš MARTEN: Výtvarné umění. In: *Moderní revue XV*, č. 11, 1908–1909, 409–412
- MATĚJČEK 1909 — Antonín MATĚJČEK: Jarní výstava Mánesa. In: *Přehled VII*, č. 35, 1908–1909, 21. 5. 1909, 619–621
- MATĚJČEK 1910b — Antonín MATĚJČEK: Úvod k výstavě Neodvislých. In: *Volné směry XIV*, č. 1, 1910, 136–151
- MATĚJČEK 1910a — Antonín MATĚJČEK: Podzimní pařížský salon. In: *Volné směry XIV*, č. 1, 1910, 34–48

- MEIER-GRAEFE 1904 — Julius MEIER-GRAEFE: *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: vergleichende Betrachtungen der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Aesthetik*. Stuttgart 1904
- MEIER-GRAEFE 1905 — Julius MEIER-GRAEFE: Vincent Van Gogh. In: *Moderní revue XI*, svazek 16, sešit 128, květen 1905, 1904–1905, 542–552
- MEIER-GRAEFE 1907 — Julius MEIER-GRAEFE: Paul Cézanne. In: *Volné směry XI*, 1907, 1906–1907, č. 1., 85–100.
- SVOBODA 1905 — Karel SVOBODA: Meier-Graefe: Dějiny vývoje moderního umění. In: *Volné směry IX*, č. 1, 1905, 85–155
- MORICE 1907 — Charles MORICE: Umělecká kronika pařížská. In: *Volné směry XI*, 1907, č. 1, 41–44
- NATANSON 1939 – Thadée NATANSON: L'entre deux siècles: le cinquantième de la Revue blanche. In: *Le Monde illustré – Miroir du monde*, 21 janvier 1939, nepag.
- NIKODÉM 1934 – N. [Viktor NIKODÉM]: Výstavy (Rubrika Kulturní hlídka). In: *Národní osvobození XI*, 22. 2. 1934, č. 44, 5
- PRAVDOVÁ 2022 — Anna PRAVDOVÁ: *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži. Presentace–recepce–akvizice*. Praha 2022
- PROCHÁZKA 1907 — Hubert Cyriak [Arnošt PROCHÁZKA]: Výstavní poznámky. In: *Moderní revue XIX*, 1906–1907, 389–392
- RAYNAL 1922 — Maurice RAYNAL: O. Coubine. In: *Valori plastici*. Paris 1922, 5–16 (ANG FOK, Tisky: Katalogy a publikace, AA 3716, 134)
- SALMON 1912 — André SALMON: Histoire anecdotique du cubisme. In: *La jeune peinture française*, Paris 1912, 25–34
- SJOBERG 2017 — Sami SJOBERG: Jewish Communitarity in German Avant-Garde Magazines of the 1910s and 1920s. In: *Orbis Litterarum*, Volume 72, Issue 3, 2017, 241–264
- ŠALDA 1902a — František Xaver ŠALDA: Geniova mateřština. In: *Výstava děl A. Rodina v Praze 1902* (kat. výst.). Praha 1902, nepag.

ŠALDA 1902b — František Xaver ŠALDA: Úvodní slovo. In: *Katalog V. výstavy Spolku výt. umělců „Manes“ v Praze. Moderní francouz. umění*. Praha 1902, nepag.

ŠALDA 1906 — Quidam [F. X. ŠALDA]: Z časopisů. In: *Volné směry* X, č. 1, 1906, 338–339

ŠALDA 1907 — František Xaver ŠALDA: Informační slovo úvodem, *Katalog triadvacáté výstavy Spolku výtvarných umělců Manes v Praze 1907. Francouzští impresionisté*. Praha 1907

T. 1907 — T.: Umění. In: *Naše doba* XIV, 1906–1907, č. 1–12, 1907

V. DOL. 1911 — V. Dol.: Povážlivé zjevy. In: *Dílo* IX, 1911, č. 1, 27–28

VAUXCELLES 1905 — Louis VAUXCELLES: Le salon d'automne. In: *Gil Blas* XXVII, příloha, 17. října 1905, 1–2

VÁCHA 1966 — Pavel VÁCHA: U Kubína v Simianu. Text a snímky Pavla Váchy. In: *Kulturní tvorba* IV, č. 37, 1966, s. 9

VELIŠSKÝ 1906 — J. V. [J. VELIŠSKÝ]: Výstava mladého umění v Jičíně. In: *Přehled* V, 1906, č. 4, 89–90

Katalogy výstav

Aukce Adolf Loos 2014 — Aukční katalog. Adolf Loos Apartment and Gallery [22. ledna 2014 od 18:00 hodin, Kaiserštejnský palác Malostranské náměstí 23/37 Praha 1 – Malá Strana]. Praha 2014

Bernheim-jeune 1901 — *Galerie Bernheim-jeune. Exposition d'oeuvres de Vincent Van Gogh*. Paris 1901 (BnF)

Der Sturm 1912a — *Der Sturm. Zweite Ausstellung: Die Futuristen. Umberto Boccioni, Carlo D. Carra, Luigi Russolo, Gino Severini* (kat. výst.). Berlín 1912 (GRI)

Der Sturm 1912b — *Katalog der XXIV. Ausstellung der Berliner Secession*. Berlin 1912 (GRI)

Der Sturm 1913a — *Der Sturm. Erster Deutscher Herbstsalon. Berlin 1913*. (kat. výst.). Berlín 1913 (GRI)

