

Ruská
revoluce
v umění
1917—1935

AVANTGARDISTÉ



host

Sjeng Scheijen

Vznik této knihy finančně podpořil
Nizozemský literární fond
This publication has been made possible
with financial support from the Dutch
Foundation for Literature

Nederlands
letterenfonds
dutch foundation
for literature

De avant-gardisten
Copyright © 2019 by Sjeng Scheijen
Cover photo by Hemis / Alamy Stock Photo
Translation © Radka Smejkalová, 2023
Translation of original Russian texts © Jan Prokeš, 2023
Czech edition © Host – vydavatelství, s. r. o., 2023
(elektronické vydání)
ISBN 978-80-275-1671-1 (PDF)
ISBN 978-80-275-1672-8 (ePUB)
ISBN 978-80-275-1673-5 (MobiPocket)

Věnováno Wendel a Coos

*Kam jsme to jen všichni klesli?
Dá se to vůbec pochopit?*

Nikolaj Nikolajevič Punin

*Na zázraky nevěřím,
proto také nejsem výtvarník.*

Viktor Borisovič Šklovskij

Obsah

Úvod: Proč se pomalováváme!	10
1 Kazimir Malevič v Kremlu	26
2 Tatlin, kavárna Pittoresk	66
3 Bílá revoluce	120
4 Monumentální propaganda! Aneb: avantgardista jako státní úředník	168
5 Tatlinova věž	220
6 Avantgarda na venkově	270
7 Poslední laboratoř	324
8 Rodinná pouta	386
9 Létaující velociped	430
10 Rozloučení	464
Poděkování autora	514
Poznámky	518
Použitá literatura	564
Pravopis a transkripce – poznámka autora	582
Poznámka nakladatele k českému vydání	582
Poznámka překladatelky	583
Jmenný rejstřík	584

Úvod: Proč se
pomalováváme!

Moskva, 14. září 1913. Kolem čtvrté odpoledne vystoupili z taxíku na nároží ulic Kuzněckij most a Něglinnaja, dvou rušných tepen historického centra, tři muži. S obličejmi pomalovanými na modro a na červeno kráčeli zhruba čtyři sta metrů po Kuzněckém mostě téměř až k ulici Lubjanka. Tam se otočili, vrátili se a nastoupili do stejného taxíku. Ten je o několik set metrů dál vysadil u podniku pekařského magnáta Dmitrije Ivanoviče Filippova, kde si dali kávu.

Děni přihlíželo několik mladých lidí, z nichž někteří patřili k jejich stoupencům, a dále pár reportérů a fotografů z novin.¹

Vůdce tria, umělec jménem Michail Fjodorovič Larionov, na tuhle performanci upozornil o dva dny dříve v novinovém rozhovoru. Oznámil, že se projde po Kuzněckém mostě s pomalovaným obličejem. Rovněž sdělil, že má v plánu vydat „Manifest muže“, v němž vyhlásí revoluci v pánské módě. „Do vlasů at' si muži zapletou zlaté a hedvábné nitky, které jim jako střapečky budou volně splývat na čelo nebo na zátylek. Chodidla musejí zůstat holá – potetovaná nebo pomalovaná – a na nich jen lehké opánky.“ Chce-li muž nosit plnovous, musí ho mít zpola oholený. V úvahu připadá i poloviční knír. Larionov přislíbil rovněž „Manifest ženy“ a konstatoval, že dámy musí chodit po ulici s křiklavě pomalovanými nebo potetovanými ňadry.²

Přihlížející publikum bylo poněkud rozčarováno, snad postrádalo poloviční plnovousy a odhalená ženská ňadra. Jenže pomalovaní muži a později i ženy se v následujících měsících objevovali na moskevských nákupních třídách a v kavárnách dále. Občas museli prásknout do bot, když se je nějaký pohoršený šosák pokoušel odlišit pěstí. Novináři jim věnovali desítky sloupků, v nichž se střídalo rozhořčení s blahosklonnou nezaujatostí. Pomalovaní muži dokonce natočili krátký film *Drama v Kabaretu č. 13*, který se promítal v Moskvě a Petrohradu a chválabohu ukázal i ta odhalená ženská ňadra. Pořádný poprask byl na světě.

Umělci poskytovali rozhovory, v nichž věštili budoucnost a udíleli nevyžádané rady. Ty se týkaly nejen módy, nýbrž například i „kulinářského umění“, jež bylo podle nich zralé na zásadní

přehodnocení. Podle Larionova měly pokrmy budoucnosti být mnohem méně masité (a obsahovat především maso kočičí, psí, netopýří a krysí) a z velké části je měla tvořit zelenina a ovoce. Larionov hodlal uveřejnit řadu receptů ve svém avizovaném almanachu *Cihla*. Na ten sice nikdy nedošlo a podobná oznámení často vyzněla naprázdno, ale nad tím se nikdo nepozastavoval.³

Umělci krátce po první performanci uveřejnili manifest s názvem „Proč se pomalováváme“. V něm stálo mimo jiné:

*Propojili jsme umění se životem. Poté co stáli mistři dlouho stranou, jsme nyní naplno okusili života a ten vtrhl do umění. Teď je načase, aby umění vtrhlo do života. Pomalovanými tvářemi tento vpád začal. Srdce nám bijí jako o závod.*⁴

Zhruba takto se zrodila ruská avantgarda, hnutí velice rozličných umělců, kteří sdíleli přinejmenším jednu touhu: propojit umění se životem. Umělecký zápal se podle nich měl projevat nejen v obrazech, básních nebo sochách, nýbrž i v nejvdědnějších skutcích a činnostech. Požadavek propojit umění se životem tvořil až do samého konce jádro jejich společného programu. Ještě v roce 1928 – kdy už byli avantgardní umělci do značné míry z veřejného života vyloučení – napsal Kazimir Severinovič Malevič v jednom ze svých posledních kunsthistorických textů: „Neplatí, že život bude námětem umění, naopak umění se musí stát námětem života, neboť jedině tehdy bude život skutečně krásný.“⁵

Avantgardisté tím ostatně nemysleli, že celý život by se měl stát předmětem estetizace nebo že by okolní svět – předměty, budovy, veřejný prostor – měl být utvářen podle avantgardistické estetiky. V prvé řadě měli na mysli, že umělecký přístup a umělecký duch by měly prodchnout samo člověčenství. Že místo rozumu nebo emocí by se za nejdůležitější lidskou hodnotu měla považovat kreativita. Doufali, že se jim tuto velkou utopickou misi podaří uskutečnit. A v revolučních událostech roku 1917 spatřovali hlásnou troubu oznamující, že nastal jejich čas.

