

FOTOGRAF ALEXANDR RODČENKO A DIVADLO, FILM, CIRKUS

1

Dílo moderního ruského malíře a především průbojného sovětského fotografa Alexandra Rodčenko patří k nejvýznamnějšímu přínosu revoluční sovětské umělecké avantgardy v rozvoji moderního umění meziválečného období. Zejména pro výtvarnou fotografii má Rodčenko obdobně objevitelský význam, jaký má Eizenštejn pro film nebo Mejerchold pro divadlo.

V přízemním bytě Majakovského v Gendrikovské uličce a v devátém poschodí Rodčenkova ateliéru na nynější Kirovově ulici vznikaly a realizovaly se strategické plány a činy avantgardy. Majakovského časopis LEF, Levá fronta umění, a Rodčenkova Vysoká uměleckoprůmyslová škola VCHUTEMAS, tento moskevský miniaturní Montparnasse, Montmartre či Quartier Latin, byly majákem a dílnou avantgardy.

Nemíním se tu zabývat úspěchy a překážkami celé avantgardy a dokonce ani ne celým dílem Alexandra Rodčenko; chci se z Rodčenkovy tvorby věnovat téměř neznámému jejímu úseku: Rodčenko se při své fotografické činnosti nebo v ní aktivně zabýval také divadlem, filmem a cirkusem.

2

Alexandr Michailovič Rodčenko se narodil 23. listopadu 1891 v Petrohradě jako jedno z mnoha dětí divadelního rekvizitáře a pradleny. Svě dětství prožíval doslovně na jevišti a v rekvizitárně, mezi kulisami a v šatnách herců, hudebníků a cirkusových artistů. Zamiloval si toto prostředí a jeho lidi. Neztratil nikdy lásku ke scéně a manéži, jak čteme i v rukopise jeho vlastního životopisu a poznáváme z mnohých námětů jeho děl. Protože však vnímal, cítil a vyjadřoval se vizuálně, nestal se umělcem slova nebo pohybu, nýbrž výtvarníkem.

První Rodčenkův projev tvůrčího zájmu o výtvarnou složku divadelní inscenace je návrh kostýmů pro dramatickou báseň Oscara Wilda Vévodkyně Paduánská (The Duchess of Padua, 1883) z roku 1914. Tyto scénické návrhy byly pak spolu s abstraktními obrazy Rodčenkovými vystaveny roku 1916 na IV. výstavě Soudobého malířství v Moskvě, nazvané Magazin, neboť byla v uprázdněném magazínu. Organizovala ji skupina Bubnový

spodek, činná v letech 1910—1926, a zúčastnilo se jí deset jejich výtvarníků. Neznámější z nich byli Kazimír Malevič (1878—1935) a Vladimír Tatlin (1885—1953). Scénické návrhy kromě Rodčenka vystavovala Alexandra Exterová, spolupracující s Tairovovým Komorním divadlem a s kijevskými divadelníky.

V revolučním roce 1917 se tito moderní umělci na rozdíl od akademických ještě před Říjnem vyslovili pro bolševiky: „My, moderní umělci, jsme jako první začali pracovat s bolševiky --- My jsme jako první dělali transparenty a malovali hesla sovětských manifestací, sovětské plakáty, standarty, prapory. My — bývalí futuristé a formalisté,“ čteme v rukopise Rodčenkových vzpomínek na rok 1917. A jejich časopis *Iskusstvo Komunyny* má v březnu 1918 jako programový manifest Majakovského známou báseň *Rozkaz armádě umění*.

V nově se utvářejících společenských podmínkách po Říjnu považoval i Rodčenko za hlavní umělcův úkol spojit umění s novým životem své země: vychovávat lid i stylem propagačních materiálů, reklamy, plakátů, předmětů denní potřeby atd. A také tím bojovat proti maloměšťačtví a nevkus. Proto i ve scénickém výtvarnictví stal se Rodčenko už v roce 1920 průkopníkem názoru, že též výprava divadelní hry má působit k poznání prostředí, v jakém má člověk socialistické epochy lidstva žít. Nezájmalo ho dělat výpravu her, odehrávajících se v předrevoluční minulosti. Vlivem výpravy odpovídající jejich době „objevují se pak všelijaké gončarovské záclony z divadelních rekvizit se srdcervoucí přesností i na oknech úředních místností“, psal o tom po letech N. Luchmanov v článku *Život jaký musí být, který jsem přeložil pro Tvorbu roku 1930*.¹ Rodčenka zajímaly hry, které se týkaly sovětské současnosti, protože v nich bylo možno ukázat i výpravou příklady nového života jak z jeho vnitřních, tak z vnějších stránek.