- Der Sturm 1913b — *Der Sturm. Achtzehnte Ausstellung. Skupina/Prag: Emil Filla, Vincenc Benes, A. Prochazka, Otto Gutfreund, Gocar, Janak* (kat. výst.). Berlín 1913 (GRI)
- Der Sturm 1914 — *Der Sturm. Fünfundzwanzigste Ausstellung: Otakar Kubin.* (kat. výst.), Berlín 1914 (GRI)
- Futuristes 1913 — *Ire Exposition de Sculpture Futuriste du Peintre et Sculpteur Futuriste Boccioni* (kat. výst.). Paříž 1913 (GRI)
- Galerie Cassirer 1911 — *XIII. Jahrgang. Winter 1910/1911. VIII. Ausstellung. Galerie Paul Cassirer [Kollektionen von Paul Cézanne, Ferdinand Hodler, Leopold von Kalckreuth, Fritz von Uhde, Maurice H. Sterne]. [Werke von Gustave Courbet, Charles Daubigny, Edgar Degas]*. Berlín 1911 (DoME)
- INGERLE/ PRAVDOVÁ 2019 — Petr INGERLE / Anna PRAVDOVÁ: *Otakar Kubín / Othon Coubine: Boskovice – Paříž – Simiane 1883–1969* (kat. výst.) [Muzeum regionu Boskovicka 19. září – 24. listopadu 2019]. Brno 2019
- KOTALÍK 1981 — Jiří KOTALÍK: *Otakar Španiel a jeho škola* (kat. výst.) [Národní galerie v Praze červen – srpen 1981]. Praha 1981
- LAHODA/ SRP/ BYDŽOVSKÁ 1995 — Vojtěch LAHODA / Karel SRP / Lenka BYDŽOVSKÁ: *České moderní umění 1900–1960* (katalog stálé expozice Národní galerie). Praha 1995
- LAHODA 1995 — Vojtěch LAHODA: *Kubismus*. In: Vojtěch LAHODA / Karel SRP / Lenka BYDŽOVSKÁ: *České moderní umění 1900–1960* (katalog stálé expozice Národní galerie). Praha 1995, 81–98
- MACHARÁČKOVÁ/SLAVÍČEK 2002 — Marcela MACHARÁČKOVÁ / Lubomír SLAVÍČEK (ed.), *Antonín Procházka 1882–1945* (kat. výst.) [Muzeum města Brna, Moravská galerie v Brně 6. června – 29. září 2002, Obecní dům Praha 11. prosince 2002 – 22. března 2003]. Brno – Praha 2002
- Osma 1908 — *Topičův salon XIX. Výstava „Osmi“* (kat. výst.). Praha 1908 (Databáze ÚDU)
- POMAJZLOVÁ 1994 — Alena POMAJZLOVÁ (ed.). *Expresionismus a české umění 1905–1927* (kat. výst.) [Národní galerie v Praze 15. prosince 1994 – 19. března 1995]. Praha 1994

GREBENÍČKOVÁ 1995 — Růžena GREBENÍČKOVÁ: Expresionismus jako hnutí a směr. In: Alena POMAŽLOVÁ (ed.). *Expresionismus a české umění 1905–1927* (kat. výst.) [Národní galerie v Praze 15. prosince 1994 – 19. března 1995]. Praha 1994, 15–28

LAHODA 1994 — Vojtěch LAHODA: Smysly a výraz: Osma a expresionismus. In: Alena POMAŽLOVÁ (ed.). *Expresionismus a české umění 1905–1927* (kat. výst.) [Národní galerie v Praze 15. prosince 1994 – 19. března 1995]. Praha 1994, 37–62

LAHODA 1994 — Vojtěch LAHODA: Výraz, hrana a kubus: expresionismus a kuboexpresionismus. In: Alena POMAŽLOVÁ (ed.). *Expresionismus a české umění 1905–1927* (kat. výst.) [Národní galerie v Praze 15. prosince 1994 – 19. března 1995]. Praha 1994, 83–108

Salon d'Automne 1903 — *Société du Salon d'Automne. Exposition de 1903* (kat. výst.). Paříž 1903 (GRI)

Salon d'Automne 1904 — *Société du Salon d'Automne. Exposition de 1904* (kat. výst.). Paříž 1904 (GRI)

Salon d'Automne 1905 — *Société du Salon d'Automne. Exposition de 1905* (kat. výst.). Paříž 1905 (GRI)

Salon d'Automne 1906 — *Société du Salon d'Automne. Exposition de 1906* (kat. výst.). Paříž 1906 (GRI)

Salon d'Automne 1907 — *Société du Salon d'Automne. Exposition de 1907* (kat. výst.). Paříž 1907 (GRI)

Salon d'Automne 1912 — *Société du Salon d'Automne. Exposition de 1912* (kat. výst.). Paříž 1912 (BnF)

Salon des Indépendants 1903 — *Société des artistes indépendants. Catalogue. 1903. 19e exposition* (kat. výst.). Paříž 1903 (BnF)

Salon des Indépendants 1904 — *Société des artistes indépendants. Catalogue de la 20e exposition. 1904* (kat. výst.). Paříž 1904 (BnF)

Salon des Indépendants 1905 — *Société des artistes indépendants. Catalogue de la 21e exposition. 1905* (kat. výst.). Paříž 1905 (BnF)

Salon des Indépendants 1906 — *Société des artistes indépendants. Catalogue de la 22e exposition. 1906* (kat. výst.). Paříž 1906 (BnF)

Salon des Indépendants 1908 — *Société des artistes indépendants. Catalogue de la 24e exposition. 1908* (kat. výst.). Paříž 1908 (BnF)

Salon des Indépendants 1913 — *Société des artistes indépendants. Catalogue de la 29e exposition. 1913* (kat. výst.). Paříž 1913 (BnF)

Section d'Or 1912 — *La Section d'Or: Numéro spécial consacré à l'Exposition de la "Section d'Or", première année, n° 1, 9 octobre 1912* (BK)

SVU Mánes 1902a — *Výstava děl A. Rodina v Praze 1902* (kat. výst.). Praha 1902, nepag. (Databáze ÚDU)

SVU Mánes 1902b — *Katalog V. výstavy Spolku výtvarných umělců „Manes“ v Praze. Moderní francouzské umění. Praha 1902* (Databáze ÚDU)

SVU Mánes 1905 — *Edvard Munch. XV. Výstava spolku Mánes v Praze* (kat. výst.). Praha 1905, nepag. (Databáze ÚDU)

SVU Mánes 1907a — *Výstava 8 Kunstausstellung* (dvojjazyčný česko-německý leták), Praha 1907 (Databáze ÚDU)

SVU Mánes 1907b — *Katalog triadvacáté výstavy Spolku výtvarných umělců Manes v Praze 1907. Francouzští impresionisté. Praha 1907* (Databáze ÚDU)

SVU Mánes 1908 — *Katalog dvacáté šesté výstavy Spolku výtvarných umělců Manes v Praze. Praha 1908* (Databáze ÚDU)

