

ZÁLUDNOSTI STYLU U *PODOBENSTVÍ* EVANGELIA RŮŽENY ZÁTKOVÉ

ALENA POMAJZLOVÁ

Seminář dějin umění, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity; pomajzlova@mail.muni.cz

ABSTRACT

The Intricacies of Style in Růžena Zátková's Parable of the Gospel

The cycle *Parables of the Gospel* by Růžena Zátková was considered missing. Still, it appeared in scholarly literature, and in the 1990s even at an exhibition, but always as the work of the much more famous painter Natalia Gončarová. What were the reasons for this? Was it intention, ignorance, or was the confusion caused by the primitive “Russian” style chosen? Zátková's unorthodox alternations between different stylistic principles; her returns to the past and at the same time the avant-garde solutions she often mixed interchangeably led not only to erroneous attributions but also to erroneous dating. The parable is from 1920 and formally returns to Russian neoprimitivism. What about his “retrospective” stylistic level? Is it closer to the tradition of conscious returns as we know them from the 19th century, or does it foreshadow a future open relationship to originality and the question of appropriations? From this point of view, how can we place the *Parable of the Gospel* in the context of European, or even Czech, art?

Keywords: Růžena Zátková; Natalia Goncharova; Primitivism; Czech modern art

Tématem následujících řádků je nedávno znovunalezené dílo, cyklus *Podobenství Evangelia* od české malířky Růženy Zátkové (1885–1923), soubor jedenácti kvašů na papíře o rozměrech 41 × 32 cm z roku 1920.¹ Toto dílo vyvolává řadu otázek týkajících se doby vzniku, stylu i osobnosti samotné autorky. Zátková se totiž z českého umění na dlouho vytratila. Od roku 1910 žila v Itálii a donedávna byla uváděna především v souvislostech s italským futurismem.² Napomohly k tomu kontakty s italskými umělci, kteří ji zároveň inspirovali a podporovali v tvorbě, patřili k nim mimo jiné Filippo Tommaso Marinetti, Giacomo Balla či Enrico Prampolini. Cyklus *Podobenství* se však ze souvislostí s futurismem vymyká, neboť má odlišné inspirační zdroje: čerpá především z primitivismu

¹ Po malířčině předčasné smrti cyklus zůstal, obdobně jako řada dalších jejích prací, v majetku F. T. Marinettiho. Z Marinettiho pozůstalosti se v roce 2003 dostal do soukromé sbírky v Londýně, nejprve s mylným, poté s neurčeným autorstvím. Tam byl roku 2022 objeven a rozpoznán, v následujícím roce se podařilo cyklus získat do Národní galerie Praha.

² V italských uměleckohistorických textech o futurismu se Zátková začala objevovat od šedesátých let 20. století. V poslední době byla její futuristická díla prezentována např. na jubilejní výstavě *Futurismo 1909–2009. Velocità + Arte + Azione*, Milano 2009, a na výstavě *Post Zang Tumb Tuuum. Art Life Politics. Italia 1918–1943*, Milano 2018.

ruské avantgardy odvozuující své tvarosloví z ikonomalby a ruského lidového umění. S touto podobou tvorby se Zátková seznámila prostřednictvím Natalie Gončarové a Michaila Larionova, s nimiž se osobně i umělecky velmi sblížila.

Cyklus byl donedávna pokládán za nezvěstný, ale – jak se zpětně ukázalo – byl zařazen v roce 1991 na výstavu *Der Heilige Himmel* uspořádané Muzeem moderního umění v německém Hünfeldu, pak byly ukázky reprodukovány v literatuře, např. v obsáhlé publikaci Anthony Partona,³ ovšem v obou případech jako dílo daleko známější umělkyně Natalie Gončarové. Vynechám důvody a okolnosti této záměny, již zjevně umožnil primitivizující styl se zjednodušenými postavami, specifickou fyziognomií tváří, naddimenzovanými rukama či loutkovitými gesty, typickými znaky ruské avantgardy desátých let 20. století, jak se objevují např. u Michaila Larionova, Natalie Gončarové či Kazimira Maleviče. U tohoto nesignovaného díla se tedy podle formální analogie hypoteticky určilo autorství (vykazuje-li dílo podobné rysy jako specifický primitivismus ruské avantgardy, bude s největší pravděpodobností také spadat do tohoto výtvarného okruhu; o jiné možnosti se zjevně neuvažovalo). Tato dedukce se však v tomto případě ukázala jako mylná, i když Parton snesl mnoho argumentů pro připsání cyklu právě Gončarové (klade jej ovšem do let 1911–1912). Pokusil se doložit možné spojitosti, v nichž figuruje Franz Marc a mnichovská skupina *Der blaue Reiter*.

