

A. M. Rodčenko, *Stati, vospominanija, avtobiografičeskije zapiski, pisma*. Moskva 1982, Sovětskij chudožnik, 221 stran, 8 černobílých ilustrací v textu, 89 černobílých a 15 barevných příloh.

Jméno Alexandra Michajloviče Rodčenko se objevilo poprvé ve významnějších souvislostech na Tatlinově výstavě „Magazín“ v roce 1916. A brzy nato proniklo do širšího povědomí jako jméno výrazného představitele konstruktivistického hnutí. Rodčenko se narodil 5. prosince 1891 jako syn divadelního řemeslníka a pradleny v Petrohradě. Jeho rodiče patřili k první městské generaci vyšlé z nevolnického stavu. Michail Rodčenko, Alexandrův otec, byl podle zpráv literatury velmi zručný řemeslník. Alexandr, podnícen atmosférou divadla, ve které vyrůstal, kreslil od svého dětství scénické návrhy a maloval obrazy, z nichž některé byly akceptovány již v době, kdy navštěvoval uměleckou školu v Kazani. Tak v roce 1913 zde vystavil dvě tempery, z nichž jednu zakoupil místní advokát Andrejev. Nudný kulturní život v Kazani po tomto úspěchu způsobil, že v roce 1914 Rodčenko odešel do Moskvy, kde vstoupil do grafického oddělení Stroganovy školy. Tu však po necelém roce opustil, nespokojen s akademickou výukou. Lákaly ho totiž moderní výtvarné projevy italských futuristů a Kazimíra Maleviče, jak o tom svědčí jeho kresby prováděné tužkou a kruzídlem. Z nich kresba nazvaná Tanečník (z konce roku 1913) byla cítěna ještě předmětně, kdežto následující listy se zařazují již mezi bezpředmětná výtvarná díla. Zatímco Tanečník je znázorněn tak, že lze identifikovat lidskou figuru, i když je zašifrován do geometrických, ze segmentů kruhu složených křivek, nemají další abstraktní kresby již žádný vztah k předmětné skutečnosti. Ještě svobodněji a volněji nakládal Alexandr Michajlovič Rodčenko se svými kompozicemi z let 1915 a 1916, které buďoval na základě kruhu. Právě pět takových kreseb vystavil na Tatlinově Magazínu, kde se také spřátelil s Tatlinem a Malevičem. Malevič byl na tuto výstavu pozván jen pod podmínkou, že nebude vystavovat žádné suprematistické práce, proto byl na výstavě zastoupen jen kubofuturistickými a alogickými obrazy, jak je reprezentovalo plátno nazvané Angličan v Moskvě. Rodčenko se také v následujících letech opíral hned o Maleviče, hned o Tatlina. Tak k Malevičovi se vracel, aby využil jeho dynamickou osu kompozice a aby převedl do plochy rýzi geometrické formy. V letech 1916 a 1917 vznikala v jeho ateliéru výtvarná díla s živě pojednaným povrchem, která Rodčenko zpočátku pouze maloval, později však vyráběl z kovu, dřeva, papíru a jiných látek.

Ze spojení vlivů Malevičových a Tatlinových dokázal tedy Rodčenko vytěžit velmi osobitou formu konstruktivismu. Využil ji roku 1917 při výzdobě „Café Pittoresque“ v Moskvě, střediska ruských umělců, ve kterém přednášel své básně i Vladimír Majakovskij, jak uvádí Rodčenko ve stati nazvané Z rukopisu „Práce s Majakovským“ (str. 53—82). Tento Rukopis byl vůbec poprvé publikován právě v této recenzované knize. Kavárnu zdobil spolu s Georgijem Jakulovem, Tatlinem, Udalcovovou a Brunim. Sám na to vzpomíná: „Postupovali jsme následovně: já jsem rozpracovával skici výtvarníků a připravoval větší pracovní detaily podle zběžných tužkových náčrtů Jakulova, Tatlin, Udalcovová a Bruni pak skici přímo prováděli... Tatlin se pustil do malování skel...“ (str. 58). Stat je významná i z hlediska autentického líčení atmosféry mezi ruskými výtvarníky v době před a po revoluci roku 1917. K myšlenkám revoluce se jako první přihlásili „leví“ umělci, kteří získali i členy Miru umění a Spolku ruských umělců. Založili profesionální spolek ze tří volných sdružení — z tzv. mladé, centrální a starší federace. První skupinu tvořili futuristé, suprematisté a umělci vyznávající bezpředmětné umění, druhou někdejší členové Mira umění, kárového spodku a další, třetí federaci představovali bývalí členové Spolku ruských umělců, předvíznici a podobně.