Avantgarda není škola ani styl a dle mého názoru ani teorie. Avantgarda je mentalita, *modus operandi*, jenž se projevuje ve veškerém bytí člověka jeho chováním, přesvědčením i tvorbou. Avantgarda je radikální. Zavrhl stávající pořádky, jež umění sevřely do represivní, akademické kazajky. Avantgardisté proti této represii bojovali nikoliv kameny nebo bombami, nýbrž provokativními akcemi, performancemi a šokujícími efekty a snažili se především zesměšnit „dobrý vkus“.

Výrazy „avantgarda“ a „avantgardisté“ se tehdy ostatně ještě moc nepoužívaly. Radikálním umělcům se po vzoru stejnojmenné italské umělecké skupiny říkalo jednoduše „futuristé“. Shoda mezi italským a ruským futurismem však byla jen povrchní. Stoupeni obou směrů sdíleli víru v blahodárnou budoucnost, ovšem velebení průmyslu a strojů, tak typické pro Italy, se v Rusku setkávalo pouze s chabou odezvou. Rusové rovněž jen v malé míře kvitovali nadšené ovace Italů na válku a násilí. Většina z nich souzněla spíše s pacifismem.

V měsících následujících po první performanci začali avantgardní umělci vytvářet unikátní množství avantgardních děl. Kazimir Malevič o tři měsíce později uvedl za hudebního lomozu z pera skladatele Michaila Vasiljeviče Maťušina futuristickou operu *Vítězství nad sluncem* v nastudování, proti jehož troufalosti, bláznovství a konceptuálnímu pojetí byla slabým odvarem i dadaistická vystoupení v Cabaret Voltaire. Vladimír Jefgrafovič Tatlin o rok později vytvořil své první abstraktní instalace z odpadového materiálu, které zpočátku visely na stěně, ale záhy vystoupily do prostoru. Definitivně se setřela hranice mezi malířským a sochařským uměním. O několik měsíců později jeden futurista předváděl na výstavě jako konceptuální umělecké dílo živou myš v kleci a jiný umělec zase obraz s funkčním ventilátorem.

Začínal rok 1915. Avantgardisté nadále pořádali veřejná vystoupení, ať už s malůvkami na tvářích, nebo bez nich. Někteří ruští umělci (zejména Vasilij Vasiljevič Kandinskij) se o abstrakci pokoušeli již od roku 1911. Její možnosti ovšem mnozí vynikající

umělci, jako Ljubov Sergejevna Popovová, Ivan Vasiljevič Kljun, Jean Pougny, Alexandra Alexandrovna Exterová a o něco později Alexandr Michajlovič Rodčenko, El Lisickij a další, začali prozkoumávat až po roce 1915, kdy se projevila rivalita mezi Kazimirem Malevičem a Vladimírem Tatlinem. Během několika let tak vznikly stovky abstraktních děl úžasné rozmanitosti a kvality.

Stručně řečeno, ruští avantgardisté během několika let vyvinuli a vyzkoušeli vůbec nejdůležitější inovátorské formy uměleckého projevu, kterými se 20. století může pyšnit: performanci, umělecké instalace, konceptuální umění a abstrakci. Na tom, jak drasticky a rychle si počínali, je vidět, že se jednalo o průkopníky, kteří takové nové formy vymysleli jako první nebo mezi prvními. Tyto nové umělecké projevy jsou přesto v jistém smyslu pouze vedlejším produktem, jedním z četných výsledků jejich okouzující tvořivosti, s níž žádnou zažitou ideu nenechali bez povšimnutí a v jejímž jménu bezstarostně zavrhlí všechny dosavadní vzory.

Avantgarda se ostatně neobjevila jako blesk z čistého nebe. Téměř všechny nápady jejich představitelů byly interpretací myšlenek, které v zásadě rozvinula už generace umělců před nimi. Souvisí tedy s celkovým rozkvětem ruské kultury, jenž nastal kolem roku 1895. Ale to už je jiný příběh.

Zaslepení dojmy, které v nás avantgardní díla vyvolávají, bychom neměli opomíjet dramatické osudy jejich tvůrců a historické události, jež provázely jejich životy – posloupnost vyhocených politických a společenských změn souhrnně označovaných jako „ruská revoluce“. Právě konfrontací a propojením avantgardy s ruskou revolucí a zkázou i magií, které z této symbiózy vzešly, se zabývá předkládaná kniha.

Seběhlo se to následovně. Zhruba pět měsíců po Leninově nástupu k moci byli vysokými úředníky nové vlády revolučního státu jmenováni Marc Chagall, Vasilij Kandinskij, Kazimir Malevič, Vladimír Tatlin, Alexandr Rodčenko, Ljubov Popovová a po nich mnozí další radikální umělci, spisovatelé a režiséři. Došlo tak k historicky

jedinečné situaci. Nikdy předtím a ani potom podobně výjimeční umělci nezastávali ve vedení jakékoliv země tak vysoké funkce. Převzali zodpovědnost za velkou část kulturní politiky a vzdělávání a vypracovávali radikální plány na úpravu veřejného prostoru. Tím se dostali do širokého povědomí a jejich věhlas se velmi rychle rozšířil i do světa, což bylo o to překvapivější, že před revolucí představovali na ruské kulturní scéně jen okrajový fenomén, který málokdo bral vážně: jednalo se o jakýsi hlasitý zchudlý underground, který se jen horko těžko zapojoval do světa „seriózního“ umění.

