
1. Ruská avantgarda: skok přes pokrok

Umění klasické avantgardy – včetně ruské – je samozřejmě příliš komplexní, než abychom je mohli plně uchopit jednou formulí. Přesto snad můžeme bez přehnaného zjednodušení tvrdit, že jeho zásadní patos tkví v požadavku přejít od znázornění světa k jeho přetvoření. Ochota, s níž evropští umělci po staletí láskyplně kopírovali vnější skutečnost, jejich úsilí o stále dokonalější mimésis, vycházely z nadšení pro přírodu jakožto jednotný a v sobě uzavřený Boží výtvar, který stačí kopírovat, pokud se chce umělec svým vlastním nadáním co možná nejvíce připodobnit božskému. Rychlý nástup techniky a jím způsobený rozklad do té doby obvyklého celostního obrazu světa v Evropě v průběhu 19. století postupně vyvolal pocit, že Bůh je mrtev, či přesněji řečeno, že jej zavraždilo nové ztechnizované lidstvo. Ztráta jednoty světa, garantované stvořitelskou Boží vůlí, otevřela široký horizont pozemské existence, a za mnohostí zjevných forem tohoto světa začal zet temný chaos – nekonečnost možných forem kosmického života, v níž se kdykoli mohlo rozplynout vše dané, realizované a zděděné.

Přinejmenším v případě ruské avantgardy lze s jistotou tvrdit, že celá její umělecká praxe byla reakcí na tuto nejvýznamnější událost novověkých evropských dějin. Ruská avantgarda rozhodně nebyla motivována, jak se často předpokládá, nadšením z technického pokroku a slepou důvěrou k němu. Od počátku byla nikoli agresivní, nýbrž defenzivní. Chtěla především kompenzovat, neutralizovat ničivé působení nové techniky; rozhodně jí nešlo o to, aby sama byla ničivá. Neměla nihilistickou, ničivou motivaci, vycházející z nepochopitelné nenávisti ke všemu „posvátnému“, „drahému“, jak jí to svého času předhazovala nepřátelská kritika a jak to dodnes činí mnozí její sympatizanti, pokud mají za to, že avantgardu je zapotřebí velebit pro její „démonismus“.

Rozdíl mezi avantgardou a tradicionalismem nespočívá v tom, že by se avantgarda radovala z ničivého působení moderního technického racionalismu, nýbrž v jejím přesvědčení, že těmto zhoubám nelze čelit tradičními metodami. Pokud se avantgarda řídila Nietzscheho maximou, „vrhnout se na to, co padá“, pak pouze na základě pevného přesvědčení, že to nelze před tímto pádem zachránit. Avantgarda akceptovala skutečnost, že svět jakožto dílo Božího umění byl zničen, přijala ji jako jasný a nezměnitelný fakt, který musíme uchopit co možná nejradikálněji a ve všech jeho důsledcích, abychom byli s to kompenzovat ztrátu, kterou jsme utrpěli.

Bílé lidstvo

Dobrym příkladem této avantgardní strategie je umělecká praxe Kazimira Maleviče, jenž ve spise *O nových systémech v malířství* (1919) píše:

Veškerá tvůrčí síla, ať už přírody, umělce nebo jakéhokoli tvořivého člověka spočívá ve vynalezení metody, jak překonat náš nekonečný pokrok.¹¹

Malevičova avantgardnost se tudíž rozhodně neprojevuje přáním patřit k avantgardě pokroku; podle Maleviče pokrok ústí do nicoty, a je tedy naprosto nesmyslný. Jediná možnost, jak ho zastavit, spočívá v tom, že jej předstihneme, předhoníme, a že z této pozice najdeme opěrný bod nebo obrannou linii, odkud mu budeme schopni čelit. Proces likvidace a redukce je třeba dovést do konce, abychom našli to, čeho se lze pevně držet: co je neredukovatelné a co leží mimo prostor, čas a dějiny.

Pro Maleviče byl tímto neredukovatelným *Černý čtverec*, jenž se nadlouho stal nejznámějším symbolem ruské avantgardy. *Černý čtverec* je do jisté míry transcendentní obraz – výsledek redukce veškerého konkrétního obrazného obsahu, znak čisté formy názoru transcendentálního, neempirického subjektu. Předmětem tohoto názoru je pro Maleviče absolutní nic (k němuž svým způsobem spěje i veškerý pokrok), nic, jež se kryje s kosmickou prahmotou, resp. s čistou potencialitou jakékoli možné existence, potencialitou, která je mimo veškeré dané formy. Malevičovy suprematické obrazy, výsledky rozkladu oné původní formy *Černého čtverce* podle čistě logických, nepozemských zákonů, popisují v očích umělce „nepředmětný svět“, jenž se nachází v jiné rovině než svět smyslově vnímatelných forem. Zásadou této estetiky je přesvědčení, že kombinace těchto čistých, nepředmětných forem „nevědomě“ formují postoj subjektu ke všemu, co vidí, a tudíž jeho si-

11 Kazimir MALEVICH, „On the New Systems in Art“, in: *Essays on Art*, sv. 1, Kodaň: Borgen 1968, s. 85.

tuaci ve světě.¹² Malevič předpokládá, že suprematické praprvky se původně – v přírodě stejně jako v klasickém umění – nacházely ve „správném“, harmonickém vztahu, třebaže umělci tuto okolnost vědomě nerefletovali. Invaze techniky tuto harmonii zničila: proto bylo nutné, abychom tyto mechanismy, jež dříve působily nevědomě, odhalili, abychom se je naučili vědomě používat a abychom je dali je do služeb obsáhlé, organizující a harmonizující umělecké vůle, která je v novém technickém světě povede k nové harmonii. Ránu, kterou světu zasadila technika, je třeba vyléčit právě prostředky techniky, přičemž se má chaotický charakter technického rozvoje podřídit celkovému plánu reorganizace kosmu pod vedením umělce-analytika, který se posunul na místo Boha. Cílem této totální operace je zamezit jakémukoli dalšímu rozvoji, jakékoli práci, jakémukoli výtvaru. Odtud povstává nové „bílé lidstvo“. Vědomí bílého lidstva je bezpředmětné. Umělec už nás nebude muset ujišťovat, že chce vést lidstvo k nějakému ideálnímu nebo konkrétnímu blahu. Před jevištěm „bezpředmětného světa“, tedy před vizí absolutní nicoty jakožto poslední reality všech věcí, podle Maleviče nutně „odumře modlitba na rtech světce a hrdinovi vyklouzne z rukou meč“,¹³ neboť tato vize završuje dějiny.