Nábožensky orientovaná malba Gončarové totiž zaujala okruh této skupiny v čele s Vasilijem Kandinským, proto byla přizvána na druhou výstavu skupiny v roce 1912 a reprodukce její kresby *Vinobraní* byla také zařazena do almanachu *Der Blaue Reiter* vydaného v témže roce. Odtud vedla podle Partona cesta ke zmíněnému cyklu: v monografii uvedl, že malířka spolupracovala s Franzem Marcem, který v té době připravoval projekt ilustrací k Bibli, kam měla přispět i Natalie Gončarova. Parton čerpal informace z knihy Eli Eganbiuriho (pseudonym Ilji Ždaněviče) *Natalia Gončarova, Michail Larionov* (1913), v níž je zmíněno 12 prací Gončarové s námětem *Podobenství* (ovšem bez reprodukcí) a u jedné z nich, že se nachází v majetku Franze Marca. Z této informace vyvodil, že by oněch jedenáct ilustrací mělo odpovídat těm, o které se tu jedná. Nutno ještě podotknout, že k realizaci ilustrací k Bibli nedošlo, neboť vypuknutí 1. světové války všechny plány Franze Marca zhatilo a malíř sám zahynul 3. března roku 1916 u Verdunu. Další stopy se ztrácejí a jakékoliv jiné informace chybí. Všechny souvislosti, které Parton uvedl a z nichž vyplývá připsání cyklu Natalii Gončarové i datování cyklu do roku 1911, jsou však nepotvrzené a nejsou podloženy žádnými relevantními dobovými dokumenty. Autor spíš vycházel ze svého přesvědčení o autorství a době vzniku, a proto vybíral takové argumenty, které by jeho tvrzení podpořily. Nejsou však průkazné a autorství Natalie Gončarové nemohou bezvýhradně potvrdit. Ostatně i znalci malířčina díla její autorství u tohoto cyklu později vyloučili.

Archivní bádání vedené jinde a jinými směry přineslo odlišné závěry: nejedná se o dílo Natalie Gončarové z let 1911–1912, nýbrž o cyklus *Růženy Zátkové* (přesvědčivě zdokumentovaný fotografiemi a dopisy),⁴ která na něm pracovala v roce 1920 po návratu z léčení ve švýcarském Leysinu.

³ Anthony Parton, *Goncharova: The Art and Design of Natalia Goncharova*, Woodbridge 2010, s. 229, obr. 265, 266, 267.

⁴ Alena Pomajzlová, *Růžena. Příběh malířky Růženy Zátkové / Story of the Painter Růžena Zátková*, Řevnice 1911. Existují např. tři černobílé fotografie (*Podobenství o ztracené ovci*, *Podobenství o mar-*

Toto zjištění vyvolává přinejmenším dvě obecnější otázky týkající se specifické podoby cyklu. Za prvé: jak se vypořádat s rokem vzniku 1920? Malířka se zjevně vrací k podnětům z desátých let; jak tedy vnímat tuto „retrospektivní“ stylovou rovinu díla? Lze ho začlenit do moderního umění první třetiny 20. století preferujícího novost a originalitu přístupů? K tomu se váže i druhá otázka: jak interpretovat vlivy ruské avantgardy, které byly (alespoň ve dvou případech, v *Životě krále Davida* z let 1917–1918 a v tomto cyklu) tak silné, že byla Zátková dokonce pokládána za ruskou malířku?⁵ Je možné přes tak odlišné impulsy, které v českém umění nemají obdoby, Zátkovou znovu začlenit v rámci nově vnímané polyfonie výtvarných přístupů do českého kulturního prostoru? Nebo snad patří výhradně do kosmopolitního společenství evropských umělců – nejen vazbou na ruskou avantgardu ale zejména tím, že žila a pracovala společně s italskými futuristy a dalšími moderními umělci? Či snad ji brát nakonec za úplného solitéra?