Ačkoliv se avantgardisté na výsluní hřáli pouze krátce, ne o moc déle než rok, jejich vliv ještě určitou dobu dozníval a další dlouhá léta zastávali nenápadnou, zato významnou roli v oblasti uměleckého vzdělávání. Úloha, kterou sehráli ve vedení revolučního státu, vzbudila v celé Evropě a v neposlední řadě i u nich samotných očekávání, že v Rusku může ze dne na den vzniknout skutečně utopická společnost. Obrazotvornost u moci! Neprorokoval snad Henri de Saint-Simon, patriarcha socialismu, že v jeho modelovém socialistickém zřízení se vedení země chopí vědci, inženýři a umělci?

Důvody ke spojenectví (či střetu) mezi avantgardními umělci a komunisty byly rozmanité, přičemž některé z nich vzešly z pouhé souhry okolností.

Avantgardisté pochopitelně zcela a bezvýhradně odmítali carské samoděržaví. O jejich autentickém odporu k carově politice a osobnosti svědčí nejrůznější důkazy. Například Michail Maťušin, který mezi avantgardisty patřil k nejumírnějším, popsal, jak dospěl k názoru na cara už dávno před revolucí, kdy ještě působil jako houslista ve dvorním orchestru:

Carskou rodinu Romanovců jsem coby hudebník ve dvorském orchestru vídal často. Dalo by se předpokládat, že budou výkvětem lidstva. Místo toho jsem viděl průměrné morální omezenec, z nichž vyzařovala zloba a hloupost tuctových šosáků. Při bližším pohledu jsem pochopil, že niterné „já“ u carů naprosto zdegenerovalo, že dočista odumřelo a zbyla

*jen bezbřehá zabeđenost. Zoufale jsem si pomyslel, že životu ještě potrvá, než nakonec procitne a seškrábne všechnu tu pakáž jako starý bolák.*⁶

Charakteristický je rovněž následující úryvek z dopisu největšího divadelního režiséra své doby, Vsevoloda Emiljeviče Mejercholda. Ten v roce 1901, kdy ještě působil především jako herec, napsal svému idolu Antonu Pavloviči Čechovovi:

Otevřeně se bouřím proti policejní zvěli, jejímž svědkem jsem se stal v Petěrburgu 4. března, a nemohu se klidně věnovat práci, když ve mně kypí krev a všechno mě táhne do boje. Chci planout s duchem doby. Chci, aby si každý, kdo se dal do služeb jevištního umění, uvědomil velikost svého poslání. Pobuřují mě kolegové, kteří se nechtějí povznést nad úzké kastovní zájmy a společenské zájmy jim jsou cizí. Ano, divadlo může sehrát obrovskou roli v přestavbě stávajícího světa!

Avantgardní umělci v žádném ohledu netvořili homogenní skupinu, přesto mnohé z toho, co zde Mejerchold formuluje, platí téměř pro každého z nich. Sdíleli hluboký odpor k carské represivní politice a přesvědčení, že svou tvorbou mohou přispět k obrodě společnosti.

Takové politické smýšlení by mnohé vysvětlovalo, ovšem až tak jednoduché to zase není. O něco dříve, v tomtéž dopise, totiž Mejerchold Čechovovi píše ještě něco, co je v rozporu se sociální angažovaností, o níž se tak zasazoval:

*„Jsem vznětlivý, štouravý, podezřívavý a všichni mě pokládají za nepříjemného. A já trpím a přemítám o sebevraždě. Aťsi mnou všichni pohrdají. Cením si Nietzscheho hesla: ‚Werde, der du bist‘ [‚Staň se tím, kým jsi‘]. Otevřeně říkám vše, co si myslím. Lež nemohu vystát nikoliv z hlediska obecné morálky (vždyť ta je na lžích sama založena), nýbrž proto, že jsem člověk usilující o osobní čistotu.“*⁷

Vida! Silná slova přesvědčeného individualisty, člověka, který osobní suverenitu považuje za nejvyšší dobro, a z toho, jak ho hodnotí společnost, si nedělá těžkou hlavu. Ba co více, jsou to slova člověka, který opovrhne obecně platnou morálkou a neuznává žádný vyšší ideál než „Staň se tím, kým jsi!“. Nádhera. Jak je ale možné, že Mejerchold vzápětí opěvuje společenskou angažovanost a sociální odpovědnost umělců? Cožpak nechápe, že snaha o angažovanost a snaha o nezávislost si protiřečí?

Bylo by snadné Mejercholdovi vyčítat, že bez rozmyslu zastává dva populární postoje a vůbec se nezabývá jejich zdánlivou neslučitelností. Nebylo by to však úplně fér, protože podobnou rozpolcenost najdeme u mnoha, ne-li u všech avantgardních umělců. Pro všechny platí, že na jedné straně uctívali stejné mravy a vyzývali ke společenské angažovanosti a k odporu proti sociální nespravedlnosti, a na straně druhé nade vše stavěli výstřednost, individualismus a nezávislost.

Tato rozporuplnost, či spíše rozpolcenost, kterou si avantgardisté v jistém smyslu zachovali až do konce aktivní kariéry, vyvěrá z utopického charakteru avantgardní mentality. Jako američtí superhrdinové chtěli spojit naprostou společenskou odpovědnost s naprostým individualismem. Bez ohledu na to, jak tvrdou za to sklízeli kritiku, se vůbec nesnažili tuto ambivalenci vyřešit. A to není jediná rozpolcenost, na niž v práci a v životě naráželi: přikláněli se současně k serióznosti i k bláznovství, odmítali konvence, ale rozvíjeli dogmatismus, oddávali se intelektualismu, avšak prohlašovali se za zástupce lidu, odmítali rozum, a přitom prosazovali vědu a techniku.