Nejdřív však musí skončit veškeré umění. Malevič píše:

Každý detail duchovního světa, jenž máme vytvořit, se musí řídit všeobsáhlým celkovým plánem. Umění, náboženství ani měšťácký život nemají žádná speciální práva a svobody.¹⁴

Ztráta těchto práv a svobod ostatně není žádná skutečná ztráta, protože člověk je podle Maleviče principiálně nesvobodný: je součástí kosmu a jeho myšlení usměrňují nevědomé „stimuly“, které mu sugerují existenci „vnitřního světa“ stejně jako existenci „vnější reality“.¹⁵ Veškerá snaha poznávat je iluzorní a směšná; je totiž pokusem, aby člověk za pomoci myšlenek, jež byly vyvolány skrytými stimuly, zkoumal „věci“, jež vznikly na základě týchž, stejně nutně skrytých stimulů. „Zkoumat realitu znamená zkoumat něco, co neexistuje a čemu nelze rozumět.“¹⁶ Pouze suprematista dokáže s těmito skrytými stimuly zacházet, modifikovat je nebo harmonizovat; pouze on totiž disponuje vzhledem do zákonů čisté formy.

12 Kazimir MALEVIČ, „Úvod do teorie přídavného prvku v malířství“, in: *Reakční žonglérství*, Praha: Brody 1997, s. 101–106.

13 Citováno podle Karsten HARRIES, „Das befreite Nichts“, in: *Durchblicke. Martin Heidegger zum 80. Geburtstag*, Frankfurt nad Mohanem: Klostermann 1970, s. 46. K významu bílé barvy u Maleviče viz *ibid.*, s. 44.

14 Kazimir MALEVICH, „The Question of Imitative Art“, in: *Essays on Art*, s. 174.

15 Kazimir MALEVICH, „God is not cast down“, in: *Essays on Art*, s. 188.

16 *Ibid.*, s. 194.

Náboženství ani vědu Malevič neuznává, protože patří k oblasti vědomí, nikoli nevědomého. Je příznačné, že v pozdních dílech Malevič pojímá stát jako jedinou konkurenci umělce, přičemž má zjevně na mysli totalitární stát sovětského typu. I stát apeluje na nevědomé: „Každý stát je tímto aparátem regulativního působení na nervový systém svých obyvatel.“¹⁷ Malevič se ovšem neobává konkurence státu, věří totiž oficiální sovětské ideologii, podle níž se stát zakládá na vědeckosti a usiluje o technický pokrok. Pro Maleviče je tedy stoupenec sovětské ideologie na stejné rovině s duchovním a vědcem, jejichž úspěchy – jelikož se zaměřují na vědomí a dějiny – jsou vždy časově omezené a nevyhnutelně vedou k množství náboženství a vědeckých teorií. Zcela jinak je tomu v případě umělce, který se zaměřuje na nevědomé: „Pokud jsme přesvědčeni o tom, že veškerá umělecká díla vycházejí z činnosti nevědomí, můžeme tvrdit, že nevědomí soudí adekvátněji než vědomí.“¹⁸ Malevič zde zjevně klade falešné rovnítko mezi sovětskou a běžnou, liberálně-racionalistickou ideologií: i sovětský marxismus totiž vychází z nevědomé determinovanosti lidského myšlení, jenom ji nehledá ve vizuálním, nýbrž ve společenském uspořádání světa, takže je mnohem vážnějším konkurentem, pokud jde o působení na „nervový systém“, než se mohlo zpočátku zdát.

Malevičovo pojetí umění, jež jsme zde představili značně zkratkovitě, je pro tuto dobu typické; Malevič je pouze vyjadřuje obzvláště radikálně. Jiný vůdčí představitel ruské avantgardy, básník Velemir Chlebnikov, je přesvědčen, že za obvyklými formami jazyka se skrývá čistě fonetický, takzvaný „zaumný“ jazyk, jenž na posluchače nebo čtenáře působí skrytě a magicky – Chlebnikov si předsevzal, že tento „jazyk nevědomí“, jak by řekl Malevič, zrekonstruuje a že ho bude vědomě používat.¹⁹ Chlebnikovův „zaumný jazyk“, který v překonání běžných jazykových forem předčil všechny tehdejší (a snad i dnešní) pokusy, si stejně jako Malevičův suprematismus nárokoval universalismus a schopnost uspořádat celý svět na novém zvukovém základě. Chlebnikov sám sebe označoval za „předsedu zeměkoule“ a „krále času“, protože věřil, že objevil zákony, které rozdělují doby a oddělují staré od nového, stejně jako člověk něco rozděljuje v prostoru; avantgarda tím získala moc nad časem a této moci podřídila celý svět.²⁰

Ovšem i mimo vlastní okruh avantgardy snadno najdeme paralely k Malevičovým myšlenkám. Jeho redukcionismus připomíná fenomenologickou redukci filosofa Edmunda Husserla, logický redukcionismus Vídeňského kroužku a volání Lva Tolstého po jednoduchosti; všichni se snažili na-

17 Kasimir MALEWITSCH, „Die gegenstandslose Welt“, in: *Die gegenstandslose Welt*, Mainz – Berlín: Kupferberg 1980, s. 7.

18 *Ibid.*, s. 12.