Toto považoval Rodčenko za jeden z významných úkolů sovětského divadla. Manifestoval své názory již roku 1920 návrhem výpravy ke hře Alexeje Gana ze soudobého sovětského života *My*. Bohužel po vyřazení Gana z umělecké tvorby pro „formalismus“, zejména po jeho prvním a zároveň posledním filmu *Ostrov mladých pionýrů* z roku 1924, neobjevoval se ani Rodčenko téměř celé dvacáté roky v sovětské divadelní scénografii. Přesto však v souvislosti s ní i v této době dostává Rodčenko od poroty pařížské Světové uměleckoprůmyslové výstavy roku 1925 čestný diplom za návrh zařízení dělnického klubu a čtyři stříbrné medaile za jednotlivé úseky své tvorby, z nichž jedna je právě za divadelní scénografii.

3

Rodčenko záhy začíná spolupracovat s filmem, a to jaksi oklikou. Ponejprv to bylo ještě v období, kdy se z abstraktního malíře stával „proizvodstvennik“. Tak nazval Rodčenko toho, kdo plní úkol věnovat se výtvarné stránce navrhovaných a vyráběných předmětů denní potřeby. Dnes tomu říkáme užité umění. Tehdy byl za to Rodčenko odsuzován. Roku 1921 prohlásil: „Rozloučil jsem se s malířstvím. Podávám návrh: Dost už omalovávání, je čas stavět! Přejímám do průmyslu.“ Stává se

¹ *Tvorba* 5, 1930, č. 39, str. 620.

zakladatelem zmíněné už školy VCHUTEMAS a uměleckoprůmyslovým výtvarníkem.

Prvními Rodčenkovými „kroky do filmu“ byly plakáty pro filmy průbojných tvůrců. Vůbec prvním byl plakát pro druhý ze tří filmů z roku 1918 s účastí Vladimíra Majakovského jako autora scénáře a hlavního herce. Majakovskij hrál futuristického básníka dělnického původu Ivana Nova. Další úlohy básníků hráli známí futuristé D. Burljuk, V. Kamenskij a jiní. Toto filmové zpracování románu Jacka Londona *Martin Eden* „v pojetí Majakovského“, jak bylo uvedeno v úvodních titulcích, přeneslo totiž děj do prostředí futuristů v Rusku. Tomu ovšem musel Rodčenko přizpůsobit i plakát. Vidíme na něm stojícího básníka, držícího za čelist lidskou kostru.

S dokumentaristickým režisérem Dzigu Věrtovem s Alexejem Ganem a s V. Žemčužným spojovaly Rodčenka shodné teoretické názory ukazovat sovětský život pravdivě, nenahrávaně, realisticky. Přesto však byli všichni obviňováni z formalismu! Společně s Věrtovem vytvořil Rodčenko roku 1922 texty pro některá monotematická čísla jeho občasníku *Kino-Pravda*, bezděčného vzoru pro cinéma-vérité nedávných let. Pro další Věrtovův film *Kino-oko* (*Kino-glaz*, 1924) udělal Rodčenko plakáty, z nichž nejvýznamnější dokonale vyjadřoval myšlenku filmu: Kolem oka jsou jím viděné dokumentaristické záběry z filmu. K Věrtovovu filmu o SSSR *Šestý světadíl* (*Šestaja časť mira*, 1926) i k dalším vypracoval Rodčenko graficky dramatické titulky, které byly montážním prvkem, rovnocenným dokumentárním vizuálním záběrům, a v době němého filmu spoluvytvářely jeho dramatickosti. Například se měnily nebo zvětšovaly typy písmen, opakovaly se jako refrén nebo rovnoprávně k vizuálním záběrům jich bylo několik za sebou atd.