Nejdřív k roku 1920. V té době žila Zátková (po několikaletém léčení ve Švýcarsku) v italských Alpách ve vesnici Macugnaga v severním Piemontu, se „světem“ udržovala kontakt vesměs jen písemný. Souběžně se vracela ke dvěma hlavním impulsům z předválečné doby – k futurismu a primitivismu. První je zastoupen ojedinělým a odvážným cyklem abstraktních materiálových asambláží s kinetickým prvkem (*Světelné malby*), do druhého spadají právě ilustrace k *Podobenství Evangelia*. Návrat k futurismu iniciovaly intenzivní znovunavázané (vesměs písemné) kontakty s Marinettim a přátelství s jeho budoucí ženou Benedettou, sestrou malířčina druhého muže. Primitivismus souvisel, jak bylo již uvedeno, s tvorbou Gončarové a Larionova, s nimiž se Zátková poprvé blíže seznámila během pobytu Ďagilevovy divadelní skupiny Ruské balety ve švýcarském Ouchy v roce 1915 a později s nimi byla ve spojení prostřednictvím – z její strany velmi emotivních – dopisů. Zda měla nějaké informace o poválečném „návratu k řádu“ a obnoveném zájmu o tvorbu Henri Rousseaua není známo; tuto souvislost je zřejmě možné opustit. Obě rozdílné polohy své práce posléze představila na dvou samostatných výstavách v Římě,⁶ což bylo tehdy pro ženu stále ještě výjimečné. Na jejich přípravách se výrazně podílel Marinetti a Balla, na druhé výstavě i Enrico Prampolini, který napsal úvod do katalogu. I když Marinetti logicky preferoval futuristická díla, neodmítal ani malířčiny primitivistické práce.

Jak se myšlenka na *Podobenství Evangelia* zrodila? Vytvořit ilustrace k *Podobenství* navrhl Zátkové archeolog, filantrop, osvětový pracovník a kulturní aktivista Umberto Zanotti-Bianco (1889–1963), s nímž se Zátková seznámila během léčení ve švýcarském Leysinu a který se jako člen Národního sdružení za zájmy italského jihu snažil povznést sociální a kulturní úroveň venkovských obyvatel především v Kalábrii. Mezi jeho aktivity patřilo i vydávání knih, u nichž měla být podstatná výtvarná složka jakožto srozumitelné

notratném synu a *Podobenství o přáteli o půlnoci*) uložené v Marinettiho pozůstalosti v Getty Research Institute (Los Angeles), u nichž jsou připojeny popisky v italštině a francouzštině. Byly připraveny pro monografii Růženy Zátkové, kterou v polovině dvacátých let chystal novinář Alberto Cappa, bratr druhého muže Zátkové. Pět fotografií (*Podobenství o ztracené ovci*, *Podobenství o přáteli o půlnoci*, *Podobenství o soudci a vdově*, *Podobenství o rozsěvači* a *Podobenství o marnotratném synu II*) se nachází v Archivio Marinetti v Miláně.

⁵ V Itálii se zprvu pohybovala převážně v ruském kulturním okruhu. V tomto případě je uváděna jako Růžena Chvoščínská, s přijmením získaným po svatbě s Vasilijem Chvoščínským, ruským diplomatem v Římě.

