

FRANTIŠEK KUPKA A CHRONOFOTOGRAFIE

Roman Prahl

Následující poznámka se týká vztahu výtvarného umění k technice před první světovou válkou a chce na příkladu poměru Františka Kupky ke chronofotografii naznačit dvě teze. První, že tehdejší radikální přesun ve vztahu umění k technice spočíval v přechodu od techniky jako objektu výtvarného obrazu k technizaci způsobu vidění. Druhou, že tyto technizující formy vidění posloužily jako prvek užitý k řešení vlastního uměleckého problému. Přesun, o němž je řeč, probíhal v málo zmapovaném prostoru mezi snahami o absorbování nového světa techniky a nástupem ideologií mašínismu apod. v umění.

Krizovým momentem vývoje výtvarného systému, směřujícího na jedné straně k alegorii a na druhé k naturalismu, byly v pozdním 19. století snahy o alegorizaci nové techniky tradiční lidskou figurou, případně i o alegorizaci nové doby technickými fenomény, jimiž se tu zabýval Luboš Konečný. Alegorie samotná se přitom dostávala do rozporu se stupňovaným naturalismem, k němuž povzbuzovala také soutěž malířů s fotografií, a to až do nástupu předkinematografických technik. Vědomí deficitu tradičního umění vzhledem k nové civilizaci přijal, zřejmě jako jeden z prvních malířů, také František Kupka, který například 1901 Ma-charovi napsal: "Když někdy zajdu do nějaké dílny, kde se experimentuje s elektřinou - znáš ty to nové 'studené' světlo, jeho barvy, anebo tyhle celé kombinace Croocsových trubek, to je tak vábivé - pokaždé dostanu vztek na imaginaci a sentimentální sfingy."^{1/}

Kupkův pokus o řešení takto pociťovaného rozporu se ovšem dlouho odehrával v dosahu alegorie, jakou známe z dopisu z téže doby: "Jak jsem Ti psal, budu dělat la locomotive, totiž pojmoutí všech mocných idejí, které železnou silou jdou vpřed vzdor odporu, s nímž clerus a s ním hypocrisie jim v cestu se staví."^{2/} Kupkovu kresbu neznáme, ale snad nám ji může zastoupit anonymní kresba z Rudých květů 1904, s níž tehdy Kupka spolupracoval. Dobová pointa této satirické kresby, kterou bychom mohli nazvat Triumf pokroku /obr.44/, spočívala v dosažení automobilu na místo tradičního vozu slávy. Nejde přitom o jedno-

značnou glorifikaci techniky; ta je zde spíše argumentem pokroku v obecnějším smyslu, jak to vyplývá i z citovaného dopisu. Kupkovo vědomí o spornosti humanitní ceny technických vymožeností, o něž se od počátku 20. století intenzívně zajímal, je zřejmé z mnoha míst jeho satirických cyklů z té doby. Sporné implikace obrazu současné civilizace se soustřeďují v kresbě, nesoucí sice stále znaky tradiční alegorie. Nicméně tu jde zároveň o asi první Kupkovo využití způsobu vidění, jaký umožnila chronofotografie. Nazývá se Taková jsou volební práva a uveřejnily ji u nás rovněž Rudé květy 1905 /obr.45/. Zdá se tu být spojeno sukcesivní zobrazení pohybu patentované fotografem Muybridgem s postupem Mareyovým, využívajícím současné expozice fází pohybu.

Prvními výtvarnými osvojeními podnětů chronofotografie byly humorné i satirické reakce na ni a na nový obraz člověka, jež chronofotografie zprostředkovala. Od prvních zveřejnění /obr.46/ vynálezu z konce sedmdesátých let 19. století až do nástupu kinematografie tyto karikatury ventilovaly obecné povědomí o dehumanizaci obrazu člověka moderní fotografickou technikou. Duchovní atmosféra Kupkova díla není vzdálená ani starší slavné karikatuře Cizinec v Paříži od Daumiera^{3/} a dalším jí podobným, které napadaly údajnou nehumánnost vynálezu zdůrazněním tzv. hlavodržky, jež byla v období daguerrotypie předpokladem pořízení dostatečně ostrého snímku. Na druhém konci těchto obrazových komentářů stojí karikatura dynamického futurismu z 1913, která se ne náhodou podobá původním odezvám na chronofotografii.^{4/}

