

## **BLÁZEN RŮŽENY ZÁTKOVÉ**

*Alena Pomajzlová – Masarykova univerzita, Brno*

Futuristickou hru *Blázen* napsala Růžena Zátková (1885–1923) podle zmínek v korespondenci v první polovině roku 1920. Na scéně nebyla nikdy uvedena, existuje pouze rukopis scénáře této hry. Je to ojedinělá autorčina práce, a ani v tehdejším českém výtvarném umění nemá obdoby. Zapadá však do kontextu italského futurismu, kam bývá Zátková v zahraniční odborné, převážně italské literatuře také řazena.<sup>1</sup> S futuristickými principy se Růžena Zátková seznámila po svém přesídlení do Říma v roce 1910.<sup>2</sup> Ztratila tím kontakt s českým uměním, místo toho se otevřeně a se zájmem začala sžívat s novým prostředím. Do přímého kontaktu s futuristy se dostala zřejmě někdy v letech 1913–1914, kdy se z Říma stává další bouřlivé futuristické centrum. Lze to hypoteticky předpokládat, i když zatím dostupné doklady těchto kontaktů jsou až z roku 1915.<sup>3</sup> V té době mají futuristé za sebou už víceméně úspěšný atak na zažitě umělecké konvence, podařilo se jim svými akcemi rozvířit i ospalý život spoutaný starými normami a schématy. Ve svém novátorském zápalu neopomněli snad žádný umělecký druh (a nejen ten), aby ho neproměnili podle svých dynamických představ o moderním světě. Do jejich zájmu spadalo také divadlo, u něhož si navíc uvědomovali jeho silný potenciál v tradičně vysoké návštěvnosti divadel a možností navázat bezprostřední kontakt s divákem. Základním textem pro futuristickou inovaci divadla je manifest *Futuristické syntetické divadlo* z roku 1915, který napsali Filippo Tommaso Marinetti, Bruno Corra a Emilio Settemelli a podle jehož principů byly nové divadelní syntézy futuristy také realizovány.

Manifest syntetického divadla však nebyl prvním futuristickým zásahem do oblasti dramatu, předcházely mu programově skandální futuristické večery, předchůdci známějších dadaistických kabaretních výstupů. Nezvykle ustrojení aktéři těchto večerů spojovali v záměrně provokativní směsi deklamaci osvobozených slov, antihudbu tvořenou různými zvuky, výtvarné umění a četbu manifestů, přičemž cíleně vyvolávali bouřlivě nesouhlasnou reakci publika. V první řadě šlo o navázání kontaktu, poté o prosazení nových myšlenek. První futuristický večer se konal v lednu roku 1910 v Terstu, po něm brzy následovaly další nejdřív v italských městech a posléze i v cizině. V Římě se tyto akce naplno rozběhly po otevření futuristické galerie Sprovieri (prosinec 1913), kdy se futuristické večery začaly pořádat pravidelně. Mezi nejznámější akce patří přednes skladby osvobozených slov Francesca Cangiulla s názvem podle stejnojmenného neapolského svátku – *Piedigrotta*. Směs významově nenavazujících slov, zvukomalebných slabik a výkřiků, přednášená Marinettim a Cangiullem v dekoracích Giacoma Balla, byla doprovázená hluky, hřmoty i zvuky lidových nástrojů v podání dalších futuristů, kteří vystupovali jako tlupa trpaslíků. V jiném absurdním večeru s *Diskusí dvou súdánských kritiků o futurismu*, jenž proběhl za zvuků rozladěného klavíru, účinkovali Balla, Marinetti a Cangiullo. Provokativně parodický byl *Pohřeb paséistického filosofa*, který byl předveden při příležitosti Nezávislé mezinárodní futuristické výstavy v Římě (1914) a jehož terčem byl Benedetto Croce. Za zvuků pohřebního pochodu přinesli básník Radiante a Fortunato Depero s hlavami ve vysokých černých rourách s otvory pro oči a nos hliněnou filosofovu hlavu, do níž Giacomo Balla zabodl dlouhý brk. Po

Marinettiho ironickým prosluvu o tom, jak filosof nesnesl facky ušředněné futurismem a strachy zemřel, následoval přednes osvobozených slov.<sup>4</sup>