Podle mého názoru nemá smysl pokoušet se tyto rozpory rozklíčovat nebo je nějak složitě vyvracet. Domnívám se, že avantgardní umělci podobné nesrovnalosti opakovaně vyhledávali, jelikož představovaly jeden z motorů jejich tvořivosti. Nerealizovatelné či absurdní názory, které zastávali, je neustále podněcovaly k novým uměleckým konceptům a nutily je pokaždé znovu objevovat sebe sama. Tímto způsobem ukazovali, že nejsou stoupenci konkrétní myšlenky,

tradice, konceptu nebo ideologie, nýbrž člověka samotného. A právě díky této jejich vybičované, nabubřelé, monstrózní a příšerné lidskosti je jejich tvorba tak provokativní, překvapivá, návyková a dojemná.

Podstatu jejich utopického snění tvoří touha přijmout člověka jako jednodílnou bytost v celé její rozporuplnosti a rozpolcenosti. A tím se dostáváme k dalšímu typickému rysu avantgardy: k utopickému myšlení a cítění.

Avantgardní utopie, která se rozvinula v Rusku, nebyla v jádru motivovaná politicky. Radikální umělci nepředstavovali systematické snílky, kteří by vymýšleli nové společenské zřízení, nebo o ně dokonce usilovali. Jejich utopie spočívala ve snaze rozšířit extatický moment tvořivosti na všechny aspekty života. Je nasnadě, že radikálně odmítali carskou nadvládu, ale zároveň nelze říct, že by projevovali vážný zájem o některou z mnoha politických alternativ, o nichž se v té době tak vášnivě diskutovalo. Žádný z výše uvedených umělců neměl stranickou legitimaci ani se pravidelně neúčastnil politických setkání.

Ano, avantgardisté byli revolucionáři a ano, téměř všichni se aktivně zapojili do revoluce, šlo však spíše o důsledek jejich snahy propojit umění se životem, opustit ateliéry a dobýt ulice než o ztělesnění nějakého promyšleného politického programu. Nálepka „revoluční“ zároveň avantgardě hodně uškodila. Naznačuje totiž nevyhnutelnost složitého vztahu mezi uměním a politickou revolucí, a tedy jejich hluboké propojení. Ovšem tak tomu rozhodně nebylo. Takové pojetí zasazuje avantgardu do rámce, který oklešťuje vnímání jejich projevů a ponechává mnohem více nevyřčeného, než co je schopen ozřejmit.

Přesto i obecnější význam slova „revoluční“ – ve smyslu revoluce jako „totální obnovy“ a „převratu“ – lze na avantgardu aplikovat jen v omezené míře. Otázkou je, zda avantgardní umělci toužili být neustále „inovativní“. Ano, provokovali a odmítali dosavadní představy o kvalitě, formě a funkci umění. Ovšem hnací sílu těchto provokací a inovací nepředstavoval ani tak jejich revoluční duch, jako spíše jejich vlastní výstřednost.

Přirozeně, excentričnost je v zásadě charakteristickým rysem romantické mentality umělce. Umělec jako bohém, jako neukotvený komentátor společnosti, která se k němu staví částečně nevraživě – takový obrázek zná každý, kdo se obeznámil s Baudelairovým, Wagnerovým nebo van Goghovým životopisem. Ovšem v předrevolučním Rusku byla tato výstřednost takřkajíc dohnána až do krajnosti.

Carská společnost procházela v posledních dvaceti letech před revolucí zásadními změnami. Kapitalismus, hospodářský liberalismus, zvyšování gramotnosti, industrializace a urbanizace vyvolaly v ruských městech prudký rozvoj buržoazní společnosti, a ta se tudíž v mnohém začala podobat buržoazním společnostem v Berlíně a Paříži. Následně došlo k rychlé a dalekosáhlé emancipaci nejrůznějších skupin obyvatelstva, jež se projevila například rychlým nástupem žen do vysokého školství a do umění. Zároveň nadále přetrvávaly určité prvky carské společnosti – nejrůznější odvěká privilegia, neprostupnost vládnoucích elit, nucené přesídlování do určitých zaostalých regionů (což se týkalo například židů). Avantgardisté byli téměř bez výjimky produktem této společenské emancipace, ale konzervativní struktury se jim prolomit nedařilo a to je rozčilovalo. Jejich bohémství se projevovalo nejen ve volbě umělecké dráhy. Snahu zapojit se do společnosti jako plnohodnotní občané jim ztěžovala nebo znemožňovala i jejich kulturní, sociální, sexuální a etnická identita.

Domnívám se, že právě pod tlakem těchto okolností se upnuli k výstřednosti a radikalizovali se. Ztotožnili se s rolí asociálních bláznů a projevovali velkou toleranci, neřkuli obdiv ke každému, kdo se odvážil vybočit ze zajetých kolejí. Zastání u nich nacházeli všelijací nevšední patroni, podivíni, samorosti a ztřeštěnci, kterým by se v jiných společnostech nebo za „normálnějších“ okolností dostalo jen vlažného přijetí či respektu. Taci byli avantgardou obletováni, opěvováni, vychvalováni a obskakováni a mohli se miliskovat s těmi nejrozkošnějšími a nejšmrncovnějšími dívkami a chlapci. Není těžké si domyslet, že taková společenská nálada představovala velmi příznivé klima pro mimořádný rozkvět umění.

Vůbec nezastávám názor, že dobří umělci bývají vždy podivíni, jsem však přesvědčený, že pokud je takový podivín obdařen velkým tvůrčím talentem a ve svém okolí nachází pro tuto osobitost nejen pochopení, nýbrž i podporu, může se udát leccos výjimečného.