Rodčenko vzpomíná v této souvislosti na program konstruktivistů, kteří v roce 1920, po založení Institutu výtvarné kultury, vyhlásili heslo „Umění do výroby“. Popovová a Stěpanovová se začaly výtvarně zabývat textilní, Lavickij keramickou, Vesnin architektonickou a Rodčenko kovoobráběcí výrobou. Program konstruktivistů se ostatně vždy zaměřoval výrazně na užité umění a na průmyslový návrh. Rodčenko pracoval také jako fotograf. Byly to právě jeho fotomontáže vyráběné pro časopis Kinofoť a pro filmové plakáty, například k Ejzenštejnovu filmu Křížník Potěmkin nebo k filmu Mladá garda a k četným dalším, které zaujaly Vladimíra

Majakovského do té míry, že požádal Rodčenko o fotomontáž ke své poémě „O tom“. Jedenáct fotomontáží z roku 1923 položilo základ k osobnímu přátelství obou avantgardistů, o němž podává Rodčenko ve svých vzpomínkách zajímavé svědectví. Pozoruhodné jsou i Rodčenkovy vzpomínky na Tatlinu a na vlastní pobyt v Paříži, kde v roce 1925 upravoval pavilón Sovětského svazu na Mezinárodní výstavě dekorativních umění.

Rodčenkova tvorba byla rozsáhlá a všestranná. Prováděl architektonické a průmyslové návrhy, fotomontáže a fotografie, plakáty a s Majakovským propagační grafiku. V letech 1923—1925 vynikal při konstruktivistické úpravě obálek knih, při úpravě časopisu *Leť*, který řídil Vladimír Majakovskij, a v letech 1927—1928 při úpravě časopisu *Novyj Leť*. Spolu s Majakovským se zasloužil o mimořádný rozkvět sovětského plakátu dvacátých let. Vytvořili více než padesát reklamních plakátů, přes sto různých vývěsních štítů, obálek knih, světelných reklam a reklamních sloupů, ilustrací v novinách a časopisech. V. N. Lachov v úvodu k albu s názvem *Sovětský reklamní plakát 1917—1932*, které vyšlo v Moskvě v roce 1962, oceňoval vedle V. Štěpanovové, A. Levina a jiných Rodčenkovu afišistickou činnost. Vyzvedal Rodčenkovy plakáty zejména pro jejich novost a pro mimořádnou schopnost působit na diváka. Jejich styl odpovídal, podle mínění Ljachova, novým idejím konstruktivistické architektury, nábytku, keramiky a textilu, novému typografickému umění, ale zároveň doplňoval i nový styl slavnostní výzdoby náměstí, která byla realizována vždy při významných státních svátcích. Rodčenko a Lisickij, na rozdíl například od Štenberga, uslovali ve svých plakátech především o výrazově smysluplnou formu. Proto vynikl také v agitačních plakátech a v polygrafickém umění.

Tuto rozsáhlou tvůrčí aktivitu Alexandra Michajloviče Rodčenko velmi podrobně rozebírá ve studii nazvané *Dizajn, architektura, agitační a polygrafické umění v tvorbě umělce Alexandra Rodčenko S. O. Chan-Magomedov*. Ten se také snad poprvé detailně podíval na oblast Rodčenkovy dizajnerské činnosti, pěstované systematicky od návratu z Mezinárodní výstavy dekorativních umění v Paříži, zvláště ve druhé polovině dvacátých let. Připomeňme si proto ještě alespoň letmo Rodčenkovu fotografickou tvorbu, v níž umělec viděl, zcela v duchu konstruktivismu a konstruktivistických ideálů, technickou náhradu za malířství. Fotografie vyhovovala idejím konstruktivistů ovšem také svými možnostmi rychlého a početného rozmnožení, a proto i Rodčenkovým tvůrčím snahám. Rodčenko využil fotografického aparátu k zachycení charakteristických jevů své doby, sociálních proměn a nového způsobu veřejného života, snah o rozvoj techniky a mechanizace. Šlo ovšem vždy především o vystižení atmosféry velkoměsta a člověka v něm. Nejednalo se tedy jen o dokumentární záběry, jak ostatně plyne z Rodčenkových snah po umělecké fotografii, nýbrž o nové pojetí fotografického snímku. Četné portréty Vladimíra Majakovského usilují o civilní pojetí a zároveň o vyjádření psychologie soudobého člověka. V knize to dokládají například následující reprodukcí fotografií: V. V. Majakovskij (1924), V. V. Majakovskij s psíkem (1926), *Portrét matky* (1924), *Dvojportrét A. Ševčenko* (1924) a jiné. Rodčenko volí často diagonální kompozici, například pro fotografii *Nikolaj Asejev* (1927) a zároveň využívá světelných efektů, například na snímku *Divka s Leicou* (1934), nebo podhledu na snímku *Balkóny* (1925), usluje o zachycení dynamického pohybu ve fotografických *Dostihy* (1935), *Skok do vody* (1936) a podobně. Snažil se o „rozbití staré fotografie“, jak se sám vyjádřil, aby své snímky po vzoru filmu naplnil novou energií a životem. Proto si ve třicátých letech vybíral náměty také z divadla a z cirkusu. *Experiment a smysl* pro změnu, také ovšem smysl pro dynamiku života dvacátého století a pro techniku, jak ji vyznávali právě konstruktivisté, umožnily Rodčenkovi posunout fotografii k modernímu chápání a vyjádření plnosti života.