19 Velemir CHLEBNIKOV, „Zakon pokolenij“, in: *Tvorenija*, Moskva: Sovetskij pisatel' 1986, s. 642–652.

20 CHLEBNIKOV, „Náš základ“, s. 260–261.

jít minimální, ale nepochybný opěrný bod, přičemž se zaměřovali na to, co je „každodenní“, lidové (Malevič dospěl k suprematismu přes ruské lidové umění, ikony a vývěsní štíty),²¹ všechny spojoval „protipokrokový“ patos. Malevič ještě silněji připomíná novognostickou „teurgii“ Vladimira Solovjova, podle níž umělec odhaluje skrytou harmonii všech věcí, jež vyjde na světlo po skončení světa;²² tato teurgie spatřovala smysl umění v „budování života“. Podle Solovjova člověk podléhá působení kosmických sil a může se zachránit jedině společně s kosmem v celkovém znovustvoření univerza, které světu nic nepřidává a nic mu nebere, ale pouze zviditelňuje skryté harmonické korespondence mezi věcmi. Nepochybně zde můžeme spatřovat jeden z pramenů Malevičova opakovaného požadavku, „zviditelnit“ harmonizující „materiální“, čistě barevné smyslové vjemy, a to tak, jako bychom je vnímali z jiné, apokalyptické, mimosvětové, posthistorické perspektivy.

Ani tyto paralely však plně nevysvětlují nový podnět, který díky Malevičovi, Chlebnikovovi a dalším přišel od avantgardy: za prvé radikální zdůraznění nadvlády nevědomí nad vědomým bytím člověka, za druhé možnost logické a technické manipulace s nevědomím za účelem stvoření nového světa a nového člověka. Právě v tomto bodě navázali ještě radikálnější pokračovatelé Malevičovy a Chlebnikovovy rané avantgardy: suprematismus či „zaumná“ poezie jim připadaly ještě příliš kontemplativní, a i když se raná avantgarda zaměřovala na vnitřní, „nevědomou“ konstrukci, nikoli na vnější vzezření světa, její rozchod s mimetickou a poznávací funkcí umění se jim zdál nedostatečný. Konstruktivismus Alexandra Rodčenska později reinterpretoval suprematické konstrukce jako bezprostřední výraz organizující, „inženýrské“ vůle umělce, a jeden z teoretiků konstruktivismu (přesněji řečeno jeho pozdní varianty, produktivismu), Boris Arvatov, hovoří o inženýrské povaze Chlebnikovovy poezie.²³ Pokračující technický pokrok tak vcelku bez námahy překonal obrannou linii, kterou vytvořili Malevič a další raní avantgardisté – tento pokrok si milerád osvojil radikální technický aparát, jenž vznikl za účelem posledního a rozhodujícího boje proti němu.

Rudá agitace

Dosažení nulového bodu a vybudování nového světa, v němž mělo nové „bílé lidstvo“, očištěné od představ dřívějšího světa, opustit svá stará obydlí

21 Srov. „Dětstvo i junost Kazimira Maleviča. Glavy iz avtobiografii chudožnika“, in: *K istorii ruskogo avangarda*, Stockholm: Hylaea 1976.

22 Vladimir Sergejevič SOLOVJOV, „Obščij smysl iskusstva“, in: *Sobranije sočiněnij* (reprint), sv. 6, Brüssel: Žizň s Bogom 1966, s. 85.

23 Boris Ignatjevič ARVATOV, „Rečetvorčestvo. Po povodu ‚zaumnoj‘ poezii“, *LEF*, 1923, č. 2, s. 79–91.

a přesídlit do suprematických „planin“, bylo pro Maleviče ještě větší umělecké fantazie. Po Velké říjnové revoluci a po dvou letech občanské války však měla nejen ruská avantgarda, ale prakticky celé obyvatelstvo někdejší ruské říše oprávněně za to, že tohoto nulového bodu skutečně dosáhlo. Země byla naprosto zruinována, pořádek běžného života nefungoval, v domech se nedalo bydlet, ekonomika se téměř vrátila k prvopočátečnímu stavu; tradiční společenské vazby se rozpadly a život postupně získal charakter boje všech proti všem. Podle slavné poznámky Andreje Bělého, „vítězství materialismu v Rusku vedlo k tomu, že ze země naprosto zmizela jakákoli materie“, takže suprematismus už nemusel nikomu dokazovat zjevnou pravdu, že materie je ve své podstatě – nic. Vypadalo to, jako by nastala doba apokalypsy, a avantgardisticky-formalistická teorie „přelomu“ – který uvolňuje věci z jejich normálních vztahů a tím je „ozvláštňuje“, oprostuje od vjemových automatismů a činí je zvláštním způsobem „viditelnými“ – už nebyla pouze základem avantgardistické umělecké praxe, ale stala se komentářem každodenní zkušenosti normálního ruského občana.

Ruská avantgarda nechápala tuto historickou situaci pouze jako jasné potvrzení svých teoretických konstrukcí a uměleckých intuicí, vnímala ji také jako neopakovatelnou šanci, aby svou teorii převedla do praxe. Zatímco inteligence se k nové bolševické státní moci stavěla odmítavě, velká část výtvarných umělců a literátů avantgardy jí ihned vyjádřila naprostou podporu a zaujala řadu klíčových pozic v nově vzniklých orgánech, které měly za úkol vést celý kulturní život země. Za tímto průvníkem avantgardy k politické moci nestály oportunistické postoje a snaha o osobní úspěch; bezprostředně vyplynul z podstaty jejího uměleckého projektu.