SVU Mánes 1909 — *XXVIII. výstava Spolku výtvarných umělců „Manes“ v Praze. Únor – březen 1909. Soubor děl sochaře Emila A. Bourdella. Praha 1909* (Databáze ÚDU)

SVU Mánes 1911a — *XXXI. výstava S. V. U. Mánes. Les Indépendants* (kat. výst.). Praha 1910 (Databáze ÚDU)

SVU Mánes 1911b — *XXXV. výstava S. V. U. Manes* (kat. výst.). Praha 1911

SVU Mánes 1914 — *Moderní umění. 45. výstava S.V.U. Mánes* (kat. výst.). Praha 1914 (Databáze ÚDU)

ŠÁLKOVÁ/ NEUMANNOVÁ 2006 — Jana ŠÁLKOVÁ / Eva NEUMANNOVÁ: *Otakar Kubín – Coubine : od kubismu k novému klasicismu* (kat. výst.) [Severočeská galerie výtvarného umění 23. června 2006 – 10. září 2006]. Litoměřice 2006

URBAN/HULÍKOVÁ 2020 — Otto M. URBAN / Veronika HULÍKOVÁ (eds.): *Sen ve snu. Edgar Allan Poe a umění v českých zemích* (kat. výst.) [Národní galerie v Praze, Veletržní palác 6. března 2020 – 22. listopadu 2020], Praha 2020

Internetové zdroje

BASTOEN 2020 — Julien BASTOEN: Histoire du Musée du Luxembourg. In: *Musée du Luxembourg. Sénat*, <https://museeduluxembourg.fr/fr/histoire-du-musee-du-luxembourg>, vyhledáno 10. 2. 2023

DOSTÁLOVÁ 2022 — Barbora DOSTÁLOVÁ: 1905 Edvard Munch. In: *Databáze uměleckých výstav v českých zemích 1820–1950, Ústav dějin umění Akademie věd České republiky*, <https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/edvard-munch>, vyhledáno 16. 12. 2022

KRUMMHOLZ 2022 — Martin KRUMMHOLZ: 1909 Soubor děl sochaře Emila A. Bourdella. In: *Databáze uměleckých výstav v českých zemích 1820–1950, Ústav dějin umění Akademie věd České republiky*, <https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/soubor-del-sochare-emila-a-bourdella>, vyhledáno 17. 12. 2022

NEŠLEHOVÁ 2022a — Mahulena NEŠLEHOVÁ: 1907 První výstava Osmi. In: *Databáze uměleckých výstav v českých zemích 1820–1950, Ústav dějin umění Akademie věd České republiky*, <https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/vystava-osmi>, vyhledáno 15. 12. 2022

NEŠLEHOVÁ 2022b — Mahulena NEŠLEHOVÁ: 1908 Druhá výstava Osmi. In: *Databáze uměleckých výstav v českých zemích 1820–1950, Ústav dějin umění Akademie věd České republiky*, <https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/druha-vystava-osmi>, vyhledáno 15. 12. 2022

WINTER 2022a — Tomáš WINTER: 1902 Moderní francouzské umění. In: *Databáze uměleckých výstav v českých zemích 1820–1950, Ústav dějin umění Akademie věd České republiky*, <https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/1902-moderni-francouzske-umeni>, vyhledáno 15. 12. 2022

WINTER 2022b — Tomáš WINTER: 1910 Les Indépendants. In: *Databáze uměleckých výstav v českých zemích 1820–1950*, Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, <https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/les-independants>, vyhledáno 23. 2. 2022

WINTER 2022c — Tomáš WINTER: 1911 XXXV. členská výstava SVU Mánes. In: *Databáze uměleckých výstav v českých zemích 1820–1950*, Ústav dějin umění Akademie věd České republiky, <https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/1911-xxxv-clenska-vystava-svu-manes>, vyhledáno 23. 2. 2023

Seznam vyobrazení

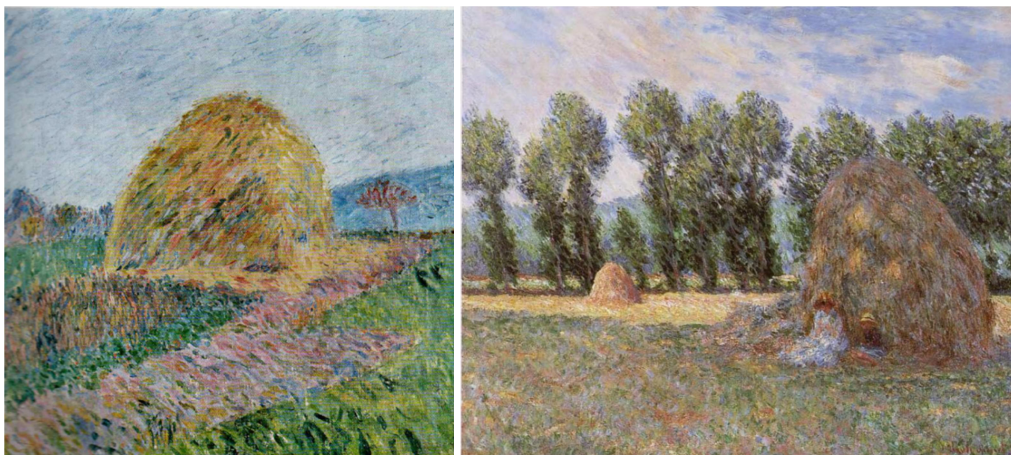
1. **Stoh slámy**, 1903, Národní galerie Praha. Reprodukce z: SIBLÍK 2000a, obr. 5
2. **Claude Monet: Kupka sena**, 1887, Ōharova galerie, Kurashiki. Reprodukce z: Daniel WILDENSTEIN: *Monet: Catalogue raisonné – Werkverzeichnis III: Nos. 969–1595*, Owego 1996, 373, obr. 994
3. **Pařížský dvorek**, 1905, Galerie B. Rejta, Louny. Reprodukce z: SIBLÍK 2000a, obr. 2
4. **Plot zahrady**, 1905–1906, soukromá sbírka. Reprodukce z: SIBLÍK 2000a, obr. 2
5. **Písaři**, 1906/1908, Muzeum umění Olomouc. Reprodukce z: *Muzeion: Časopis muzea umění Olomouc*, čtvrtletník, č. 3/2019, 33
6. **René Seyssaud: Venkovan při práci (Paysan au travail)**, 1897, Musée de la ville de Toulon. Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f0/Seyssaud_-_Paysan_au_travail.jpg, vyhledáno 1. 5. 2023
7. **René Seyssaud: Moissons dans le Ventoux**, 1900, soukromá sbírka. Reprodukce z: Jean TOURETTE: *En compagnie de René Seyssaud, Mathieu Verdilhan, Auguste Chabaud*. Éd. La Savoisiennne (digitální reedice), 1975, nepag.
8. **Výhled do zahrady z umělcova ateliéru, „boudy“**, 1906, soukromá sbírka. Reprodukce z: SIBLÍK 2000a, 89, obr. 14
9. **Paul Cézanne: Dvůr na farmě (Cour d'une ferme)**, kolem 1879, Paříž, Musée d'Orsay. Reprodukce z: John REWALD: *The paintings of Paul Cézanne: a catalogue raisonné*, New York City 1996, 389
10. **Podobizna dr. Snětiny (Sedící muž)**, 1908, Oblastní galerie výtvarného umění, Zlín. Reprodukce z: SIBLÍK 2000a, obr. 14
11. **Mezi slunečnicemi**, kolem 1907, soukromá sbírka. Reprodukce z: *Arthouse Hejtmánek. Večerní aukce. 01. 12. 2016*. (aukční katalog). Praha 2016, 109
12. **Zátiší s mochyní**, 1907, Moravská galerie, Brno, Reprodukce z: SIBLÍK 1980a, obr. 13
13. **Paul Gauguin: Dvě vázy s květinami a vějíř (Deux vases de fleurs et un éventail)**, 1885, soukromá sbírka. Reprodukce z: *Sotheby's. Impressionist & Modern Art Evening Sale. 25 June 2008. London* (online aukční katalog)
14. **Dvě ženy na šancích před městem**, 1908, lept na zinkové desce. Reprodukce z: SIBLÍK 1999a, 24, obr. 2
15. **Pařížské předměstí**, bar. vernis mou, 1908. Reprodukce z: SIBLÍK 1999a, 27, obr. 4
16. **Montmartre**, 1907–1908, Národní galerie Praha. Reprodukce z: SIBLÍK 1980, obr. 12