V zálibě avantgardistů ve výstřednosti se navíc skrývala vřelá lidskost a laskavé přijímání rozmanitých a svérázných projevů lidského chování, což mně osobně připadá neodolatelné.

Jak již bylo řečeno, avantgardní umělci se v pomalu se drolicí, přitom však stále rigidní carské společnosti necítili doma. Nezamlouvala se jim ovšem ani alternativa, která se v oněch letech rýsovala, a sice perspektiva buržoazní společnosti po evropském vzoru. Mnozí z nich jezdili pravidelně do Berlína a Paříže, kde dlouhodobě pobývali – pravda, napůl jako vandráci, ale to je netrápilo. O fungování buržoazní společnosti a o jejích přednostech a nedostacích měli poměrně slušnou představu. Rovněž také velmi dobře vnímali, že jejich pařížští kolegové se nemají o moc lépe než oni. Viděli, jak se musejí podřizovat měšťáckému vkusu nejrůznějších šosáků, kteří si jen proto, že náhodou vydělali nějaké peníze, osobovali právo promenovat se po galeriích vyšňoření jako pávi a s nosem nahoru hodnotit jejich tvorbu. A když jim pak podobný skrblík zadal výzdobu svého fádniho pětipokojového bytu, tito umělci se před ním sklonili a na konci dne se mohli za odměnu právě vedle takového měšťáka posadit na nějaké pařížské zahrádce, přehodit si nohu přes nohu a popíjet laciné víno, jen přitom nesměli odlepovat podrážky od podlahy, aby nebylo vidět, jak je mají děravé. Ne, to moc velké lákadlo nepředstavovalo.

Ruští avantgardisté nebyli žádní blázni, uvědomovali si, jaké přednosti evropská buržoazní společnost má v porovnání se situací u nich doma. Cenili si občanských svobod a relativního blahobytu, které v Evropě skutečně byly na vyšší úrovni než v carském Rusku, byť ne o tolik. Nepokládali ale za nesprávné snít o alternativě, která by tento evropský vzor do značné míry předčila, ba takové úvahy dokonce považovali za svou povinnost.

Vůči buržoaznímu, kapitalistickému řádu měli avantgardisté i řadu zásadnějších výhrad, než jaké se vázaly jen k drobným příkořím, neodmyslitelně spjatým se životem umělce v buržoazní společnosti. Tyto výhrady se týkaly principů specializace a roztříštěnosti jak citového života, tak celé osobnosti a vedly k odcizení, melancholii a nervozitě (vyjádřeno dobovou terminologií).

Odpuzovala je buržoazní představa, že člověk musí ve svém bytí rozlišovat rovinu profesní a osobní, že se ve veřejném prostoru chová jinak než v soukromí, že svůj citový a společenský život dělí na milostný, sexuální a manželský, na přátelství, rodinné vazby a profesní partnerské vztahy, z nichž každý má vlastní kodexy a vlastní morálku. Ne – chtěli být celistvými, nedělitelnými lidskými bytostmi, nechťeli životem procházet jako soubor roztříštěných jednotlivostí. Chtěli žít, pracovat a trávit čas s lidmi, které milovali: se svými sexuálními a milostnými partnery, s přáteli, rodinou a příbuznými. Nechtěli současně se zavřením dveří od ateliéru odložit tvůrčí plášť a po příchodu domů si nazout pantofle. Ne, každý z nich byl umělcem vždy, ve všech ohledech a za všech okolností. Kreativita pro ně představovala jednotící prvek, který v jejich životě propojoval vše: práci, lásku, přátelství, rodinu a společenský aktivismus.

Právě toto oboustranné zavržení jak carských struktur s jejich odvěkými privilegii, tak buržoazní alternativy je přivedlo ke spojenectví s radikálními politickými skupinami, mezi něž se řadili i bolševici.

A tak všichni tihle talentovaní, brilantní blázni, pobudové a pracovití budižkničemové nakonec zabředli do dusivého bahna stalinismu. Během něj se poučili, co znamená homogenizace a k čemu vede izolace a útlak a naučili se pít sladký jed konformismu. To je sama o sobě dramatická historie. Ale kvůli spojenectví, které uzavřeli s bolševiky a kvůli řídicí úloze, jíž se ve vládě svých pozdějších utlačovatelů načas chopili, nabývá jejich pozvolný, ale nezadržitelný pokles do dusivého totalitarismu téměř nesnesitelného podobenství.

Bylo by však nespravedlivé, ba přímo mylné, označovat avantgardní umělce pouze za nevinné oběti. Navzdory tomu, co bychom vzhledem ke všemu výše řečenému mohli očekávat, nebyli avantgardisté vůči pokušení totalitarismu zcela imunní. Umírněnost, kompromisy a polovičatost jim byly trnem v oku. Každou myšlenku hodlali dotáhnout do logického konce, bez okolků ji v celé šíři rozpracovat a v plném rozsahu realizovat. Tento „maximalismus“ do jisté míry sdíleli s bolševiky. Slavný architekt Le Corbusier se při jedné ze svých návštěv Moskvy od jistého bolševika dozvěděl: „Bolševismus znamená maximální rozmáchlost. Co nejrozmáhlejší teorie, co nejrozmáhlejší projekty. Maximalismus. Každé otázky musíme přijít úplně na kloub. Dokonale ji pochopit. V celé šíři. V plném rozsahu.“ Le Corbusier pak přiznal: „Do té doby jsem podle zpráv v našich novinách soudil, že bolševik je jen člověk s ryšavým plnovousem a s nožem mezi zuby.“⁸

Avantgardistům nebyla cizí ani jistá nesenášlivost. Čím více tolerance projevovali k nekonformnímu společenskému chování, tím méně ji uplatňovali v diskusích a jednáních. Zakládali si na individualitě a výstřednosti, ale v důsledku toho se nikdy nenaučili otevřeně diskutovat, přiznat chybu nebo dělat ústupky. Ba co víc, protože si vždy stáli za svým a zůstávali věrní vlastním zásadám, mohli hodně získat. „Hledání kompromisu“ a „zlatá střední cesta“, tyto nejposvátnější ze všech holandských doktrín, jim připadaly směšné a nedůstojné.