Připomeneme-li, že v knize jsou zahrnuty ještě Rodčenkovy stati o *Levé frontě*, o hraném filmu, o fotografii a o kompozici, a to vedle korespondence a vedle vzpomínek současníků, žádá a přibuzných, pak nám zbývá zastavit se krátce u úvodní studie, kterou napsal German A. Nėdošivina a nazval ji *O tvorbě A. Rodčenko*. I když to není rozsáhlá studie, například vedle daleko většího článku S. O. Chan-Magomedova, obsahuje některé zajímavé názory, které rámcově vymezují a hodnotí nejen Rodčenko a jeho dílo, ale celou ruskou a sovětskou uměleckou avantgardu. Podle Nėdošivina se právě v Rodčenkově umělecké činnosti

ztělesňovala s velkou názorností síla i slabost, lépe řečeno historická ohraničenost „levé fronty“. Charakteristickou zvláštností duchovní atmosféry oněch let byl svérázný romantický utopismus vyvolávající představy o budování nové, přísně racionální a vysoce industrializované společnosti, který Nědošivin označuje za „blouznění horkých hlav tvořivé mládeže o neomezených možnostech techniky“. Právě pro tuto víru v sílu techniky se objevily i v řadách umělecké avantgardy teorie požadující, aby se odhodilo vše minulé a aby se veškeré úsilí oddalo zcela vysněným představám o samospatitelnosti technického pokroku. Jak se jevil takový budoucí svět umělcům, o tom si lze učinit představu z Rodčenkovy výzdoby Majakovského knihy „Štěnice“. Nědošivin vidí v těchto ilustracích romantickou vizi o harmonii světa, která je zde podle jeho názorů reprezentována několika studenými, sterilními, zpravidla asketickými, i když ve své geometrické dimenzi krásnými formami. A taková harmonie byla nazírána v konečných důsledcích jako opak všech problémů, nedokonalostí a konfliktů tehdejší ekonomické a společenské reality.

Realizací oněch vizí o krásné budoucnosti byl i Rodčenkův „Dělnický klub“ na pařížské Mezinárodní výstavě dekorativních umění v roce 1925. Je ovšem pravda, že Rodčenko zde vycházel také z živé praxe. Jeho klub byl na jedné straně agitací za socialismus a na straně druhé reálným rozpracováním materiálních podmínek lidského bydlení. Tomuto důležitému praktickému odvětví se Rodčenko pak věnoval celých deset let jako učitel na střední umělecké škole. Stal se tak zakladatelem průmyslového návrhářství, dizajnu, protože ideje konstruktivismu předával novým generacím. Je také vedl k uměleckému a estetickému chápání průmyslového návrhu, protože při vší oddanosti konstruktivistů technice prozařovala jejich tvorbu, a tedy i tvorbu Rodčenkovu, jiskra artistní femesnosti, tvůrčí poezie a krásy. Až do konce svého života usiloval vždy i o vyjádření složitého světa citů, jak dokládají četné kresby a skici inspirované Prokofjevovými „Prchavými vidi-nami“. Je tedy zřejmé, že Alexandr Michajlovič Rodčenko patří k významným umělcům dvacátého století, což velmi přesvědčivě dokládá recenzovaná kniha. Proto je třeba její vydání uvítat a doporučit všem, kteří se zabývají evropskými dějinami umění první poloviny našeho věku.

*Jaroslav Sedlář*