Večery tedy byly spíše sledem kabaretních výstupů s improvizacemi a odpověďmi na reakce publika než divadlem v pravém slova smyslu, ale po takové metě ani futuristé netoužili. Tradiční divadlo pro ně bylo mrtvé a své názory na dramatickou tvorbu formulovali, jak už u nich bylo zvykem, jednoznačně koncipovanými manifesty. Z roku 1910–1911 je Marinettiho *Manifest futuristických dramatiků*, známý pod titulem *Slast být vypískán*, který je především kritikou stávajících praktik kamenných divadel se snobskými premiéry, historickými tématy, milostnými trojúhelníky a falešným aplausem. Obnovu divadla formuluje Marinetti zatím jen v obecných rysech – požaduje vpád moderního světa s dominancí stroje a elektřiny, formálně nikoliv prózu, nýbrž volný verš a svobodné propojování obrazové a zvukové stránky. Konkrétnější představu o futuristickém divadle podává až manifest z roku 1913 příznačně nazvaný *Varietní divadlo*.<sup>5</sup> Odráží obdiv k „nízkým“ žánrům – varieté, cirkusu, music hallu a rozvíjejícímu se filmu, což se ostatně objevuje s větší či menší intenzitou u celé avantgardy. Marinetti vyzdvihuje zejména absenci jakékoliv tradice: varieté podle něho likviduje krásu, vznešenost, posvátnost, vážnost, sentimentalitu, logiku a Umění s velkým U. Podstatná je rychlost, simultánnost a dynamické proměny, jednoduchost, ironie, absurdita, vzrušení, překvapení, imaginace, nové využití techniky (světla, zvuků, strojů) a aktivní účast diváka. Proti starému divadlu rozvrklých historických a naturalistických dramát nabízí Marinetti svižné varieté, místo psychologie bláznivé fyzické akce (používá pro to italský neologismus „*fisicofollia*“).

Nejkomplexnějším textem je zmiňovaný manifest syntetického divadla z roku 1915. Podle něj je třeba vytvořit divadlo syntetické, bez schémat, dynamické, simultánní, autonomní, alogické, irrealné. Za heslovitými charakteristikami se ukrývají konkrétní představy o novém divadle. Termín syntetické znamená, že představení je v první řadě krátké. Má „*zhustit nespočetně situací, vjemů, myšlenek, pocitů, činů a symbolů do několika minut, několika slov a několika gest*“. Odmítá tedy dlouhá večerní představení, místo nich nabízí sled krátkých divadelních syntéz. Podle hesla „*je hloupé napsat sto stránek, kde by stačila jedna*“ se v manifestu upřesňuje: „*Naše dějství budou jen okamžiky, budou trvat jen několik vteřin. Pomocí této základní a syntetické stručnosti divadlo obstojí před filmem, a dokonce nad ním zvítězí*“.<sup>6</sup> Je tedy patrné, že hlavním konkurentem divadelních syntéz nebylo tradiční drama, určené k zániku, nýbrž film. Proklamované vítězství divadelních syntéz se odvozovalo nejen z Marinettiho absolutní sebedůvěry ve vlastní projekty, ale také z přímého kontaktu s publikem a možnosti okamžité reakce, což film nenabízel.

Nové futuristické divadlo rovněž požaduje zrušení všech zastaralých dusivých schémat, která se na dramata nabalila od antiky, likvidaci jeho dogmatických a puntičkářsky udržovaných norem, tedy odstranění naučených divadelních praktik. Má být nečekané, překvapivé, nové. Jeho smyslem je „*strhnout diváka do labyrintu originálních a nepředvídaně navazujících vjemů*“. Důležitým požadavkem je dynamičnost, která se zrodí „*z improvizace, záblesků intuice i z podnětné a odhalující současnosti*“.<sup>7</sup> Absolutní dynamičnosti se dosáhne simultánností, tedy jednou z hlavních futuristických metod. Na divadle se vytvoří, podobně jako ve výtvarném umění, průniky různých prostředí a vzdálených časů. Tím se podle futuristů dosáhne i ve zkratce komplexního pohledu na realitu.

Už v manifestu se upozorňuje na některé příklady konkrétních futuristických syntéz (například Marinettiho *Přicházejí* nebo *Simultánnost*), které přesně ilustrují uvedené principy. V té době (1915–1916) se také konala první velká turné po italských městech.