⁶ *Mostra di pitture e plastici dell'artista boema Rougena Zátková*, Galleria Giosi, 1921, a *Mostra personale di Rougena Zatkova*, Casa d'arte Bragaglia, 1922.

a zároveň emotivní poselství. Zanotti-Bianco oslovil Zátkovou s nabídkou spolupráce a malířka, která se v době svého léčení obracela – i pod vlivem Gončarové – k víře a později, už v Itálii, k jakémusi zlidovělému náboženskému citění inspirovanému zejména četbou poezie sv. Františka z Assisi, s jeho návrhem souhlasila. S Františkem z Assisi ostatně souvisí i cyklus abstraktních asambláží *Světelné malby*, v nichž se obdobně soustřeďuje na základní elementy světa (*Voda, Měsíc a hvězdy, Mlha, Sníh, Zem, Slunce*).

Zátková si byla vědoma didaktických cílů publikace, ale zároveň nikterak neslevovala ze svých výtvarných principů, neboť věřila intuici a fantazii venkovanů. Na druhé straně bylo nutné zachovat vizuální srozumitelnost a konkrétnost. Vzdala se tedy v tomto případě abstrakce, jíž se v té době věnovala, a zaměřila se na sdělení poselství Evangelii. Šlo o to spojit symbolický smysl, tedy hlavní myšlenku Podobenství a příběh, který ji svou věcností dokáže přiblížit. Téma samotné zřejmě určilo i stylovou podobu cyklu vracující se k tradiční podobě zobrazení, ovšem nikoliv v popisných formách, ale v moderních, blízkých ruskému neoprimitivismu. Malířka se navíc rozhodla jednotlivé ilustrace koncipovat bez doprovodného textu, v koncentrované podobě, jen pomocí spojování a dynamického řazení hlavních okamžiků příběhu. Trvala na naraci a uplatnění jednotlivých dějových momentů, nepoužila tedy způsob prosazovaný klasickým uměním, tj. zachycení vrcholného okamžiku děje, chtěla zaznamenat hlavní momenty zobrazované události a její myšlenku. Důležitá byla názornost, bezprostřední čitelnost zobrazených scén. Narativní princip, který dobře znala ze starého a lidového umění, ovšem nepojala lineárně, v řadě následných obrazů, nýbrž použila metodu, pro níž se používá termín simultánní (případně synoptická) narace, existující ostatně také v lidovém i mimoevropském umění. V takových případech jsou epizody příběhu spojené do jednoho obrazu, ale není z nich (jen vizuálně) zcela zřejmá následnost, časový průběh. Mohou se opakovat postavy, ale nemusejí, děj se odehrává v jednotlivých na sebe navazujících scénách, ale není nutně zachována jejich posloupnost. Je nezbytné, aby divák znal příběh předem (což lze u *Podobenství Evangelia* předpokládat), jinak by pro něj byly obrazy nesrozumitelné. Následnost je v takových dílech předvedena jako obrazová simultánnost, nejde o lineární čtení, obraz tvoří celek, z něhož je třeba rozpoznat kontinuitu jednotlivých epizod. Oproti čtení se jedná o jiný způsob recepce, kde se souvislosti a dějová linie neodvíjejí v čase za sebou, zleva doprava, ale je třeba je na ploše obrazu najít a identifikovat [Obr. 1].

Zátková pro tento způsob narace zvolila „koláčový princip“, při němž dynamickými šikmými řezy oddělila jednotlivé, časově následné okamžiky a vysvětlila své důvody: „Rozdělila jsem stránky harmonickými liniemi, které člení výjev tak, aby hned za ním mohl jít další podle ducha příběhu.“⁷ Zvolenou metodu však u jednotlivých ilustrací variovala. Nejméně „dějové“ jsou *Podobenství o deseti družičkách* a *Podobenství o hostině*, kde je hlavní scéna doplněna jen jedním přidaným segmentem. Další ilustrace jsou mnohem dynamičtější: u *Podobenství o rozséváči* [Obr. 2] je pomocí několika trojúhelníkových výsečí „v oddělených polích zachycen různý úděl semen“⁸, podobně u *Podobenství o hořčičném semínku*, které roste a stává se stromem: „V prvním poli je malá rostlinka, v druhém

⁷ Viz dopis Umberto Zanotti-Biancovi z 18. 1. 1920. Archivio storico dell'Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno d'Italia, Roma – Fondo Umberto Zanotti-Bianco, „Serie Corrispondenza“, Roma. Srv. Pomajzlová (pozn. 4), s. 240.