Umělec tradičního stříhu, který chce reprodukovat ten či onen aspekt světa, se může pustit do ohraničených projektů, protože svět jako celek je pro něj něčím dokonalým, co každému ze svých fragmentů propůjčuje potenciální dokonalost a uzavřenost. Umělec avantgardy, jemuž se vnější svět proměnil v temný chaos, stojí před nutností vytvořit nový svět v celku, a proto musí být jeho umělecký projekt totální, neomezený. Pro jeho uskutečnění tudíž potřebuje, aby měl nad světem totální moc – především totální politickou moc, která mu umožňuje, aby využil celé lidstvo nebo alespoň obyvatelstvo jedné země k naplnění svého záměru. Pro avantgardního umělce je sama realita materiálem umělecké konstrukce a přirozeně si (v souladu se svým uměleckým záměrem) při zacházení s tímto materiálem nárokuje stejně absolutní práva, jaká má při realizaci ostatních uměleckých záměrů: obrazu, soch, skulptury či básně. Požadavek umělecké moci nad uměleckým materiálem, který tkví v základu moderního pojetí umění, implikuje požadavek moci nad světem, jakmile je svět sám pojat jako materiál. Nutně přitom platí, že moc umělce nezná žádná vnější omezení a že ji nelze zpochybňovat žádnou jinou, neuměleckou instancí, protože člověk sám, celé jeho myšle-

ní, jeho vědy, tradice, stanovy atd. jsou chápány jako nevědomé, jinak řečeno jako materiálně determinované, a jsou proto podřízeny přetváření podle všeobecného uměleckého plánu. Umělecký záměr se v souladu se svou imanentní logikou stává záměrem umělecko-politickým, a volba mezi různými uměleckými záměry – jež je nevyhnutelná vzhledem k množství umělců a projektů, ze kterých lze realizovat jen jeden – se stává nejen uměleckou, ale i politickou volbou, protože na ní závisí celková organizace společenského života. V prvních letech sovětské moci tak avantgarda usilovala nejenom o to, aby na praktické rovině proměnila své umělecké projekty v praxi, ale snažila se také rozvinout specifický typ umělecko-politického diskursu, v němž se jakékoli rozhodnutí týkající se estetické konstrukce uměleckého díla hodnotilo jako rozhodnutí politické, a naopak hodnocení jakéhokoli politického rozhodnutí se řídilo jeho estetickými důsledky. Tento typ diskursu se prosadil po celé zemi; a později také způsobil zánik avantgardy.

V roce 1919, kdy Alexandr Rodčenko a jeho skupina představili nový program konstruktivismu,²⁴ však stále panoval entuziasmus a avantgarda byla přesvědčena o tom, že má ve svých rukách budoucnost. Rodčenko, Vladimír Tatlin a ostatní konstruktivisté se zřekli jakéhokoli kontemplativního postoje, který bychom do jisté míry našli u první generace avantgardistů, a pojali umělecké dílo jako naprosto soběstačné, autonomní, bez mimetického vztahu k vnější skutečnosti. Za vzor konstruktivistického uměleckého díla pak zvolili stroj, který se pohybuje podle svého vlastního zákona. Na rozdíl od průmyslového stroje konstruktivisté alespoň zpočátku koncipovali „umění-stroj“ bez utilitárního předznamenání; podle jejich původně formalistické estetiky mělo umění jakožto *autonomní stroj* vykazovat jak charakter materiálu, z něhož je zkonstruováno, tak svou konstruktivní povahu; mělo odhalovat, chcete-li, „stroj nevědomí“, jenž se skrývá jak v utilitárním stroji, tak v tradičním obraze s jeho směřováním k přenosu „vědomého obsahu“. Samotní konstruktivisté pojímali své konstrukce nikoli jako soběstačná umělecká díla, nýbrž jako modely nové organizace světa, jako předběžné rozvrhy celkového plánu přivlastnění světa-materiálu – odtud jejich láska k heterogenním materiálům a to, že je používali v rámci jediného díla, odtud mnohost jejich projektů, jimiž objímali nejrůznější aspekty lidské činnosti a snažili se je sjednotit podle naprosto všeobecného uměleckého principu.

Konstruktivisté byli hluboce přesvědčeni, že právě oni mají vzít do rukou esteticko-politickou organizaci celé země. Ačkoli politicky spolupracovali s bolševiky, byli si jisti svou vlastní intelektuální převahou; bolševikům se povedlo zničit starý svět a zasvětit zemi budování světa nového – proto jim na přechodné období příslušela vláda. Ani vůdčí představitelé bolševi-

24 K dějinám ruského konstruktivismu viz Christina LODDER, *Russian Constructivism*, New Haven – Londýn: Yale University Press 1983.

ků se ostatně netajili tím, že si jen obtížně dokážou představit konkrétní podobu cesty k novému, o níž marxistická teorie prakticky nic neříkala. Pokud šlo o umění, stranické vedení tehdy zastávalo – nejvýrazněji v osobě ministra kultury A. Lunačarského – pluralismus uměleckých směrů a ucházelo se o co možná nejširší podporu kruhů staré inteligence. Straničtí vůdci, vychovaní zpravidla v tradičních uměleckých předstávách, byli vůči novému avantgardnímu umění více než skeptičtí a Lenin otevřeně přiznával, že umění pramálo rozumí, že se mu líbí Beethovenova *Appassionata*, Černyševského román *Co dělat?* a revoluční píseň *Obětovali jste se...* Bolševici si samozřejmě cenili podpory ze strany avantgardy, zároveň jim však její diktátorské postupy způsobovaly potíže, protože neohrabaně urážely představitele jiných směrů, kteří byli bolševikům umělecky blíže, ačkoli politicky většinou stáli na druhé straně. Avantgardisté vykládali tuto rozpolcenost stranického vedení jako faktické uznání neschopnosti zvládnout výstavbu nového světa, a proto neustále tematizovali úzký vztah mezi politikou a uměním a snažili se vsugerovat straně myšlenku o principiální protikladnosti dvou uměleckých směrů: na jedné straně buržoazního, tradičního, kontrarevolučního mimetického umění a na straně druhé nového, proletářského, revolučního umění, které slibovalo, že organizaci života podle všeobšáhleho uměleckého plánu, podle *Gesamtkunstwerk* „komunismus“, přemění v čin.