Syntézám se věnoval především protagonista futurismu a hlavní autor manifestu, Filippo Tommaso Marinetti. Požadavek simultánnosti předvádí ve stejnojmenné syntéze s podtitulem *Průniky*. Představuje současně dvě různá místa a časy – spořádanou domácnost a byt prostitutky; svou překrývající se existenci na jevišti nevidí, jen tuší. Děj se odehraje v několika replikách a gestech, jež ve zkratce ozřejmí neslučitelnost obou světů.<sup>8</sup> Toto prolnutí je možná až příliš prvoplánové a instruktivní, proto v dalších syntézách Marinetti hledal nové možnosti, například u divadelních rolí. Hra *Přicházejí* nese podtitul *Drama předmětů*. Skutečnými „herci“ jsou v ní židle, které sloužící přesouvají podle toho, kdo má přijít. Jejich pasivní role je však jen zdánlivá, naopak na jevišti ožívají tajemným vlastním životem. Ve hře *Základy* se opona zvedne zhruba o metr a diváci vidí pouze nohy herců, které se představí v sedmi krátkých absurdních skečích.<sup>9</sup> Podobně ve hře *beze slov Ruce* (autoři F. T. Marinetti a Bruno Corra) jsou za plentou a před černým pozadím vidět jen gesta mužských a ženských rukou.

Jiné syntézy (Giacomo Balla, *Rozumět pláči*, *Zmatení duševních stavů*) používají nových výrazových prostředků osvobozených slov – jsou to fonetické zvuky a nesmyslné výkřiky –, která bezprostředně následují nebo zaznívají současně. Výsledkem je chaos, nesrozumitelnost a místo artikulované řeči jen hluk. V dalších případech hraje roli provokativní absurdita,<sup>10</sup> v syntéze *Barvy* Fortunata Depera jsou herci zcela zrušeni a místo nich jsou jen barevné tvary a onomatopoické zvuky.

V době zrodu těchto futuristických divadelních syntéz měla Zátková jiné umělecké zájmy – věnovala se hlavně výtvarnému umění, a pokud se dostala do atmosféry příprav divadelních představení (v roce 1915, kdy byla ve Švýcarsku s členy Ďagilevova Ruského baletu), vytvářela jen kostýmní návrhy inspirované dekorativismem Natalie Gončarové a Michaila Larionova. K literární činnosti se dostala až během pobytu v sanatoriu ve švýcarském Leysinu (1916–1919), kdy jí nemoc znemožnila složitou výtvarnou práci, takže se zabývala převážně ilustracemi, kolážemi a psaním. V psaní pokračovala i po návratu do Itálie.<sup>11</sup> Ač žila ze zdravotních důvodů na venkově, intenzivně si dopisovala s Marinettim, který jí posílal své knihy a povzbuzoval ji v umělecké práci. Tehdy se obnovil její zájem o futuristické principy tvorby, které však přijímala jen ve velmi subjektivním výběru, bez jeho bořivých a militantních poloh. Futuristické impulsy jsou korigovány i jinými vlivy, ať už vezmeme v úvahu domácí symbolistně secesní východiska tvorby, nebo inspiraci ruskou avantgardou či primitivismem okruhu Sergeje Ďagileva.

O futuristickém divadle se Zátková nikde nezmiňuje, pouze sestře Zdeně píše o futuristických syntézách v souvislosti s Marinettiho chystanou návštěvou Prahy: „... *neznám to divadlo a nemyslím, že je to něco zvláště dobrého, ale je to rozhodně velmi zajímavé pro Prahu...*“<sup>12</sup> Přitom už svou hru *Blázen*, kde jsou mnohé vazby právě k futuristickým syntézám zjevné, měla evidentně hotovou.<sup>13</sup> Podle podtitulu měla být syntézou divadla, pantomimy a tance. Nedržela se tedy zavedených divadelních žánrů, i když je vzájemně do jednoho celku nepropojila. Hra se skládá ze tří kratičkových scén symbolizujících jednotvárnost, nehybnost a dynamický pohyb. Jednotvárnost odpovídá

pantomimě, nehybnost divadlu a dynamický pohyb tanci. Koncepti své hry popsala v dopise Michailu Larionovi: „*Skládá se ze tří aktů. První, když blázen potká člověka, který se ním jako by shodne. Chodí bezcílně sem a tam a tak to stále plyne. To je ‚pomalý pohyb‘. Druhý, když blázen potká lidi, kteří ho nazývají bláznem a stejně nazývá on je. To je ‚nehybnost‘. A třetí, když blázen potká blázna. To je ‚dynamismus‘. Spočívá ve společném baletu obou bláznů a barevných kulisách. Všechno co nejjednodušeji.*“<sup>14</sup> Krátkost a jednoduchost, jak bylo řečeno výše, jsou hlavní rysy futuristických syntéz, a ty jsou také na hře *Blázen* jasně patrné. První a třetí akt se odehrává beze slov, v druhé je kratičká série replik bez pauz, zhuštěných do jednoho souvislého bloku. Na rozdíl od Marinettiho se však nevyužívá jím prosazovaná simultánnost a nepotlačuje se symbolika – hra je naopak sestavena ze tří oddělených a kontrastních částí se symbolickými významy.