⁸ Ibidem.

silnější rostlina a ve třetím koruna stromu s ptáky.⁹ V těchto ilustracích se měl představit vývoj, proměna v čase. Naproti tomu u *Podobenství o soudci a vdově* [Obr. 3] byly hlavním motivem vtíravé vize stejného, mechanické opakování téhož: „*Soudce je jediný bez pohybu a kolem v různých polích se opakuje vdovina žadonící tvář, až se pro soudce stane tak trýznivou, že jí dá požadovanou listinu.*“¹⁰ Hybatelem těchto jednoduchých dějů a příběhů byl podle Zátkové „psychologický moment“: v prvním případě jím byl růst, v druhém případě spočíval „v neustálém a neúnavném žadonění“.¹¹ Obdobným způsobem, jak byla popsána předešlá podobenství, jsou pak koncipovány i další ilustrace.

Metoda dělení obrazu použitá u *Podobenství* však nebyla u Zátkové ojedinelá. Srovnatelný princip fragmentace používala i ve svých tehdejších abstrahovaných futuristických pracích, například v obraze *Kohouti z Bricca* (1922), kde však nešlo o ztvárnění příběhu, ale o časovou a prostorovou simultánnost, o dynamičnost zobrazené kompozice. Tímto způsobem řešili členění obrazu i jiní malíři: rozbíjení celistvosti obrazu se objevuje u Natalie Gončarové (což mohl být jeden z přímých impulsů), blízká řešení bychom mohli najít rovněž u Giacoma Bally (s nímž byla tehdy v písemném kontaktu) nebo u kubistů, pokaždé však s odlišnými významy. U Zátkové tak může jít i v případě tohoto tradičtěji pojetého díla o prolínání primitivistických reminiscencí, jak je znala v pojetí Gončarové a Larionova, možná se znovu akceptovaným a proměněným impulsem futuristického principu simultánnosti.

Zajímavější než analogická řešení struktury obrazu jsou v tomto případě přímé citace již existujících děl (které jsou však v tuto chvíli teprve v začátcích hledání a srovnávání). Uvedu tři zatím známé nebo nalezené příklady. První, odhlédneme-li od mylné atribuce, uvedl Anthony Parton ve zmiňované monografii. U *Podobenství o marnotratném synu* [Obr. 4] odkazoval k ilustraci ze 17. století reprodukované v časopise *Zlaté rouno* z roku 1906. Předpokládáme, že ji z časopisu znala i Zátková. Jak se k němu dostala není jisté: je možné, že ho měla z knihovny svého prvního muže, mohla ho i získat od Zanotti-Bianca, který dokonce navrhoval, aby *Podobenství* byla doprovázena textem v azbuce. Od Gončarové a Larionova zřejmě ne, v té době totiž od těchto umělců usazených v Paříži žádala zcela jiné informace, které se týkaly aktualit na poli moderního umění. Kompozice ilustrace je kompletně převzatá, jsou odstraněny jen nepodstatné detaily a celek je rozbit podle kolážového principu na tři oddělené simultánně zachycené scény. Nově se do podobenství dostává děj, i když dominantním rysem je záměrný primitivizující duch původní ilustrace. Druhý příklad kompoziční shody a „apropriace“ se týká *Podobenství o věrnosti služebníků* [Obr. 5], které doslovně parafrázuje studii Michaila Larionova *Hádka v hospůdce* z roku 1911.¹² V dopise z 1. 1. 1920 se Zátková dokonce Larionovi omlouvá, že použila jeho motiv, a to kvůli dynamice pohybu.¹³ Aby ho tak přesně dokázala reprodukovat, musela mít k dispozici, podobně jako u předchozího podobenství, nějakou předlohu – našla ji v knize o Larionovi a Gončarové od Eli Eganbiuriho¹⁴ z roku

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

¹² Obraz byl vystaven roku 1912 v Moskvě na výstavě *Oslí ocas* a v roce 1913 v berlínské Galerii der Sturm. Původně se nacházel ve sbírce Galerie Schwarz v Miláně a nyní je uložen v Thyssen-Bornemisza Collection (Madrid).