Výtvarní umělci, básníci, spisovatelé a publicisté avantgardy stále úporněji spojovali estetická obvinění s obviněními politickými a otevřeně požadovali, aby státní moc působila represivně vůči jejich odpůrcům. Avantgardní základna se však nezadržitelně ztenčovala – bylo totiž stále zjevnější, že sovětský systém je stabilní, a nejširší kruhy inteligence, jež byly původně vůči bolševikům nepřátelské, proto přecházely k jejich podpoře, což bolševikové přirozeně vítali. Se zavedením „Nové ekonomické politiky“ (NEP)²⁵ vznikl v zemi nový umělecký trh a nová čtenářská poptávka ze strany nové NEP-buržoazie, jíž byla avantgarda esteticky a ještě výrazněji politicky cizí. Právě v období NEPu, tedy od roku 1922, nikoli snad ve 30. letech, započal úpadek avantgardního hnutí, které na konci 20. let sice ve velmi omezeném měřítku existovalo, avšak ztratilo veškerý vliv. V tomto období vznikly nové umělecké spolky, jako byla AChRR (Asociacija chudožnikov revolucionnoj Rossii, Asociace umělců revolučního Ruska) nebo RAPP (Rossijskaja asociacija proletarskich pisatel'ej, Ruská asociace proletářských spisovatelů), které spojily tradiční umělecké postupy a heslo „učit se od klasiků“ s avantgardistickou rétorikou a technikou a které pranýřovaly své protivníky jako politické kontrarevolucionáře, což jim vyneslo rostoucí pod-

25 Politika omezeného soukromého podnikání, vyhlášená na 10. sjezdu Komunistické strany Ruska (bolševiků) v roce 1921. V roce 1929 Stalin NEP zrušil a nahradil jej koncepcí pětileté. (Pozn. red.)

poru strany. Současně vznikly literární a výtvarné skupiny „autorů, kteří šli s proudem“ (*popučiki*).²⁶ Tyto skupiny, které měly rovněž velký vliv a ve kterých hráli – zejména ve výtvarném umění, v takových skupinách jako OST a Bytije – důležitou roli mladí, se nedaly tak snadno zastrašit zaklínáním avantgardy a hledající nové odbytiště pro svou uměleckou produkci spojovaly tradiční a avantgardní metodu v rámci obvyklé formy závěsného obrazu.

Je ovšem příznačné, že právě v této době formulovalo radikální a nejaktivnější křídlo avantgardy, které se seskupilo kolem časopisu *LEF*²⁷ a později *Nový LEF*, ještě radikálnější pojetí a přešlo od hesla konstruktivismus k heslu „produktivismus“. Umělci nyní přímo usilovali o vytváření užitého zboží a snažili se bezprostředně organizovat celou produkci a každodenní život prostřednictvím umění. Jakákoli autonomní umělecká činnost byla podle teoretiků LEFu reakční, ba přímo kontrarevoluční. Rodčenko, jenž se stal vůdčím výtvarným umělcem LEFu, označil svého někdejšího spojence Tatlina pro jeho věrnost „mystice materiálu“ za „typicky ruského blázna“. Svého času, když Tatlin navrhl slavnou utopickou *Věž Třetí internacionály*²⁸ a v avantgardní polemice poprvé zazněly bolševické tóny, Šklovskij vyjádřil nespokojenost a vyzval k čistotě špalet, k universalitě a k odmítnutí politického angažmá. Dostalo se mu odpovědi, že komunistická moc, Třetí internacionála a všechno ostatní jsou právě takovou fantastikou jako umění avantgardy, takže s tím můžeme pracovat jako s avantgardním materiálem a bezprostředně to využít v avantgardních konstrukcích.²⁹ Teoretik konstruktivismu A. Gan v této době proklamoval:

Nemáme reflektovat, znázorňovat nebo interpretovat skutečnost, ale prakticky transponovat a vyjadřovat načrtnuté cíle nové aktivní pracující třídy, proletariátu. [...] Mistr barvy a světla stejně jako zosnovatel masových akcí – všichni se mají stát konstruktivisty ve společném úkolu organizace a vedení mas, které čítají mnoho milionů lidí.³⁰

Ve srovnání s tímto počátečním optimismem se polemika LEFu a jeho umělecká pozice ve 20. letech ještě radikalizovala; byl to zároveň projev otřeseného přesvědčení, že se avantgarda dokáže vlastní silou vypořádat s daný-

26 Jako *popučiki* byli cca od 20. let označováni spisovatelé a výtvarníci, kteří se ztotožňovali s myšlenkami Komunistické strany, avšak formálně nebyli jejími členy. (Pozn. red.)

27 *LEF – Levý front* (*Levá fronta*). Časopis vycházel v letech 1923–1925, v letech 1927–1928 pak pod názvem *Novyj LEF* (*Nový LEF*). Na stránkách časopisu se odehrávaly významné debaty o konstruktivismu a formalismu. Skupina zanikla v roce 1930. (Pozn. red.)

28 Nerealizovaný pomník Třetí internacionály, na jehož návrzích a modelech Vladimir Tatlin pracoval kolem roku 1920. (Pozn. red.)

29 Texty k této polemice viz in: Hubertus GAßNER – Eckhart GILLEN, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, Kolín: DuMont 1979, s. 52–56.

30 Citováno podle LODDER, *Russian constructivism*, s. 98n.

mi úkoly. Jazyk LEFu byl stále „komunističtější“ a samotný LEF stále výrazněji vnímal komunistickou stranu jako jedinou sílu, která dokáže realizovat jeho projekt. LEF si stále výrazněji osoboval roli „specialisty“ pracujícího na „společenskou objednávku“ strany; zároveň se považoval za jejího uměleckého mentora, který stranickému vedení vysvětluje, kdo jsou jeho skuteční přátelé a skuteční protivníci, a který vede stranu k tomu, aby si v souladu s dobovými požadavky kladla konstruktivistické umělecké úkoly.