17. *Moulin de la Galette*, 1908–1909, Národní galerie Praha. Reprodukce z: SIBLÍK 2000a, 101, obr. 26
18. *Vybírání brambor (I.)*, kolem 1909, soukromá sbírka. Reprodukce z: SIBLÍK 2000a, 90, obr. 15
19. *Vybírání brambor (II.) / Práce na poli*, 1909–1910, soukromá sbírka. Reprodukce z: *Artcurial. Sale Art du XXe siècle: Entre Avant-garde et Renouveau. 27 march 2018* (online aukční katalog), 78–79
20. *Pohled do 35. výstavy SVU Mánes v roce 1911, Vybírání brambor* (druhý obraz zprava). Foto z: POMAŽLOVÁ 1995, 262
21. *Žně (Ženci)*, 1909–1910, soukromá sbírka. Reprodukce z: LAMAČ 1988, 121, obr. 114
22. *Podobizna Bohumila Kubišty*, 1909–1910, Moravská galerie, Brno. Reprodukce z: SIBLÍK 1980, obr. 17
23. *Music Hall Bobino*, 1910, soukromá sbírka. Reprodukce z: SIBLÍK 1980, obr. 20
24. *Potopa/Zima, kopie Poussinova obrazu*, 1910, Národní galerie Praha. Reprodukce z: RAKUŠANOVÁ 2020, 148
25. *Nicolas Poussin: Potopa/Zima (Le Déluge/L'Hiver)*, z cyklu Čtvero ročních období, 1660–1664, Louvre, Paříž. Reprodukce z: Gabriele BARTZ (ed.): *Louvre*. Praha 2007, 385
26. *Portrét Arne Laurina (?)*, kolem 1910, soukromá sbírka. Reprodukce z: *Artcurial. Vente Art du XXe siècle – 27 mars 2018, Paris* (online aukční katalog)
27. *Imaginární podobizna Edgara Allana Poea*, kolem 1911, soukromá sbírka. Reprodukce z: SIBLÍK 1980, obr. 21
28. **Henri Matisse: *Portrét Marguerite (Portrait de Marguerite)***, 1906–1907, Musée Picasso. Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/06/Henri_Matisse%2C_1906-07%2C_Portrait_de_Marguerite%2C_oil_on_canvas%2C_65_x_54_cm%2C_Mus%C3%A9_Picasso%2C_Paris.jpg, vyhledáno 29. 5. 2023
29. *Podzim*, 1911–1912, neznámé. Reprodukce z: LAMAČ 1988, 292, obr. 289
30. *Žně*, 1911–1912, neznámé. Reprodukce z: *Volné směry XVII*, č. 1, 1913, Praha: Mánes 1913, 51
31. *Krajina u moře*, 1911–1913, Národní galerie Praha. Reprodukce z: SIBLÍK 1980, obr. 24
32. *Pohled do 43. výstavy SVU Mánes v roce 1913*, detail: *Hermes a Pracující ženy* (oba 1912, neznámé). Foto z: ŠVESTKA/VLČEK 2006, 82, obr. 43
33. *Bukinisté na břehu Seiny*, 1909–13, Moravská galerie Brno. Reprodukce z: SIBLÍK 2000a, 83, obr. 8
34. *Pont Neuf*, 1912, soukromá sbírka. Reprodukce z: SIBLÍK 2000a, 104, obr. 29