Dokud sami byli okrajovými figurkami, o nic nešlo. Vnitřní konflikty vyplývající z jejich přímočarosti neměly před revolucí větší dopad a tlumily je jiné vlastnosti: příklon k soudržnosti, zalíbení v obřadnosti a pošetilosti a schopnost těšit se i za těch nejsložitějších okolností z tvořivosti svých souputníků.

To se však změnilo, jakmile zaujali vedoucí pozice ve společnosti a svými názory začali ovlivňovat uspořádání veřejného prostoru, umělecké vzdělávání a částečně i vlastní materiální blahobyt.

Nebyli s to pochopit, že pokrok je vždy výsledkem vyjednávání a že se dostavuje postupně. Popírali hodnotu pluralismu. Vůbec

jim nedocházelo, že aby se mohli pustit do křížku se zastánci skutečně odlišného pohledu na realitu, musí nejprve najít konsenzus ve vlastních řadách.

Má-li z této knihy vyplynout nějaké poučení, snad jím bude poznatek, že avantgardní umělci sice čelili mocným a zákeřným nepřátelům, ale svými nesmiřitelnými spory zároveň škodili sami sobě. Neměli bychom tudíž avantgardě upírat určitý podíl na zosnování vlastní zkázy.

Pohodlní kritici, kteří tvrdí, že tito umělci svým maximalismem a relativní netolerancí de facto sami ztělesňovali totalitu, však zavírají oči před nejpodstatnějšími aspekty avantgardní mentality, kterou formovalo volnomyšlenkářství, přirozená rozpolcenost, důraz na vlastní nitro, rozjímání, snění, láska a obřadnost.

Jak ten příběh popsat? Jak se vypořádat se všemi protichůdnými vlastnostmi a jen stěží analyzovatelnou rozpolceností? Politické aspekty spojenectví mezi těmito umělci a revolucí a jejich vládní angažmá lze popsat a posoudit na základě běžných historických pramenů. V nejistotě však tápeme ohledně jejich osobních přesvědčení, postojů k dějinné bouři, v níž se ocitli, a vlivu tohoto dění na avantgardní mentalitu. Osobní příběhy jednotlivců jsou přitom ve výsledku zajímavější a relevantnější právě proto, že se jedná o umělce.

Základ této knihy tvoří z velké části deníky, soukromá korespondence a paměti. Jen s jejich pomocí lze popsat nejen historické události, nýbrž i to, jak je dotyční prožívali a jak se s nimi vypořádávali. Kdo chce pochopit, jak se z tak nadaných a svobodomyšlných lidí stali (slovy Alexandra Alexandroviče Bloka) „otroci neuskutečnitelné svobody“,⁹ nemůže se spokojit s ověřitelnými fakty, ale musí se nevyhnutelně uchýlit k příběhům.

Koneckonců nejlépe asi avantgardisty vystihl spisovatel Jevgenij Ivanovič Zamjatin. Což je poněkud paradoxní, jelikož Zamjatin rozhodně nebyl jejich přesvědčeným stoupencem. V článku z roku 1920 jim za jejich snahu stát se „dvorními“ umělci uštědřil pořádný políček. Zároveň už tehdy ale přiznal, že se tato snaha

nesetkala s pražádným úspěchem. A pak pronesl klasickou a často citovanou poznámku o roli literatury ve světě, v níž dle mého názoru avantgardě vzdává hold a nastavuje jí zrcadlo. Zamjatin tvrdí: „Opravdová literatura vzniká jedině tam, kde ji neplodí výkonní a spolehliví úředníci, nýbrž blázni, poustevníci, kacíři, snílkové, rebelové a skeptici.“¹⁰

Jistě, skepticismus nebyl zrovna nejvyšší avantgardní ctností, zato všechny ostatní vlastnosti, které Zamjatin zmiňuje – veselé bláznovství, nekonformismus, kacířství, nespoutaná fantazie a rebelství – ztělesňovali avantgardisté tak jako žádná jiná umělecká skupina 20. století.

A je tu ještě něco. Něco, co se v mediálním poprasku, který vyvolali, v jejich bouřlivém teoretizování a ve vyhocených dějinných událostech doby příliš často opomíjí: nejlepší z nich oplývali velkolepým a vytříbeným uměleckým mistrovstvím, které souviselo nikoliv s bravurou, nýbrž se soustředěním a s oddaností, s osobitým vkusem a s citem pro míru, vyváženost a formu, jaké jsou dány jen opravdu největším umělcům.

Kazimir Malevič v Kremlu

listopad 1917

1

Dne 15. listopadu 1917 oznámily noviny *Izvestija*, že moskevským „komisařem pro ochranu kremelských památek“¹ se dočasně stal Kazimir Malevič. Byl pověřen ochranou a správou nejposvátnějšího kousku Ruska, pupku jeho často pošlapávaného, ale stále se rozšiřujícího geografického a politického těla, dojemné svatyně, v níž byli korunováni panovníci a vysvěcováni náboženští vůdci, zkrátka nejuctívanějšího čtvrt kilometru čtverečního největší země světa. Jeho úkolem bylo především opatrovat kulturní poklad, jímž byl samotný Kreml, včetně staletých chrámů a obrovského množství cenných uměleckých děl, která se zde za mnoho staletí nashromáždila. Za masivními kremelskými hradbami se však nacházely i jiné nevšední cennosti. V roce 1914, na počátku první světové války, zde bylo v obavách před postupujícími německými vojsky uloženo mnoho beden s carskými šperky z petrohradského Zimního paláce. Odvoz carského bohatství předznamenal i změnu názvu města. Dotsavadní Sankt Petěrburg byl z propagandistických důvodů přejmenován na Petrograd, což znělo méně německy. V srpnu 1917 pak další nekonečný přísně tajný konvoj odvezl z Ermitáže nejdůležitější část sbírek carského muzea: archeologické poklady, sochy, mince, grafiky a obrazy včetně děl Rembrandtových, Tizianových a Rafaelových – celkem 755 beden s nejvzácnějšími uměleckými skvosty světa. I ty byly dočasně uloženy v Kremlu, stejně jako velká část sbírky Muzea cara Alexandra III. (dnešní Státní ruské muzeum).² Mohl-li někdo vyhodit do povětří esenci ruských kulturních dějin, pak to byl v onom třetím listopadovém týdnu roku 1917 právě Kazimir Malevič.