Kupříkladu Boris Arvatov – později jeden z nejdůležitějších teoretiků „produktivistického“ LEFu (ovlivněný Proletkultem³¹ a v těchto kruzích vlivnou Bogdanovovou „všeobecnou vědou o organizaci“, jež byla podle něj povolána k tomu, aby prostřednictvím marxisticky inspirované konkrétní organizace světa postavila kontemplativní chápání světa na nové základy) – sice tvrdil, že se umělci mají stát organizátory celého veřejného života, aby dali světu, v souladu s dosaženým stavem technického pokroku, novou uměleckou formu (tzn. aby ji zharmonizovali s pokrokem – stále ještě stará Malevičova myšlenka), zároveň ovšem omezil roli umění na hledání optimálních prostředků totální organizace, jejíž cíl je předem dán zvnějšku. „Umělci,“ píše Arvatov, „nechtě jsou spolupracovníky vědců, inženýrů a správních úředníků.“³² Nadále tedy spatřuje cíl umění ve stvoření uzavřeného, v sobě organizovaného, autonomního, sebevtažného celku, který se neopírá o nic vnějšího (snad jen funkcionálně): umění se i nadále řídí tradičním avantgardistickým ideálem spalovacího motoru, jímž by se měla stát celá společnost. Tento ideál u něj ovšem již ztrácí universální, kosmické dimenze, jež byly tak typické pro Maleviče a Chlebnikova: omezuje se na čistě společenskou realitu, kontrolovanou určitými politickými silami, na něž se – konkrétně na komunistickou stranu – přenáší hlavní zodpovědnost za organizátorskou práci, zatímco umělci zbývá pouze vykonávání omezených funkcí v rámci celkové „stranické objednávky“. Samotná avantgarda tu v rámci svého vlastního uměleckého projektu rezignovala na přednostní postavení, postoupila svůj projekt reálné politické moci, jíž byl přisouzen vlastní úkol avantgardního umělce – rozvrh celkového plánu nové reality. Pokud byl integrální součástí avantgardního uměleckého záměru nárok na totální politickou moc, pak nyní je tento nárok nahrazen požadavkem kladeným reálné politické moci, aby svůj projekt pojala jako umělecký.

Stejná rozpolcenost je charakteristická pro Arvatovův postoj vůči tradičnímu mimetickému umění. Na jedné straně je pojímá jako příznak nedosta-

31 Proletkult (zkratka od sousloví *proletarskaja kultura*) – masová organizace amatérských uměleckých aktivit proletariátu, která existovala v letech 1917 až 1932. Cílem Proletkultu bylo zničit starou aristokratickou kulturu a vytvořit novou autentickou kulturu proletariátu „od nuly“ – bez přebírání z kultur jiných tříd. (Pozn. red.)

32 Boris ARVATOV, *Kunst und Produktion: Entwurf einer proletarisch-avantgardischen Ästhetik (1921–1930)*, Mnichov – Vídeň: Carl Hanser 1972, s. 18.

tečného uspořádání společnosti, tedy jako důsledek nezdaru, a zároveň jako překážku na cestě k realizaci avantgardního projektu, jako bolestnou skutečnost, která svědčí o nedostatečném „uměleckém charakteru“ života samého; z této perspektivy odmítá i umění Malevičovo, Kandinského či Tatlina, protože je ještě příliš kontemplativní. Pokud jde o roli levicového umění v prvních revolučních letech, Arvatov píše:

Za maskou realismu se skrývala přání nejtemnější reakce; kněží věčného umění, sympatizující s kadětskou stranou,³³ plní zlomyslného zadostiučinění, všude šířili svůj dar. Bylo třeba je zničit, vypudit, učinit neškodnými.³⁴

Arvatov negativně hodnotí i vzkříšení deskriptivního umění ve 20. letech, které pojímá, což bylo v této době v levicových kruzích obvyklé, jako příznak všeobecné kulturní reakce spojené s Novou ekonomickou politikou. Arvatov však zároveň přiznává umění kromě konstruktivistické a organizační funkce také funkci agitační – ani v této funkci totiž umění není pouhým znázorněním života, nýbrž slouží jeho skutečnému přetvoření. V tomto rámci se pak nutně rehabilituje dokonce i tradiční mimetický závěsný obraz, o jehož zničení produktivismus teoreticky usiloval:

Deskriptivní umění coby umění fantazie lze považovat za legitimní tehdy, pokud pro tvůrce stejně jako pro celou společnost slouží jako nácvik přetváření celé společnosti³⁵

– tato formulace zjevně předjímá pozdější estetickou pozici stalinské doby.

Podobné pozice zastávali i ostatní vůdčí představitelé LEFu. V článku od N. Čužaka s výmluvným názvem „Ve znamení budování života“,³⁶ kde se přímo odkazuje na ideje Vladimíra Solovjova, se dočteme:

Umění jakožto metoda poznání života – toť nejvyšší obsah staré buržoazní estetiky. Umění jakožto metoda budování života – toť heslo proletářského pohledu na uměnovědu.³⁷

33 Kadětská strana – hovorové označení Ústavně-demokratické strany (*Konstitucionno-děmokratičeskaja partija*; zkráceně *Partija k.-d.*), jedné z nejsilnějších politických stran v Rusku na začátku 20. století. Oficiální sovětské prameny ji charakterizovaly jako „politickou stranu kontrarevoluční liberální buržoazie“. Kaděti usilovali o nenásilnou demokratizaci země v rámci ústavy. Po roce 1917 bojovali proti bolševikům v občanské válce, později působili v emigraci. (Pozn. red.)

34 ARVATOV, *Kunst und Produktion*, s. 42.

35 *Ibid.*, s. 9.

36 Nikolaj Fjodorovič ČUŽAK, „Pod znakom žizněstrojenija“, *LEF*, 1923, č. 1, s. 12–39. K dějinám pojmu „budování života“ viz Hans GÜNTHER, „Zhiznestrojenije“, *Russian Literature*, roč. 20, 1986, č. 20, s. 41–48.

37 *Ibid.*, s. 36.