35. **Krajina mezi skalisky**, kolem 1912, Národní galerie Praha. Reprodukce z: SIBLÍK 2000a, 106, obr. 31
36. **Vesnice**, 1912–1913, soukromá sbírka. Reprodukce z: LAMAČ 1988, 292, obr. 292
37. **Georges Braque: Viadukt v Estaque (*Le Viaduc à l'Estaque*)**, 1908, Centre Georges Pompidou, Paříž. Reprodukce z: Amy DEMPSEY: *Umělecké styly, školy a hnutí*. Praha 2002, 84
38. **Maurice de Vlaminck: Vesnice**, 1912, Art Institute of Chicago. Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/a/aa/Maurice_de_Vlaminck%2C_c.1912%2C_Village%2C_oil_on_canvas%2C_73.7_x_92.1_cm_%2829_x_36_1-4_in.%29%2C_Art_Institute_of_Chicago.jpg, vyhledáno 29. 4. 2023
39. **Krajina s domkem (*Dům*)**, 1912–1913, soukromá sbírka. Reprodukce z: *Artcurial. Sale Art du XXe siècle: Entre Avant-garde et Renouveau. 27 march 2018* (online aukční katalog), 81
40. **Zátiší s krabicí**, kolem 1913, Galerie výtvarného umění, Ostrava. Reprodukce z: SIBLÍK 2000a, 107, obr. 32
41. **Pablo Picasso: Zátiší (*Zátiší s brioškou*)**, 1909, soukromá sbírka. Černobílá reprodukce z: *Volné směry*, roč. 15, č. 1, 1911, 69; barevná reprodukce: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/e/e5/Pablo_Picasso%2C_1909%2C_Nature_morte_%C3%A0_la_brioche.jpg, vyhledáno 29. 4. 2023
42. **Marc Chagall: Opilec (*Le saoul*)**, 1911–1912, soukromá sbírka. Zdroj: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/archive/b/ba/20150107102833%21Marc_Chagall%2C_1911-12%2C_The_Drunkard_%28Le_saoul%29%2C_1912%2C_oil_on_canvas._85_x_115_cm._Private_collection.jpg, vyhledáno 1. 5. 2023
43. **André Derain: Zátiší na stole (*Nature morte à la table*)**, 1910, Musée d'Art moderne de Paris. Zdroj: <http://totallyhistory.com/wp-content/uploads/2012/11/still-life-1910-by-Andre-Derain.jpg>, vyhledáno 1. 5. 2023
44. **Zátiší s větévkou**, 1912–1913, Národní galerie Praha. Reprodukce z: SIBLÍK 2000a, 108, obr. 33
45. **Zátiší na stole**, 1913–1914, Galerie B. Rejta, Louny. Reprodukce z: LAMAČ 1988, 465, obr. 526
46. **Zátiší s lampou**, 1912–13, soukromá sbírka. Reprodukce z: LAHODA 1996, 44, obr. 35
47. **Zátiší s podnosem**, 1912–1914, soukromá sbírka. Reprodukce z: Art Consulting. Večerní aukce 52. Topičův salon. 15. 5. 2014 (online aukční katalog)

48. **Stůl**, 1913–1914, Národní galerie Praha. Reprodukce z: LAMAČ 1988, 469, obr. 531
49. **Hlava**, 1913–1914, Národní galerie Praha. Reprodukce z: LAMAČ 1988, 171, obr. 533
50. **Autoportrét**, 1912–1914, soukromá sbírka. Reprodukce z: *Arthouse Hejtmánek. Zahradní aukce 2016. 02. 06. 2016* (online aukční katalog)
51. **Číšník**, kolem 1912, soukromá sbírka. Reprodukce z: *Millon. Spécialité art contemporain et moderne: Vente École de Paris 3 – Tableaux modernes. 4 mai 2021* (online aukční katalog)
52. **Souboj/Duel (The duel)**, 1912–1914, soukromá sbírka. Reprodukce z: *Sotheby's. Auction n°L12101. 11 June 2012, London* (online aukční katalog)
53. **Prorok** (soukromá sbírka), **Pokora** (nezvěstné), **Bojovník** (nezvěstné), **Radost** (soukromá sbírka), 1914. Reprodukce z: *Der Sturm. Fünfundzwanzigste Ausstellung: Otakar Kubin.* (kat. výst.), Berlín 1914, nepag, obr. 20, 12, 15, 14
54. **Prorok (Postava)**, 1913–1914, soukromá sbírka. . Reprodukce z: *Sotheby's. 20th Century Art – A Different Perspective. 12 November 2014, London* (online aukční katalog)
55. **Radost (Kubistická postava)**, 1913–1914, soukromá sbírka. Reprodukce z: *Sotheby's. Auction n°L12101. 11 June 2012, London* (online aukční katalog)
56. **Postava I.**, 1914, Národní galerie Praha. Reprodukce z: ŠVESTKA/VLČEK 2006, 177
57. **Postava II.**, 1914, Národní galerie Praha. Reprodukce z: SIBLÍK 2000a, 113, obr. 37
58. **Ctítel východu slunce (Vyznavač slunce)**, 1913–1914, nezvěstný. Reprodukce z: Siblík 2000a, 110, obr. 35
59. **V zamyšlení**, 1914–1916, soukromá sbírka. Reprodukce z: *Lempertz. Auktion 1177. Moderne/Zeitgenössische Kunst – Evening Sale. 17. 06. 2021, Köln* (online aukční katalog)
60. **Lidské bídy**, cyklus 6 dřevorytů, 1914. Reprodukce z: *Lidské bídy. Řada šesti dřevorytů Otakara Kubína. S úvodní básní Otty Kleina.* Paříž 1914, nepag., číslováno I–VI

Obrazová příloha



1. *Stoh slámy*, 1903, Národní galerie Praha
2. **Claude Monet**: *Kupka sena*, 1887, Ōharova galerie, Kurashiki



3. *Pařížský dvorek*, 1905, Galerie B. Rejta, Louny



4. *Plot zahrady*, 1905–1906, soukromá sbírka

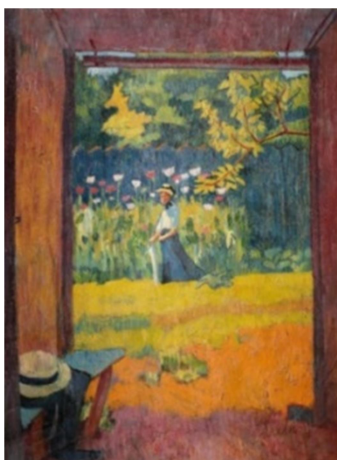


5. **Pískáři**, 1906/1908, Muzeum umění Olomouc



6. **René Seyssaud**: *Venkovan při práci (Paysan au travail)*, 1897, Musée de la ville de Toulon