Myšlenka, že by někdo mohl chtít zničit kulturní dějiny Ruska, není v tomto případě až tak přitažena za vlasy. Malevič konekců proslul jako futurista, umělec vyzývající k zapomenutí historie a „ke spálení mostů“, protože „všechno, co jsme vytvořili, patří do krematoria“.³ Prohlašoval, že „když Michelangelo sochal Davida, zneuctil mramor a zpotvořil kus nádherného kamene“.⁴ A také napsal: „Pryč s láskou, pryč s estetikou, pryč s kufry moudrosti, protože v nové kultuře bude moudrost bezcenná a k smíchu.“⁵

Tito obávaní futuristé, dobyvatelé budoucnosti, hlásali, že „Puškin, Dostojevskij, Tolstoj a spol. musejí letět přes palubu Parníku současnosti“,⁶ a volali: „Dneska vyplivneme minulost, která nám uvízla mezi zuby!“⁷ Nebo, jak to o něco později shrnul jeden přední teoretik avantgardy: „Jsme protinožci, ba přímo protichůdci starého světa. Nepřišli jsme ho obnovit, nýbrž zbourat.“⁸ Futuristé toto poselství militantně propagovali. Součástí jejich divokých happeningů, o nichž s vděčným pohoršením psaly noviny, tvořil přednes manifestů a básní, cirkusová vystoupení, zinscenované zápasy, nudismus a diskuse.

Zasvěcená veřejnost samozřejmě chápala, že taková prohlášení a vystoupení jsou svým způsobem hrou. „K čertu s dobrými mravy! Hle – děláme si, co chceme, nestydatě a rozpustile!“ Kam až ale taková hra mohla zajít? Tu otázku futuristům nikdo nikdy nepoložil.

Na jejich první vystoupení mnozí reagovali s odtažitým pobavením. Snobové z velkých měst se na futuristy dívali s nepokrytým opovržením a se skrývanou fascinací. Podle nich pohoršení, které budili, nebylo ničím jiným než průhledným, zato duchaplným a úspěšným marketingovým trikem.⁹ Futuristům bylo leccos odpuštěno, protože ze sociálního, ekonomického i politického hlediska patřili k marginálním postavám. Jednalo se o výstřední klauny a podivíny z okraje společnosti, kteří zdánlivě neohrožovali status quo. A futuristé sami si takovou image pěstovali. Své slovní výpady často doprovázeli okázalým pomrkáváním a nikdy neměli daleko k sebeironii. V jednom rozhovoru z roku 1914 dva z nich prohlásili:

– *Jste futuristi?*

– *Ano, to jsme.*

– *A jste proti futurismu?*

– *Ano, jsme rozhodně proti. Jen ať zmizí z povrchu zemského!*¹⁰

Ovšem čím viditelněji se prosazovali na kulturní scéně, tím více vůči nim vzrůstala nevole. Jejich kritici byli stále méně ochotni



Tři futuristé (zleva doprava): výtvarník a skladatel Michail Mat'ušin, básník Alexej Kručonych (vleže) a Kazimir Malevič

považovat jejich koketování s násilnostmi za komický akt. Když v roce 1913 diagnostikovaný psychotik poškodil nožem obrovský obraz Ilji Jefimoviče Repina *Ivan Hrozný a jeho syn Ivan*, stín podezření okamžitě padl na futuristy: Repin, nejuznávanější umělec starého režimu, naznačil, že onen psychotik byl podplacený a že se jednalo o „první známku opravdového pogromu na umění“.¹¹

Futuristické vzývání pokroku a víra v transformaci prostřednictvím destrukce nabraly zlověstný nádech s tím, jak stále reálněji se jevila hrozba světové války. Když po roce 1914 začala na veřejnost prosakovat ničivá pravda o moderním, průmyslovém vedení války, narazili amorální glorifikátoři vandalismu na vážnější odpor.

Za této situace bolševici v roce 1917 právě takového futuristu, tedy Maleviče, jmenovali správcem a strážcem ruského kulturního dědictví. Udělali kozla zahradníkem. O Malevičově jmenování a krátkém působení na tomto postu se mnoho neví, ale ať už to bylo jakkoli, událost nepostrádala revoluční symboliku.

Revolucionář Malevič

Když se v říjnu 1917 utišila revoluční bouře v hlavním městě Petrohradu, přesunuly se násilnosti do Moskvy, kde spolu bolševici a carovi přívrženci sváděli urputné boje. Kreml byl poslední baštou stávající moci a v tomto střetu dostal pořádně na frak. Bolševici krátce po svém vítězství jmenovali Maleviče kremelským komisařem, ale jeho tamní působení započalo už mnohem dříve.

Malevič byl v roce 1916 odvelen na frontu a od poloviny roku 1917 sloužil v 56. záložním pěším pluku, který střežil Kreml. Od té doby byl v Kremlu v podstatě pečený vařený.¹² Většina vojáků a důstojníků jeho pluku sympatizovala s bolševiky a Malevič se díky tomu zapojil do Moskevského sovětu vojenských poslanců, což byla revoluční rada vojáků, v níž převládali bolševici, a stal se členem jeho umělecké sekce. Tato sekce měla za úkol ujmout se kulturní „osvěty“ vojáků, jež byla součástí jejich revoluční emancipace. Za tímto účelem sekce

Poznámky

Úvod: Proč se pomalováváme!