Samozřejmě lze tvrdit (dokládá to již odkaz na Solovjova), že Čužakova pozice není čistě „proletářská“. Solovjov vychází spolu s Hegelem ze zániku poznávací role umění, a tudíž z nutnosti opatřit umění nový cíl, novou legitimaci – bezprostřední přetváření skutečnosti. Umělec by se měl podle Solovjova přestat definovat prostřednictvím „zdeděných náboženských idejí“, měl by se oprostít od tradice a namísto toho „vědomě pracovat s vtělením náboženských idejí“, jež ukazuje věci v jejich budoucí podobě – umění bude skutečně lidové jedině tehdy, pokud se nenechá vést představami lidu o podobě věcí, ale všechny je zobrazí tak, jak budou vypadat na konci všech věků.³⁸

Redukce umění na „proletářskou uměnovědu“, která jde s touto Čužakovou koncepcí ruku v ruce, ovšem znamená kapitulaci před požadavkem vůdčí role strany. Role umělce a budovatele života opět vyúsťuje do oné funkce „okrašlovatele“, designéra skutečnosti, kterou vytvořili jiní; proti této pozici přitom sám Čužak rozhodně protestoval. Odpůrci LEFu sdružení v AChRR oprávněně tvrdili, že se program LEFu příliš neliší od programu západních umělců, kteří pracují jako designéři velkých firem, v propagaci atd.³⁹ Za slavnou závěrečnou pasáž námi rozebíraného článku zjevně vděčíme tomu, že Čužak si tento rozpor uvědomil:

Lze si představit okamžik, kdy skutečný život, naprosto do krajnosti nasycen uměním, vypudí umění *kvůli jeho postradatelnosti*, a tento okamžik bude požehnáním futuristického umělce, zázračným „jsi svoboden“. Avšak do té doby je umělec *vojákem* na strážní sociální a socialistické revoluce v očekávání povelu velkého „Strážmistra“ – Pozor!⁴⁰

Už tu nejde o zánik umění jako autonomní činnosti, což je společné východisko celé avantgardy, nýbrž o odmítnutí samotného avantgardního umění, o odmítnutí umělce v jeho extrémní produktivistické variantě. Avantgardista už není hrdinný tvůrce nového světa, nýbrž stoik, jenž se upsal jedné z věcí obětovaných zániku. Není to ovšem pojem, věda, co by nahradilo umění v jeho poznávací funkci. Na rozdíl od Hegela nezaupímá místo umělce myslitel; avantgardní umělec a konstruktér nového světa naopak vyklízí pole militárně-politickému veliteli celé „uměním prostoupené skutečnosti“, mystické figuře „velkého strážmistra“, jenž brzy získá naprosto reálnou podobu Stalina. Čužak tu poukazuje na vnitřní omezenost avantgardního uměleckého projektu. Jestliže mimetické umění, jež si nárokuje pozná-

38 SOLOVJOV, „Obščij smysl iskusstva“, s. 84. Srov. i Vjačeslav Ivanovič IVANOV, „Dve stichii v sovremennom simvolizme“, in: *Sobranije sočiněnij*, sv. 2, Brüssel: Žizň s Bogom 1979, s. 536–561.

39 GAŠNER – GILLEN, *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, s. 286.

40 ČUŽAK, „Pod znakom žizněstrojenija“, s. 30.

ní světa, naráží na své hranice ve vědě, která je v tomto projektu úspěšnější, pak hranice projektu budování života a totální mobilizace ve jménu krásné formy spočívají v militárně-politické moci, která tuto mobilizaci neprojektuje, ale uvádí v čin.

Teorie LEFu naprosto odpovídá jeho umělecké praxi. LEF přirozeně neměl žádné bezprostřední možnosti, jak ovlivňovat výrobu, žádnou určující moc nad reálnými společenskými poměry. Umělci a literáti LEFu proto soustředili pozornost především na agitaci a propagandu. Vladimír Majakovskij vytvořil Okna ROSTA (tehdejší oficiální informační agentury) a navrhoval reklamy, Rodčenko se zabýval plakátem, mnozí další divadelními instalacemi, klubovým vybavením a mnohým jiným. Avantgardní umělecká produkce přitom získávala stále deskriptivnější charakter, třebaže avantgardní výtvarní umělci používali místo závěsného obrazu spíše fotografii a třebaže spisovatelé pracovali s takzvanou „literaturou faktu“, tzn. s novinovým materiálem, namísto tradičních forem vyprávění. Pokud ovšem představitelé LEFu pojímali novinové zprávy o „úspěšně zdořaných pracovních bitvách“, resp. fotografie směřující se selek z kolchozu, nebo snímky do budoucnosti hledících proletářů jako „fakta“, proti nimž stavěli „fiktivní“ iluzivní umění minulosti, pak přinejmenším dnešnímu divákovi agitačního umění LEFu ihned padne do očí, že materiál, s nímž toto umění operuje, není bezprostřední manifestací „života“, nýbrž výsledkem manipulace a simulace ze strany masmédií pracujících pod naprostou kontrolou stranického propagandistického aparátu. Všechny tyto novinové zprávy a fotografie k „aktuálním tématům“, veřejná vystoupení „nejlepších dělníků“ a podobné oficiální sovětské ideologické, stereotypně vytvářené produkty, jejichž předobrazem bylo idealizované, hagiografické umění minulosti, byly příslušníky LEFu nekriticky přijímány jako materiál bezprostředně vzatý ze života, na němž je možné stavět tvůrčí práci. Vyšla zde najevo Achillova pata avantgardistické estetiky: slepota vůči mechanismům, jimiž dobová média stylizovala skutečnost, kterou měla údajně pouze zaznamenávat. Teoretikové a praktikové LEFu pojímali fotografii a novinový článek jako prostředek odhalování skutečnosti, neprohlédli jej jakožto ideologickou operaci – zčásti proto, že jejich pohled byl odvrácen od základní ideologie, kterou sdíleli, zčásti proto, že se na této preparaci skutečnosti sami aktivně podíleli.