7. **René Seyssaud**: *Moissons dans le Ventoux*, 1900, soukromá sbírka



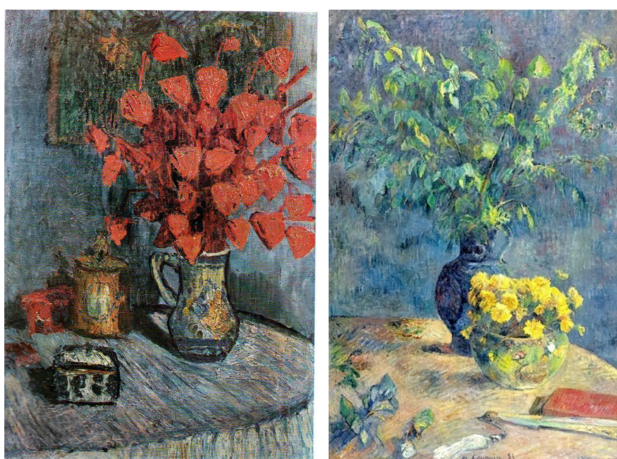
8. **Výhled do zahrady z umělcova ateliéru, „boudy“**, 1906, soukromá sbírka

9. **Paul Cézanne**: *Dvůr na farmě (Cour d'une ferme)*, kolem 1879, Paříž, Musée d'Orsay



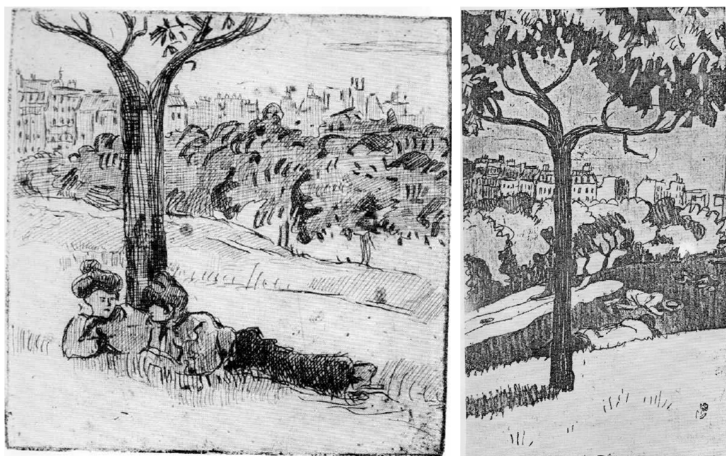
10. *Podobizna dr. Snětiny (Sedící muž)*, 1908, Oblastní galerie výtvarného umění, Zlín

11. *Mezi slunečnicemi*, kolem 1907, soukromá sbírka



12. *Zátiší s močyní*, 1907, Moravská galerie, Brno

13. **Paul Gauguin:** *Dvě vázy s květinami a vějíř (Deux vases de fleurs et un éventail)*, 1885, soukromá sbírka



14. *Dvě ženy na šancích před městem*, 1908, lept na zinkové desce

15. *Pařížské předměstí*, barevný vernis mou, 1908



16. *Montmartre*, 1907–1908, Národní galerie Praha



17. *Moulin de la Galette*, 1908–1909, Národní galerie Praha



18. *Vybírání brambor (I.)*, kolem 1909, soukromá sbírka

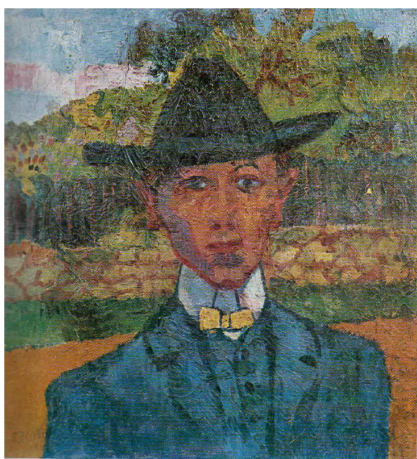
19. *Vybírání brambor (II.) / Práce na poli*, 1909–1910, soukromá sbírka



20. Pohled do 35. výstavy SVU Mánes v roce 1911, *Vybírání brambor* (druhý obraz zprava)



21. *Žně (Ženci)*, 1909–1910, soukromá sbírka



22. *Podobizna Bohumila Kubišty*, 1909–10, Moravská galerie, Brno

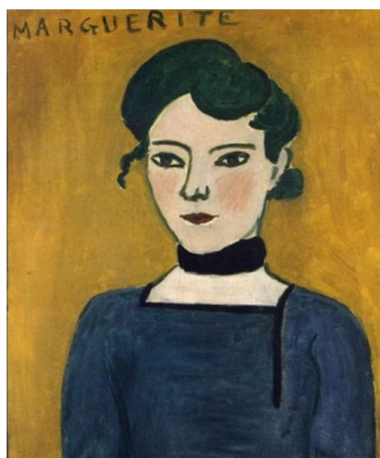
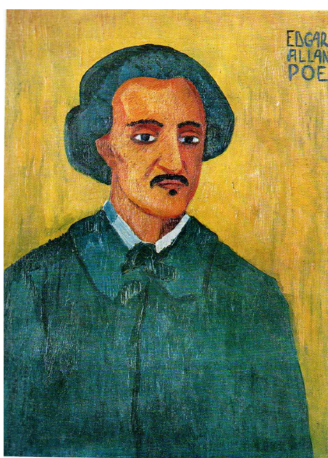


23. *Music Hall Bobino*, 1910, soukromá sbírka.



24. *Potopa/Zima, kopie Poussinova obrazu*, 1910, Národní galerie Praha.