Důležitým rysem futuristického divadla bylo odpsychologizování postav a jejich přiblížení až jakémusi stroji, mechanismu, loutce bez mimiky. Částečný ohlas tohoto požadavku se odráží ve tvářích bláznů, kteří mají na obličejích namalované velké modré nehybné oči, hrají tedy v jakýchsi maskách.<sup>15</sup> V dopise Larionovi se také mluví o barevných kulisách. V samém scénáři nic takového předepsáno není, pokud tím nejsou myšlena dynamicky se pohybující barevná světla při tanci v poslední scéně. Jinak, opět spíš podle principu kontrastu, se výrazně liší scény prvních dvou částí, ztělesňujících jednotvárnost a nehybnost. Jsou nebarevné a doplněné sice osamocenými, ale přesto tradičními rekvizitami – dvojitém schodištěm, které v první scéně reprezentuje stoupání a sestupování, aniž je patrný nějaký smysluplný cíl, a obrovským šedým kvádrem kamen v druhé části, jenž svou tíhou symbolizuje nehybnost. Třetí scéna je naopak dynamická a barevná, a to nikoliv díky kulisám, nýbrž technice – barevným světlům a ventilátorům, které rozhýbávají svazky různě dlouhých visících pruhů. V tom je možné vidět inspiraci moderní technikou, kterou futuristé tak vehementně prosazovali. Výrazně barevné jsou i oděvy tanečníků. Jejich tanec se víc podobá tělocviku, v předepsaném kroužení pažemi lze najít paralelu například u Ballova návrhu choreografie ke hře *Psací stroj* z roku 1914–1915.<sup>16</sup> Netradiční a futuristický je rovněž „hudební“ doprovod tance, který využívá reálných zvuků; konkrétně předepsána je jen lodní siréna, ale Zátková počítala, podle dopisu Larionovi s dalšími nemuzikálními hluky „*jednoho nebo více hudebních nástrojů futuristického orchestru ‚intonarumori‘.*“<sup>17</sup>

Třetí část hry byla tedy nejmíc „futuristická“ a není náhoda, že právě tuto scénu Marinetti vychválil. Plně odpovídala jeho představám o futuristickém syntetickém divadle. V prvních dvou částech, které označil jako málo srozumitelné, mu zřejmě vadila některá rezidua tradičního divadla, absence ironie či humoru, statická a symbolická významy a odkazy. Ty ovšem souvisejí s poněkud jiným pojetím celé hry, která nemá být jen programově futuristická, ale míří i k otázce vzájemného porozumění a vztahů, což může mít i osobní důvody. Záměrem Zátkové nebyla provokace, spíš jí vyhovovaly futuristické principy jednoduchosti a stručnosti, které bez zbytečných divadelních okras mířily k podstatě, k základní myšlence. Nalézt je a vyjádřit byl její hlavní cíl.

I když Zátková odmítala být jako futuristka označována (paradoxně v době, kdy byla futurismem ovlivněna nejmíc), přesto se vzhledem k celému kontextu jejího rozmanitého a torzálně zachovaného díla domnívám, že hra *Blázen*, kterou zde předkládáme, do kontextu futuristických syntéz patří.

Původní text je v italštině, psaný černou a červenou tuší na jemném papíře, doplněný scénickými nákresey s vysvětlivkami, celek je složen do sešitu velikosti 18,3 x 12,8 cm. Nachází se v soukromé sbírce v Římě. Vystaven byl poprvé v roce 2011 v Císařské konírně Pražského hradu na výstavě Růženy Zátkové, v katalogu z něho bylo několik stránek barevně reprodukováno.<sup>18</sup>

## **Blázen**

Divadlo Tanec Pantomima

### **I. scéna**

LÍNÝ, OSPALÝ, JEDNOTVÁRNÝ POHYB

/Scéna / prázdná, nebarevná. Vzadu dvojité schodiště jako u venkovských domů.