Ideologové LEFu tudíž domýšlivě pohrdali „reakcionářskými představiteli AChRR“, kteří se omezovali na prostou, tradičními malířskými prostředky vytvořenou ilustraci stranických pokynů, na „tendenční umění“ bez vlastních estetických nároků, a v návaznosti na Solovjova chápali sebe samé jako „inženýry světa“; věřili, že vyřešili rozpor mezi autonomním a utilitaristickým uměním tím, že podřídili své umění všeobsáhlému universálnímu úkolu, který tomuto umění bral autonomii a který stál výše než jakýkoli pozemský cíl – přetvoření světa v celku. Z perspektivy této syntetické pozice je

umění AChRR skutečně svého druhu „antitezí“, neobratnou kombinací tradičního autonomního deskriptivního umění na jedné straně, a primitivního utilitaristického podřízení umění propagandě, ilustrování nejnovějších pokynů strany, na straně druhé. Představitelé LEFu si naopak mysleli, že jsou povoláni formovat život a vědomí mas „inkarnací“ nového komunistického náboženství.

Umění LEFu neprohlédlo, že primární vizuální a jazyková informace byla již ideologicky prefabrikována, a proto zůstalo sekundárním i přes smělé experimenty s novinovým a reklamním jazykem (Majakovskij) nebo s fotografickým obrazem (Rodčenko). Tito autoři nebyli kritičtí ani vůči novinové zprávě, ani vůči fotografii, a proto mohli „servilní“ ilustrativnost AChRR v její přímočarosti považovat za – terminologií formální analýzy LEFu a OPOJAZu – „kompromitující odhalení“ metody, tedy za odhalení oné sekundárnosti umění – a to i umění LEFu – ve vztahu k ideologii a k jejím bezprostředním manifestacím ve formě stranických pokynů, instrukcí a tezí.

Kvůli této zaslepenosti se avantgarda dostávala do izolace, což na konci 20. let vedlo k její dvojité porážce. Z pohledu utužující se státní moci byl nárok LEFu na autonomní utváření života stále anachroničtější, nemístnější a nebezpečnější, protože se *per se* distancoval od faktického budování socialismu pod vedením strany. Umírněná opozice „těch, kteří šli s proudem“, jež v mnoha ohledech udávala ve 20. letech tón, se naopak snažila, aby v cenzurou daném rámci a prostřednictvím naprosto tradičních mimetických prostředků podala obraz reality, který se částečně lišil od oficiálního. Umění avantgardy, jež bylo ve vztahu k moci apologetické, bylo pro tuto inteligenci naprosto nepřijatelné, ba dokonce nebezpečné, protože ji kritikové z avantgardního tábora neustále obviňovali z „kontrarevolučního postoje ve formě a obsahu“; tato výtky mohla v tvrdých 30. letech znamenat přímo smrtelné ohrožení.

Dvojí izolace avantgardy, oddělení od moci a také od opozice, ostatně podmiňuje sovětský postoj vůči avantgardě dodnes. Zatímco na Západě je ruská avantgarda, posuzovaná v muzeálním kontextu, vysoce ceněna jako jeden z mnoha originálních proudů, v samotném Rusku se jí neodpouští nárok na exkluzivitu a téměř provedená likvidace tradičních kulturních hodnot. Moc, která nezapomíná, dosud neodpustila avantgardě to, že se jí snažila vytvořit konkurenci, pokud šlo o přetvoření země, zatímco opozice, která rovněž nezapomíná, jí zazlívá „velebení“ moci a pronásledování „realistických“ oponentů. Celý ruský odborný svět – kromě několika málo entuziastů, kteří působí na Západě a orientují se na tamní vědecké představy – je tudíž toho mínění, že obrození avantgardy není ani nutné, ani žádoucí. Zatímco Bulgakov, Achmatova, Pasternak a Mandelštam, kteří se novému propagandistickému aparátu vzpírají svými tradičními představami o roli spiso-

vatele, se postupně dostávají do kánonu, LEF je většinou vzpomínán jako našťěstí zdařile překonané pohoršlivé onemocnění, o němž bychom na veřejnosti raději neměli mluvit. Je dost dobře možné, a pokud sledujeme dějiny, pak dokonce pravděpodobné, že se to časem změní; zatím však nelze předvídat, kdy a jak k tomu dojde.

V celku lze říci, že se prokázala platnost varování, které na adresu konstruktivistů ve svém pozdním díle mnohokrát vyslovil Malevič: jejich hledání „dokonalosti“ prostřednictvím techniky a agitace z nich dělá zajatce doby a vede je do slepé uličky, protože se rovná založení nové církve, a všechny církve jsou konečné a odsouzené k zániku, jakmile jim lidé přestanou věřit.⁴¹ V případě svého vlastního umění si Malevič naopak myslel, že překračuje veškerou víru a ideologii, protože vychází z Ničeho, z materiální nekonečnosti a nepředmětnosti světa, která vše neguje. Ovšem již označení jeho vlastního uměleckého principu – „suprematismus“, tzn. nauka o nejvyšším – ukazuje, že mu vůbec nebyla vzdálená orientace na ideu „dokonalosti“, kterou jiným vytýkal; sám Malevič naprogramoval zhroucení avantgardy, když proměnil umělce z pozorovatele v neomezeného vládce a demiurga. Samozřejmě lze říci, že pro Maleviče i Chlebnikova tvořilo nazírání a ovládnutí jednotu: věřili ještě v magii obrazu a slova, která si – stejně jako dříve anticická platónská „idea“, nebo „pravda“ racionalistů ze 17. století – dokáže získat lásku národů a absolutní moc nad začarovaným světem, a to pouze tím, že se objeví, bez jakéhokoli násilí. V tomto smyslu je Malevičova pozice skutečně „supremní“, jelikož vyznačuje místo nejvyšší možné víry umělce v jeho dílo. Tento postoj však byl rychle překonán a „mocné přetvoření starého života“ se záhy dotklo i těch, jimž „relikty minulosti“ znemožňovaly pochopit pravdu nových mystických osvěcení. Mají-li být nejvyšší pravdy nové ideologie přístupné lidu, musí tento lid nejprve získat nový způsob vnímání, a toho lze docílit prostřednictvím práce na základně, na nevědomém, prostřednictvím změny životních podmínek.

41 MALEVICH, „God is not cast down“, s. 205.