¹³ Dopis uložen v Archivu Treťjakovské státní galerie v Moskvě. Viz Pomajzlová (pozn. 4), s. 210.

¹⁴ Eli Eganbiuri [I. Ždaněvič], *Natalia Gončarova, Michail Larionov*, Moskva 1913.

1913. Tento pramen je opodstatněný i v dalším případě: z této knihy Zátková zjevně čerpala i v případě *Podobenství o hořčičném zrně*, kde se opakuje i kompoziční dělení na tři segmenty a blízkost obou provedení je nepochybná.

Jak vnímat tuto apropriaci motivů, kompozic, celých scén? Určitě to není náhoda. Jde o způsob opakování, jaký používá například lidové umění, kde je otázka autorství nepodstatná? Nebo snaha o nové, moderní zpracování starší předlohy? Mohlo by eventuelně jít o záměrné citace, které relativizují modernistický koncept originality a které jsou dohledatelné i u jiných prací?

Zátková nejenom přebírala různé motivy a kompozice, ale během své tvůrčí práce také neortodoxně střídala stylové roviny, vedle zcela ojedinělých a inovativních řešení materiálových asambláží a objektů se souběžně vracela k minulosti nebo ke vzdáleným inspiracím jako byly perské miniatury nebo ruské ikony. Podle vlastních slov nechtěla být svázána s nějakým směrem, proudem, vyhlášeným programem. Nechtěla vnucovat dílu svou představu, naopak se nechávala vést samotným vznikajícím obrazem. Na druhé straně žila a tvořila v určitém prostředí, byla v kontaktu s řadou umělců, což také nemohlo zůstat bez odezvy (pro ilustraci stačí srovnání s dílem její sestry, Slávy Tonderové Zátkové, která zůstala v Čechách).

Nejznámější a také nejvíc zdokumentované jsou její práce spjaté s italským futurismem, o ostatních polohách jejího díla se toho moc nevědělo. Pokud se jinak zaměřené práce objevovaly (například v reprodukcích, ve fotodokumentaci), pak s chybnou datací¹⁵ a jak bylo ukázáno, i s chybnou atribucí. Ani v českém umění nezapustila kořeny, i když se vazeb na domov nevzdala. Byla v kontaktu s Emilem Pacovským a odebírala do Itálie jeho časopis *Veraikon* (i proto, že Pacovský v něm reprodukoval její obrazy), podle jedné zmínky se měla účastnit v Římě výstavy s „českými avantgardisty“, což měl dokonce být – podle informace v katalogu z Casa d'arte Bragaglia (listopad 1922) – Umělecký svaz Devětsil, tato výstava se však neuskutečnila. V roce 1923 chystala svou výstavu do Prahy (a zřejmě i do Berlína), ale v té době se znovu zhoršilo její onemocnění, byla opět převezena do švýcarského sanatoria v Leysin, kde 29. října zemřela. K přímé konfrontaci s českým uměním nedošlo, proto se také součástí dějin českého umění nestala, dokud se o to nepokusil roku 1988 František Šmejkal obsáhlou pasáží ve svém článku *Futurismus a české umění*; později se přidala Mahulena Nešlehová studií *Impulses of Futurism and Czech Art*.¹⁶ Přesto Zátková do českého umění, alespoň zatím, příliš nezapadla.

Jak tedy naložit s jejím odkazem? Patří vůbec do českého umění? Obecněji položená otázka pak zní: lze do něho zařadit i jiné projevy než ty, na které jsme si zvykli? Vesměs převládají snahy začlenit české umění do evropského nebo světového kontextu, u Zátkové je však problém opačný. Její tvorba vznikající mimo domácí prostředí se výrazně odlišuje od toho, jak běžně dějiny českého moderního umění vnímáme. Je to snad důvod ji obcházet? Stále častěji se ozývají hlasy, požadující překonání minulých schémat a vytvoření

¹⁵ Datování primitivistických prací Zátkové bylo bez znalosti archiválií hypoteticky určeno podle schématu formálního vývoje od figurace k abstrakci. Proto Lea Vergine (*L'arte ritrovata*, Milano 1982, s. 76, 77) a později i dvojice autorek Mirella Bentivoglio – Franca Zoccoli (*The Woman Artists of Italian Futurism – Almost Lost to History*, New York 1997, s. 86) kladla tato díla do raného období kolem roku 1905 vytvořená ještě v Praze.