Chronofotografie obnovila střetnutí člověk versus technika ve výtvarném umění na úrovni zájmu o možnosti obrazového záznamu či iluze pohybu. F. X. Harlas např. roku 1900 psal: "Značný vliv na umění naby-la fotografie od vynálezu 'momentních' snímků pohybujících se tvorů... v běhu, skoku, letu, pak při částečných změnách polohy jednotlivých okončetin v okamžiku, který jest kratším nežli záchvěv víčka očního. Nové vymoženosti malíři použili při malbě koní na bitevních obrazech, v panoramatech atd., avšak často přemrštěně, ježto zapomínali, že oku jednotlivé pósy nelze postihnouti. Meze krásna a šeredna stávaly se při tom jasně znatelnými, některá 'momentka' podobá se spíše karikatuře nežli přírodě."^{5/}

Tento text znovu potvrzuje, i když negativně, význam spojení mezi karikaturou a malbou, inspirovanou novým způsobem záznamu pohybu. Rok před Harlasovou studií byla ve Zlaté Praze vyobrazena práce Aleardo Villy Na odjezdu, ukazující zábavní možnosti nového "střihového" způsobu vidění.^{6/} Kupka ve své kresbě šel nad starší, zábavní využití technizujících forem vidění a přitom nedospěl až ke kultu techniky, vyznačujícímú část okruhu avantgardy, v němž se pohyboval. Podstatné přitom bylo postavení karikatury či satirické alegorie mezi novou optickou

technikou i jejím přijetím v 19. století a snahami avantgardy; Kupkova kresba se tu jeví jako hledaný zprostředkující článek.^{7/}

Kupkova kresba byla v jeho tvorbě i přátelském okruhu jedním z předstupňů přímých odezev i volných inspirací před kinematografickou technikou záznamu nebo iluze pohybu. K přímým odezvám patří pak Kupkovy kresby Jezdci z doby kolem 1909, které násobením pohybu míří k destrukci figury. Jezdce už nevyznačuje alegorické zvýznamnění pohybu, který je tu chápán zčásti jako výtvarné dění, nezávislé na objektu zobrazení. Mechaničnost pohybu, tentokrát vztažená už nikoli na fotografickou techniku, ale na obraz člověka v jejím zorném poli, inspirovala Duchampa a futuristy. Kupka se s problémem "destrukce" lidské figury vypořádal v jistém smyslu pozitivněji, totiž obrácením pozornosti k obsažnějšímu, nemechanickému pohybu. Jedním z argumentů Kupkova obratu k nefigurativní malbě byla volná inspirace opět chronofotografií, a tato inspirace se kolem roku 1910 dále rozvíjela. Zůstává ovšem - i z povahy věci samé - méně průkazná nežli přímé odezvy na analytický záznam pohybu. /Obr. 47./

Nové fotografické techniky vedly ve svých důsledcích k rozpoznání odlišnosti práce oka od mechanického snímku kamerou a napomohly tak k překonání iluzionistického pojetí výtvarného obrazu. Obrazy-podívané 19. století byly v podstatě nahrazeny nastupující kinematografií. Lze tedy říci, že fotografická technika negativně i pozitivně napomohla v řešení malířů mezi alegorií a naturalismem, přičemž takové řešení hledali a našli umělci sami. Slovy Kupkova dopisu, řešením se nestaly Croocsovy trubice. A ve výsledku zůstaly, byť si nečekaným způsobem, zachovány také Kupkovy sfingy.

- 1/ Umělcův dopis Macharovi ze 13. 11. 1901, PNP, fond J. S. Machar.
- 2/ Umělcův dopis Jelínkovi z r. 1900, PNP, fond Ā. Jelínek.
- 3/ Daumier, repr. Rudolf Skopec, Dějiny fotografie v obrazech, Praha 1963, s. 56.
- 4/ "Dynamický futurismus", repr. Umbro Apollonio, Der Futurismus, Köln 1972, s. 23.
- 5/ F. X. Harlas, Fotografie a umění /1900/, cit. dle týž, Doba a umění, Praha /1924/, s. 211-212.
- 6/ Villa, repr. Zlatá Praha 1899, s. 88.
- 7/ Dosavadní literatura se zabývá pozdějším obdobím. Srov. H. Moldering, Film, Photographie und ihr Einfluss auf die Malerei in Paris

um 1910. Marcel Duchamp - Jacques Villon - Frank Kupka, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 38, 1976, zvl. s. 266-286. Též Margit Rowell, Ľvod kat. výst. František Kupka. A Retrospective /S. R. Guggenheim Museum/, New York 1975, zvl. s. 49-67.