Pro Ejzenštejnův nejslavnější film *Křižník Pořomkin* vytvořil Rodčenko tři montážní plakáty, z nichž nejvýznamnější je nejprostší: uprostřed jsou graficky obě slova názvu filmu a mezi nimi letopočet 1905, nad tím perspektivní záběr lodních dělových hlavni a dole záběr z masakru na oděském schodišti. Při natáčení dalšího Ejzenštejnova filmu *Generální linie* zahráli si Alexandr Rodčenko a jeho žena, grafička a návrhářka desénů textilu Varvara Fjodorovna Stěpanovová (1894–1958), dokonce úlohu zahraničních turistů, přijíždějících letadlem do SSSR. Fotografii z tohoto záběru, který však v důsledku předělávání původního scénáře nebyl pojat do definitivní montáže filmu, věnoval jim Ejzenštejn s dedikací: „Nastupujícím do kinematografie na památku jejich debutu S. Ejz. Moskva, léto 1926.“

Jako originální autor obálek a vazeb knih Leninových nebo Majakovského, Trefjakova, Asejeva a mnoha jiných vytvořil Rodčenko roku 1927 graficky půvabnou obálku katalogu výstavy domácí a zahraniční filmové literatury, kterou uspořádala Státní uměnovědná akademie (GACHN), a provedl na ní přehlednou instalaci jednoho tisíce vystavených knih a časopisů.

Po krátkém reklamním filmu, jednoduché parodické komedii *Zloděj*, ale nikoli bagdadský (*Vor, no ně bagdaskij*, 1926), a po neuskutečněném záměru vytvořit roku 1927 dokumentární film *Nová výstavba Moskvy* vstupuje Rodčenko téhož roku aktivně přímo do filmové tvorby: pracuje jako výtvarník společně se zkušeným již Ejzenštejnovým spolupracovníkem Va-

silijem Rachalsem (1890—1942) na filmu režiséra Lva Kulešova o problémech morálky za NEPu Vaše známá novinářka (Vaša znakomaja žurnalistka).

Tak jako si Rodčenko pro smysl a význam divadelní scénografie vytvořil umělecký program, učinil tak i pro svou práci výtvarníka filmu. Prohlašoval ho za rovnoprávného s režisérem a kameramanem. V době, kdy se teprve vytvářela teorie specificky filmových výrazových prostředků a způsobů, osvobozujících film ze závislosti na divadle a dávajících mu charakter svébytného umění, vyjádřil se polemicky k běžné praxi o své práci takto: „Nepovažuji práci výtvarníka ve filmu za činnost pouze ‚dekorátéra‘. Výtvarníka musí všechno zajímat. Má být na všem zúčastněn --- Stěny, vousy, jak natřít podlahu, jak jsou zapnuty knoflíky — to všechno je pro něho stejně důležité, protože to jsou ‚hmotné prostředky‘, jež zpracovává --- Ve filmu je třeba umět odstranit nečinné věci, protože film nesnáší naturalismus ‚být jako skutečný život‘ --- Vzhledem ke krátkosti zrakových vjemů je třeba leccos zesílit a naopak jiné zeslabit --- Nemá smyslu ukázat na plátně jedenáct lahví, když postavy pijí ze dvou. Tak jako tak ty ostatní láhve divák nevnímá.“

S těmito zásadami přistoupil Rodčenko poprvé jako filmový výtvarník již zcela samostatně k práci na filmu Moskva v Říjnu (Moskva v Oktabre, 1927). Režisér Boris Barnet byl v srpnu 1927 pověřen vytvořit film k desátému výročí Říjnové revoluce. Byla to vlastně jeho první zcela samostatná režisérská práce a měl na ni jenom půldruhého měsíce. Navíc Ejzenštejn již dokončoval svůj film Oktabr k témuž výročí. Přesto vzniklo v této těžké konkurenci a časové tísní dílo, které při své premiéře den po premiéře Oktabru zásluhou svých talentovaných a obětavých tvůrců obstálo se ctí. V Rodčenkových interiérech a jím vybraných exteriérech, známých mu podrobně i ze záměru vytvořit dokument o Moskvě, uplatňoval se dramaticky šerosvit, využití osvětlení v nočních exteriérech, kontrast světla a stínů. Prokázala se tu i výhoda těsné spolupráce výtvarníka s režisérem a kameramanem, jak to Rodčenko prohlašoval a dokázal.

Roku 1928 byl Rodčenko výtvarníkem dvou filmů režisérů a herců z Kulešovovy školy: jde o Albidum rež. L. Obolenského o boji sovětského agronoma s byrokraty za svůj objev pšenice odolávající suchu a o satirickou komedii Panenka s milióny (Kukla s milionami) rež. S. Komarova o dobrodruzích, kteří hledají dědičku miliónového jmění. Získané zkušenosti přiměly Rodčenko natočit roku 1930 dokumentární film Chemizace dřeva. Avšak další film o bruslařství roku 1931 již nebyl realizován. Poslední Rodčenkova práce ve filmu se týkala zvukového zpracování Majakovského námětu Čím být (Kem byt', 1932). Byl to druhý a zároveň poslední film dalšího konstruktivisty V. Žemčužného se stejným údělem jako v případě A. Gana — a také poslední práce A. Rodčenko ve filmu.