¹⁶ František Šmejkal, *Futurismus a české umění*, *Umění XXXVI*, 1988, s. 20–53. Mahulena Nešlehová, *Impulses of Futurism and Czech Art*, in: Günter Berghaus (ed.), *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin – New York 2000, s. 122–143.

plnějšiho a rozmanitějšího obrazu českého umění i za cenu větší složitosti při interpretaci mnohdy i odlišných či dokonce protikladných tvůrčích přístupů. Z tohoto úhlu pohledu bychom měli Růženu Zátkovou, i přes stylové odlišnosti, vazby na jiné zdroje a inspirace, specifické pojetí originality, v rámci nově přijímané plurality výtvarných projevů do českého umění vrátit. A určitě by při tom nemělo být jediným argumentem to, že se narodila v Českých Budějovicích.

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

Eganbiuri Eli, *Natalia Gončarova, Michail Larionov*, Moskva 1913.

Nešlehová Mahulena, Impulses of Futurism and Czech Art, in: Berghaus Günter (ed.), *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin – New York 2000, s. 122–143.

Pomajzlová Alena, On the Real Author of the Cycle Parables of the Gospel, Previously Ascribed to Natalia Goncharova, <https://modernartbrno.com/blog/on-the-real-author-of-the-cycle-parables-of-the-gospel-previously-ascribed-to-natalia-goncharova/>, vyhledáno 17. 7. 2023 (barevné reprodukce cyklu).

Pomajzlová Alena, *Růžena. Příběh malířky Růženy Zátkové / Story of the Painter Růžena Zátková*, Řevnice 2011.

Pomajzlová Alena, Růžena Zátková: An Unorthodox Female Futurist. In: Berghaus Günter (ed.), *International Yearbook of Futurism Studies*, Berlin – Boston, 2015, s. 136–167.

Šmejkal František, Futurismus a české umění, *Umění XXXVI*, 1988, s. 20–53.



Obr. 1. Růžena Zátková, Podobenství o zlých vinařích, z cyklu *Podobenství Evangelia*, 1920, kvaš, papír, 41 × 32 cm, Národní galerie Praha. Snímek podle Alena Pomajzlová, *On the Real Author of the Cycle Parables of the Gospel, Previously Ascribed to Natalia Goncharova*



Obr. 2. Růžena Zátková, Podobenství o rozseváči, z cyklu *Podobenství Evangelia*, 1920, kvaš, papír, 41 × 32 cm, Národní galerie Praha. Snímek podle Alena Pomajzlová, On the Real Author of the Cycle Parables of the Gospel, Previously Ascribed to Natalia Goncharova



Obr. 3. Růžena Zátková, Podobenství o soudci a vdově, z cyklu *Podobenství Evangelia*, 1920, kvaš, papír, 41 × 32 cm, Národní galerie Praha. Snímek podle Alena Pomajzlová, *On the Real Author of the Cycle Parables of the Gospel, Previously Ascribed to Natalia Goncharova*



Obr. 4. Růžena Zátková, Podobenství o marnotratném synu, z cyklu *Podobenství Evangelia*, 1920, kvaš, papír, 41 × 32 cm, Národní galerie Praha. Snímek podle Alena Pomajzlová, On the Real Author of the Cycle Parables of the Gospel, Previously Ascribed to Natalia Goncharova



Obr. 5. Růžena Zátková, Podobenství o věrnosti služebníků, z cyklu *Podobenství Evangelia*, 1920, kvaš, papír, 41 × 32 cm, Národní galerie Praha. Snímek podle Alena Pomajzlová, On the Real Author of the Cycle Parables of the Gospel, Previously Ascribed to Natalia Goncharova