Vchází: jakási pařížsky elegantní žena v černém, asi krok za ní Blázen, venkovan neurčitého věku, v nevýrazném oděvu. Zvláštností jsou jedině převeliké nehybné modré oči (namalované na obličejí).

Pomalou a nevýrazně procházejí sem a tam oba dva stejně, normální chůzí.

Žena napůl spokojeně, napůl znechuceně.

Odcházejí.

### **II. scéna**

NEHYBNOST

Židle naproti dalším třem židlím před těžkým šedým kvádrem kamen.

Na židlích rodina – mladá žena, stará žena, muž – naproti Blázen.

Rodina (skrytě) zuří.

Blázen v klidu.

NEHYBNÉ TICHŮ

PAK

Mladá žena: „Proboha!“

Stará žena: „Co ti je?“

Muž: „Ty jsi ale blázen!“

Blázen: „To vy jste blázni.“

(první tři zvolání těsně navazují jedno na druhé.)

### **III. scéna**

DYNAMICKÁ RYCHLOST. BLÁZINEC

Na podlaze namalována velká bílá spirála a další dráhy pohybu (podle plánu bláznivého tance)

Od shora dolů svazky uzoučkových bílých pásů, bohatě rozhýbaných umělým větrem a zbarvené umělým světlem, které bez ustání krouží, třese se a mění intenzitu.

Zvláště dlouhé pruhy v popředí jemně hladí diváky.

PAK

ZA ZVUKŮ FUTURISTICKÉ HUDBY k bláznivém běhu po spirále vstupují: Blázen a Bláznivá s korunami ze zlatého papíru a převelikýma modrýma očima. Oděv obvyklý, ale ohnivé barvy. Jdou spolu, stejným krokem, ale ne normální chůzí.

Výraz neutuchající radosti.

1. Běh (po celé spirále až do středu).
2. Uprostřed se spolu točí.
3. Velké skoky (až do pravého rohu).
4. Skoky a kroky do tvaru hvězdy (a pokaždé se uprostřed točí tvářemi k sobě).
5. Krok, skok, krátké ptačí poskoky.
6. Dlouhé skoky, ruce se točí jako větrný mlýn.
7. Hvězda jako předtím.
8. Pomalu, pak zrychleně a běh jako přitahování magnetem.
9. Uprostřed se spolu točí.
10. Jeden se třesavě vzdaluje, ale pak se vrací.  
(zároveň) druhý se třesavě vzdaluje, ale pak se vrací.
11. Uprostřed se spolu točí.

KONEC

Jako doprovod k běhu po spirále hudba lodní sirény. Pro následující kroky vybrat podobnou hudbu.

Pokud jsou herci talentovaní, využijí při posledním tanci plně svou fantazii – zkrátí ho, obmění nebo prodlouží, ale vždy bude základem spirála a střed, kde se spolu točí pokaždé, když do něho vstoupí. Úplná volnost platí i pro oděv, ať si každý blázen zvolí svůj vlastní, stačí, aby byl opravdu bláznivý.

## Poznámky

1. Například Maurizio Calvesi, *Il Futurismo*, Milano 1967. – Enrico Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani 1969. – Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910–1940*, Milano 1980. – Mirella Bentivoglio – Franca Zoccoli, *The Women Artists of Italian Futurism – almost lost to history*, New York 1997. – Günter Berghaus (ed.), *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin – New York 2000.
2. Do Říma se stěhuje po sňatku s ruským diplomatem Vasilijem Chvoščinským. Její výtvarná činnost se zprvu odvíjí v tradičních formách, jak ji poznala ještě v Čechách. Kontakty s předními představiteli moderního výtvarného umění (Marinetti, Boccioni, Balla, Gončarova, Larionov, Meštrović aj.) však zcela změnil její pohled na uměleckou tvorbu a otevřou jí cesty nových výrazových prostředků. Zhruba od roku 1914 Zátková pracuje na dynamických obrazech, abstraktních kresbách, a dokonce na materiálové plastice. Po dlouhém léčení ve švýcarském Leysinu (1916–1919) se vrací do Itálie a

vytváří svá nejvýznamnější díla – reliéfní materiálové assembláže se zakomponovaným kinetickým prvkem. Bohužel předčasně umírá roku 1923 na tuberkulózu. Podrobněji viz Alena Pomajzlová, *Růžena. Příběh malířky Růženy Zátkové* (kat. výst.), Císařská konírna Pražského hradu – Arbor vitae societas a Porte, Praha 2011.