- 1 Krusanov, A. V.: *Ruskij avangard 1907–1932*. Sv. 1, kn. 2. Moskva, Novoje literaturnoje obozrenije, 2010, s. 19.
- 2 Z rozhovoru s Michaiilem Larionovem. Krusanov, sv. 1 (2), s. 16–17.
- 3 Tamtéž, s. 17.
- 4 Larionov, M. – Zdaněvič, I.: *Počemu my raskrašivajemsja*, 1913; Krusanov, sv. 1 (2), s. 24.
- 5 Malevič, K. S.: *Sobranije sočiněnij v 5 tomach*, sv. 2. Moskva: Gileja, 1995, s. 140.
- 6 Vzpomínky Michaila Matušina. Viz Matušin, M. V.: „Vospominanija futurista“. *Volga*. Saratov, 1994, č. 9–10, s. 87.
- 7 Mejerchold Čechovovi, 18. dubna 1901. Viz Mejerchold, V. E.: *Perepiska: 1896–1939*. Sest. V. P. Koršunova a M. M. Sitkoveckaja. Moskva: Iskusstvo, 1976, s. 29.
- 8 Le Corbusier, citováno podle: Starr, F.: „Le Corbusier and the USSR [New documentation]“, *Cahiers du monde russe et soviétique*, duben–červen 1980, roč. 21, č. 2, s. 210–211.
- 9 Z nepojmenované básně věnované S. Solovjevovi: Blok, A.: *Polnoje sobranije sočiněnij i pisem v 20 t.*, sv. 1. Moskva: Nauka, 1997, s. 68–69.
- 10 Zamjatin, J.: *Sobranije sočiněnij v 5 t.*, sv. 3. Moskva: Russkaja kniga, 2004, s. 123.

Kazimir Malevič v Kremlu

- 1 V obdobích, kdy platil juliánský kalendář, je datace uvedena podle něj. Sovětský stát přešel na gregoriánský kalendář 14. února 1918. V té době měl juliánský kalendář za gregoriánským třináctidenní zpoždění. O Malevičově jmenování se zmiňují protokoly ze zasedání Moskevské vojensko-revoluční komise. Viz *Moskovskij vojenno-revoljucionnyj komitět, říjen–listopad 1917*. [Sestavil a úvodním slovem opatřil V. A. Kondratěv]. Moskva: Moskovskij rabočij, 1968, s. 265. Malevičovo jmenování bylo 15. ledna oznámeno v novinách *Izvestija Moskovskogo soveta rabočich děputatov*.
- 2 Viz například Anaňjeva, E. S.: „Problemy obespečeniya sochranosti muzejnych kolekcij v Ermitaže v gody pervoj mirovoj vojny i revoljucii 1917 goda“, *Novejšaja istorija Rossii*, č. 1, 2021, s. 55. Anaňjevová se zmiňuje o celkem 833 bednách, které byly přepraveny z Petrohradu do Moskvy. Ne všechny však skončily v Kremlu. Jako depozitář rovněž uvádí Historické muzeum, které se nachází hned za branami Kremlu. Jiné zdroje uvádějí, že díla byla převezena i do Puškinova muzea.
- 3 Oba výroky pocházejí z Malevičova článku „O muzejach“ (O muzeích), který vyšel v časopise *Iskusstvo kommuny*, č. 13, 1919. Citováno podle: Malevič: *Sobr. soč.*, sv. 1, s. 134. Jedná se tedy o texty, které vznikly rok a půl po revoluci, ale v Malevičově myšlení představují konstantu přinejmenším od roku 1913.
- 4 Malevič, K. S.: *Ot kubizma k suprematizmu*. Sankt Petěrburg, 1916 (1915); reedice: Malevič: *Sobr. soč.*, sv. 1, s. 33.
- 5 Tamtéž, s. 55.

- 6 Z manifestu ruského kubofuturismu „Poščečina obščestvennomu vkusu“ (Poliček vkusu veřejnosti). Autoři: Vladimir Burljuk, Velemir Chlebnikov, Vladimir Majakovskij a Alexandr Kručonych, 1912.
- 7 „Iditě k čortu“ (Táhněte k čertu). Manifest Majakovského, Chlebnikova, Burljuka ad., 1914.
- 8 Punin, N. N.: „Futurizm – gosudarstvennoje iskusstvo“, *Iskusstvo kommuny*, č. 4, 29. prosince 1918.
- 9 Lawton, A. – Eagles, H. (eds., překlad, úvod): *Russian Futurism through Its Manifestoes, 1912–1928*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1988, s. 15.
- 10 Rozhovor s Larionovem a Zdaněvičem. Citováno in: Mněmozina: *Dokumenty i fakty iz Istorii otěčestvennogo téatra XX veka*. Odp. red. V. V. Ivanov. Moskva: GITIS, 1996, s. 11. Existuje ještě druhá verze tohoto textu, zčásti otištěná in: Chardžijev, N. I.: *Stat’ji ob avangardě v 2 tomach*. Moskva: RA, 1997, s. 76, pozn. 107.
- 11 Viz Valkenier, E. K.: *Ilya Repin and the World of Russian Art*. New York: Columbia University Press, 1990, s. 179.
- 12 Malevič se o své pozici v 56. pluku zmiňuje v dopise Maťušinovi z 8. září 1917. Viz Vakar, I. A. – Michijenko, T. N.: *Malevič o sebe. Sovremenniki o Maleviče*, sv. 1. Moskva: RA, 2004, s. 106.
- 13 Lapšin, V. P.: *Chudožestvennaja žizň Moskvy i Petrogada v 1917 godu*. Moskva: Sovetskij chudožnik, 1983, s. 133–134.