25. **Nicolas Poussin**: *Potopa/Zima (Le Déluge/L'Hiver)*, z cyklu Čtvero ročních období, 1660–1664, Louvre, Paříž



26. *Portrét Arne Laurina* (?), kolem 1910, soukromá sbírka

27. *Imaginární podobizna Edgara Allana Poea*, kolem 1911, soukromá sbírka

28. **Henri Matisse**: *Portrét Marguerite (Portrait de Marguerite)*, 1906–1907, Musée Picasso

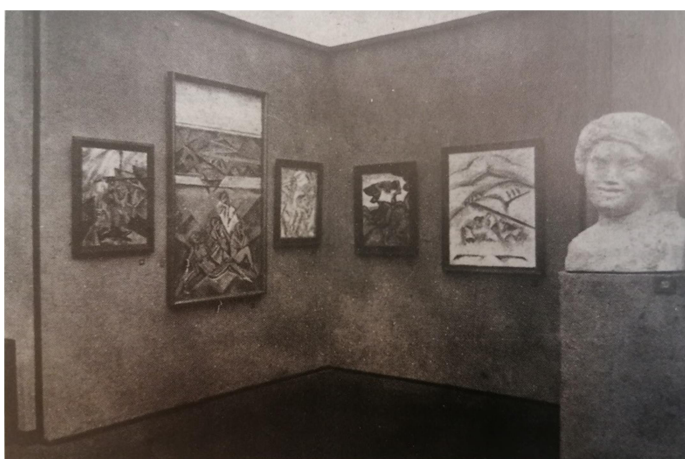


29. *Podzim*, 1911–1912, nezvěstné

30. *Žně*, 1911–1912, nezvěstné



31. *Krajina u moře*, 1911–1913, Národní galerie Praha



32. *Pohled do 43. výstavy SVU Mánes v roce 1913*, detail: *Hermes a Pracující ženy* (oba 1912, nezvěstné)



33. *Bukinisté na břehu Seiny*, 1909–13, Moravská galerie Brno



34. *Pont Neuf*, 1912, soukromá sbírka



35. *Krajina mezi skalisky*, kolem 1912, Národní galerie Praha



36. *Vesnice*, 1912–1913, soukromá sbírka

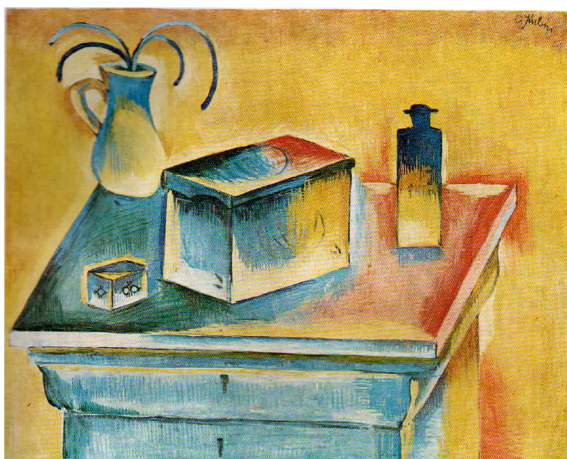


37. **Georges Braque:** *Viadukt v Estaque (Le Viaduc à l'Estaque)*, 1908, Centre Georges Pompidou, Paříž

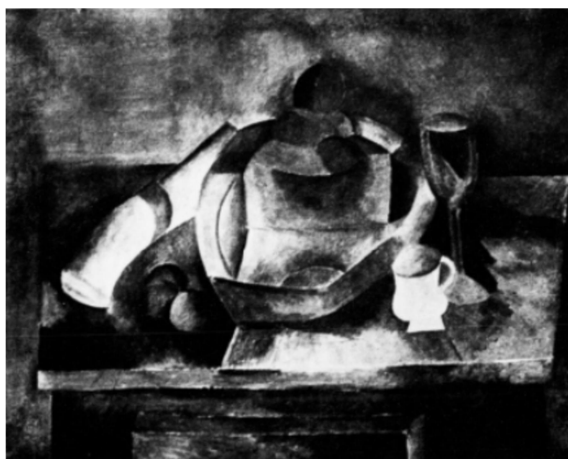
38. **Maurice de Vlaminck:** *Vesnice*, 1912, Art Institute of Chicago



39. *Krajina s domkem (Dům)*, 1913–1914, soukromá sbírka



40. **Zátiší s krabicí**, kolem 1913, Galerie výtvarného umění, Ostrava

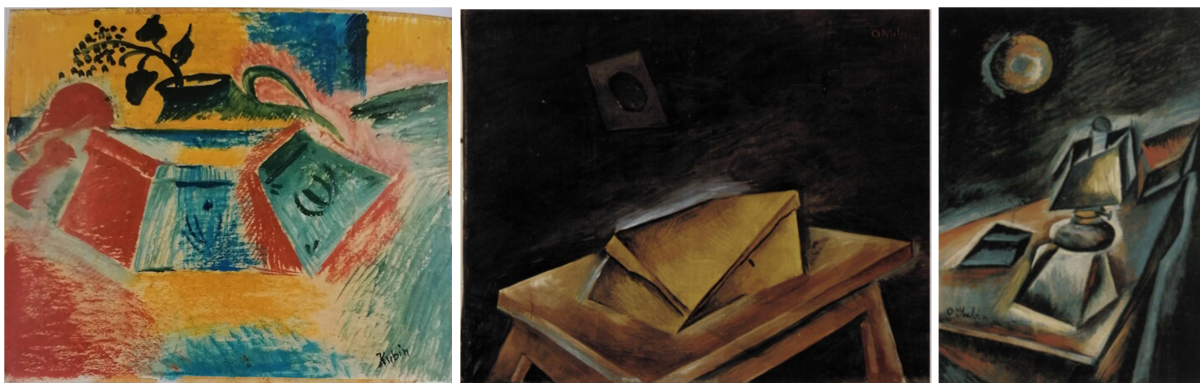


41. **Pablo Picasso: Zátiší (Zátiší s brioškou)**, 1909, soukromá sbírka; jeho reprodukce ve *Volných směrech XV*



42. **Marc Chagall: Opilec (Le saoul)**, 1911–1912, soukromá sbírka

43. **André Derain: Zátiší na stole (Nature morte à la table)**, 1910, Musée d'Art moderne de Paris