3. Archiv malíře Giacomu Bally, kde by se tyto informace daly ověřit, je nedostupný.

4. Viz podrobněji Claudia Salaris, *Storia del futurismo*, Roma 1992, s. 58, a. *Esposizione libera futurista Internazionale* (kat. výst.), Roma 1914, reedice Firenze 1980, nestr.

5. Originální titul *Teatro di varietà* byl překládán rovněž doslovně jako *Divadlo rozmanitostí*, viz *Umění XLIII*, 1995, s. 59.

6. Cit. podle Luciano de Maria, *Marinetti e i futuristi*, Milano 1994, s.165–171. Inspirace filmem, jeho možnostmi střihu a prolínání, je víc než zjevná. V manifestu se také zdůrazňuje, že skutečnost se nám zjevuje v rozmanitých zmatených a chaotických fragmentech. Tyto útržky, které se vážou k různým místům a časům „*zůstávají v naší mysli jako film, jako dynamické fragmentární symfonie gest, slov, hluků a světa*“. Ibidem, s. 168

7. Ibidem, s. 169.

8. Ve vysvětlivkách Marinetti také píše: „*Prostitutka není symbol, je to syntéza luxusu, nepořádku, dobrodružství a plýtvání, která žije jako strach, přání či lítost v nervech všech postav sedících klidně kolem rodinného stolu.*“ Ibidem, s. 505.

9. Například v pátém obraze vidíme nohy mladíka, otce a dívky u stolu; jediný text otce zní: „*Až budeš mít maturitu, oženíš se se sestřenicí*“. Ibidem, s. 509.

10. Například Francesco Cangiullo, *Pes tu není*: scéna představuje noční ulici, přes níž přejde pes a opona vzápětí padá; Bruno Corra a Emilio Settimelli, *Před nekonečnem*: filosof medituje o tom, zda si přečíst Berliner Tagblatt, nebo se zastřelit, když je před nekonečnem všechno jedno – takže se zastřelí. Umberto Boccioni, *Stoupající tělo*: nájemníci pětipatrového domu vidí prapodivné tělo nebo těleso stoupat vzhůru, ukáže se, že je to pohledem přitahovaný milenec slečny z posledního patra; Francesco Cangiullo, *Rozhodnutí*: ve scénických poznámkách se píše, že jde o tragedii v 58 aktech, přičemž 57 z nich je úplně zbytečných. V posledním aktu postava sdělí divákům, že je třeba divadlo okamžitě skončit. V češtině bylo otištěna Marinettiho syntéza *Zatčení* při příležitosti jeho návštěvy v Praze (*Tribuna*, 8. prosince 1921), výběr několika syntéz publikoval Josef Hajný v článku Panoráma italského futurismu, *Světová literatura XIV*, 1969, č. 5, s. 150–188 (F. T. Marinetti, *Nohy*, B. Corra a E. Settimelli, *Před nekonečnem* a *Negativní čin*, F. T. Marinetti a B. Corra, *Ruce*, B. Corra a E. Settimelli, *Paséismus*, F. Depero, *Barvy*, F. de Pisis, *Omyl*).

11. Zátkové literární texty nebyly dosud nalezeny.

12. Dopis ze 6. prosince 1921, soukromá sbírka v Praze.

13. Zda byla obeznámena také s ruským avantgardním divadlem není doloženo, ale lze o tom hypoteticky uvažovat. Rusko navštívila zřejmě několikrát, ale co viděla a s kým se setkala je zatím nezjištěno.

14. Dopis z 18. června 1920, Archiv Tret'jakovské státní galerie v Moskvě.

15. Svou roli mohl sehrát právě ruský primitivismus, který je druhým důležitým zdrojem tvorby Růženy Zátkové.
16. Reprodukováno například v Pontus Huelten (ed.), *Futurismo & Futurismi* (kat.výst.), Milano 1986, s. 100, nebo Giovanni Lista, *Lo spettacolo futurista*, Firenze 1990, s. 47.
17. Dopis viz pozn. 13. Stejnou hudbu navrhoval F. T. Marinetti v *Manifestu futuristického tance* z roku 1917.
18. Viz Pomajzlová (pozn. 2), s. 113.