44. *Zátiší s větvkou*, 1912–1913, Národní galerie Praha

45. *Zátiší na stole*, 1913–1914, Galerie B. Rejta, Louny

46. *Zátiší s lampou*, 1912–13, soukromá sbírka



47. *Zátiší s podnosem*, 1912–1914, soukromá sbírka

48. *Stůl*, 1913–1914, Národní galerie Praha

49. *Hlava*, 1913–1914, Národní galerie Praha

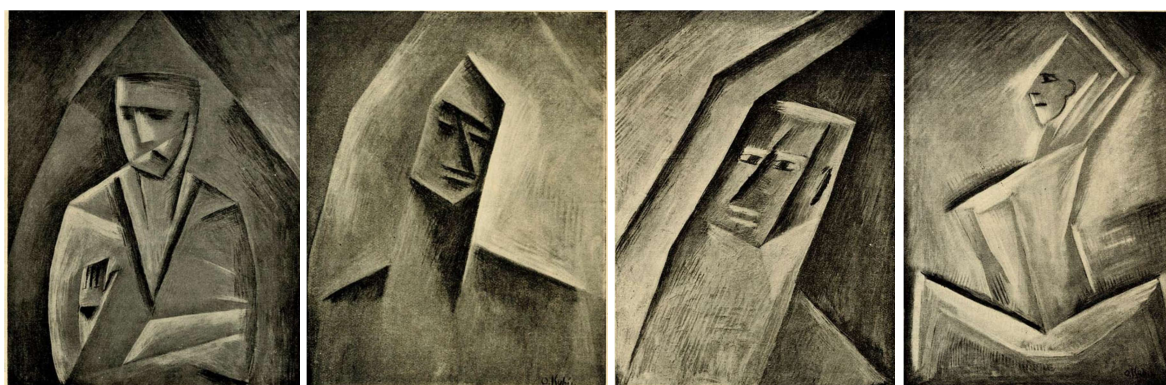


50. *Autoportrét*, 1912–1914, soukromá sbírka

51. *Číšník*, kolem 1912, soukromá sbírka.



52. *Soubor/Duel (The duel)*, 1912–1914, soukromá sbírka



53. *Prorok* (soukromá sbírka), *Pokora* (nezvěstné), *Bojovník* (nezvěstné), *Radost* (soukromá sbírka), 1914



54. *Prorok (Postava)*, 1913–1914, soukromá sbírka

55. *Radost (Kubistická postava)*, 1913–1914, soukromá sbírka



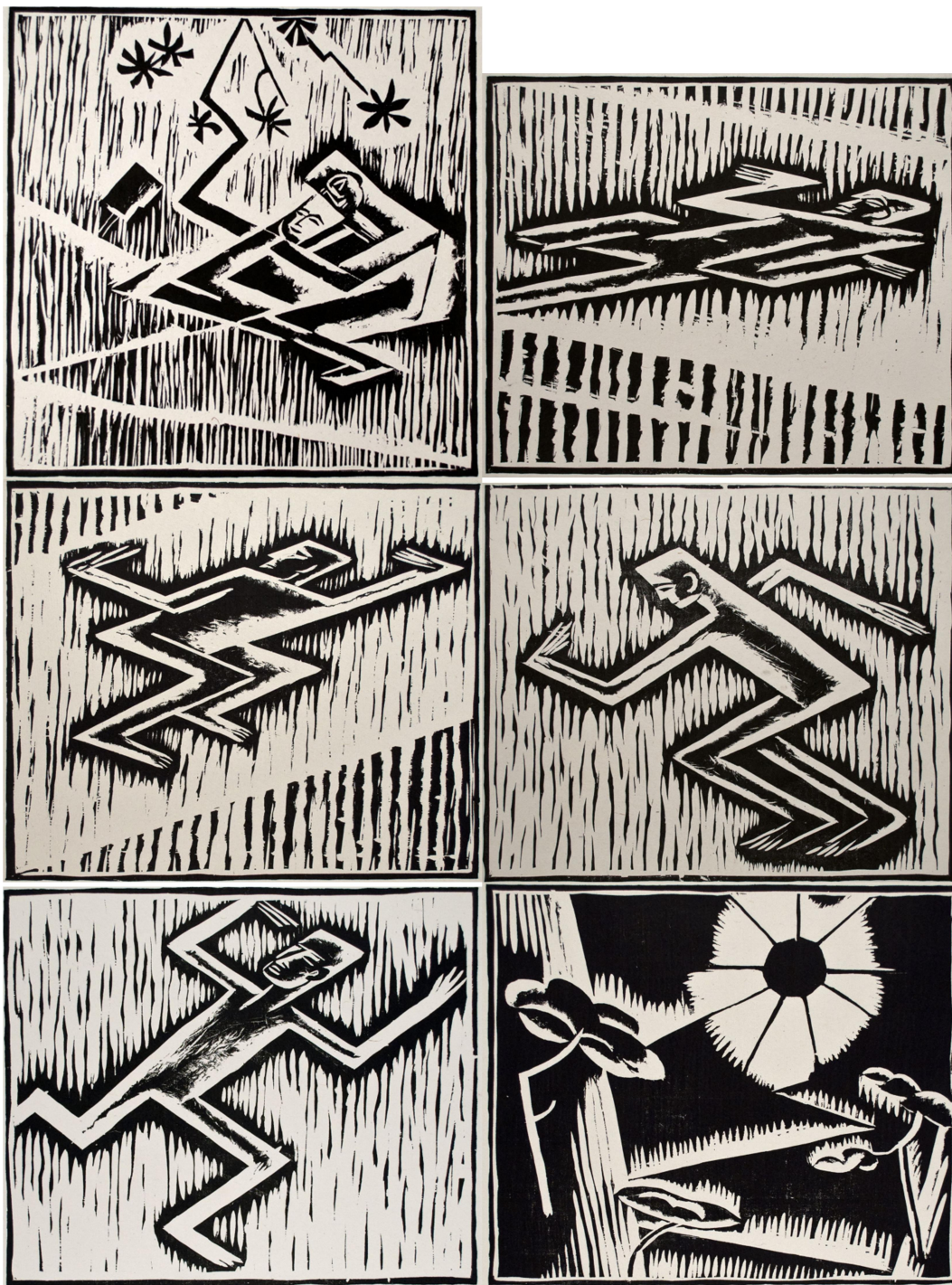
56. *Postava I.*, 1914, Národní galerie Praha

57. *Postava II.*, 1914, Národní galerie Praha



58. *Ctitel východu slunce (Vyznavač slunce)*, 1913–1914, nezvěstný. Reprodukce z: Siblík 2000a, 110, obr. 35

59. *V zamyšlení*, 1914–1916 (?), soukromá sbírka. Reprodukce z: *Lempertz. Auktion 1177. Moderne/Zeitgenössische Kunst – Evening Sale. 17. 06. 2021, Köln* (online aukční katalog)



60. *Lidské bídy*, cyklus 6 dřevorytů, 1914