Osud sedmi Rodčenkových filmů je víc než smutný. Jediné komedie Panenka s milióny se zachovala celá. Z ostatních zůstala jen torza o několika dílech, nebo dokonce nic. „Film ně sochranilsja“ čteme s lítostí ve vydaném katalogu vytvořených sovětských filmů.

Práce ve filmu, zejména dokumentárním, odrazila se plodně v Rodčenkově fotografické tvorbě. Od počátku třicátých let vznikaly jeho cykly reportážních fotografií, jichž jsem zatím zjistil třicet. Byly vydávány jako knihy fotografií nebo jako zvláštní čísla velkých obrazových časopisů.

Tyto Rodčenkovy podmaňující cykly dramatických reportáží bojovaly, agitovaly, mobilizovaly, přesvědčovaly — a přitom nejenže neobětovaly nic z uměleckého charakteru fotografie, ale naopak vydobýly Rodčenkovou zásluhou reportáží pevné místo v umění.

4

Problém, jak se má socialisticky žít a jak nikoli, ozval se znovu důrazně na přelomu končícího období NEPu a začínající industrializace i kolektivizace. Majakovskij vedl útok proti rozmohlému maloměšťáctví féerickou komedií Štěníce (Klop). Mejerchold se rozhodl inscenovat ji ve svém Divadle revoluce. Zatímco jindy připravoval novou inscenaci i půl roku, nastudoval tuto útočnou aktuální satiru za šest týdnů. Kolik talentů dokázalo udělat už 13. února 1929 strhující premiéru, která byla uměleckou senzací! Kromě autora a režiséra to byli z velmi bohatého obsazení zejména Igor Iljinskij jako Prisyppkin a Zinaida Reichová jako měšťácká dáma, dále skladatel Dmitrij Šostakovič, výprava --- tady byli už čtyři velcí umělci: tři ze skupiny Kukryniksy (V. Kuprijanov, P. Krylov a N. Sokolov) navrhli výpravu a kostýmy první části hry, odehrávající se v NEPovské současnosti, a Rodčenko výpravu a kostýmy druhé části o budoucnosti za padesát let, kdy se autor domníval, že všichni Prisyppkinové už budou našťěstí v kleci jako muzeální rarita.

V kontrastu proti výstižně charakterizovanému maloměšťáckému, záměrně tíživému prostředí první části hry vytvořil Rodčenko vylehčenou reálnou vidinu budoucnosti roku 1979, za což mu Majakovskij věnoval výtisk hry s výmluvným věnováním: „Drahému Rodčenkovi spoluautor Vlad[imír].“

Rodčenko od začátku své scénografické činnosti uplatňoval nábytek, jemuž dnes říkáme sektorový, a odnaturalizoval scénu snadno měnitelnými praktikáblý a závěsy. Měl i pro tento svůj největší scénografický úspěch, plně se vyrovnávající zásluze každého ze spolupracovníků na této vynikající inscenaci, předem promyšlenou koncepci. Podle dokumentace, archivované dcerou Varvarou v bývalém Rodčenkově ateliéru, charakterizují to Rodčenkova slova z interview před premiérou: „Pokoušet se ukázat v divadle budoucnost vede do beznadějně situace. Buď se snadno podlehne rozumářství, nebo se propadne nekontrolovatelnému fantazírování. Jedno mi bylo od začátku jasné: celé hmotné prostředí je nezbytné podat jako zcela nové --- Interiér bude bez souvislých celistvých stěn. Základem konstrukce bude jednoduchost, lehkost, a dovolte mi i lepost, půvab, elegance. Tomu musejí odpovídat i kostýmy. Proto v nich převládají světlé tóny — růžové a bledě modré. Doufám, že stylizovaná forma nenaruší klidné a možná i příjemné vnímání.“

Konfrontujme s tím slova Mejercholdova spolupracovníka A. Fevralského, která pronesl 13. března 1957 na večeru, posmrtně věnovaném tvorbě A. Rodčenska. Dokazují, že výtvarník svou koncepci úspěšně uskutečnil: „Výprava byla stylizovaná tak, že umožňovala měnit a vymezovat místo děje každého obrazu hry --- V předposledním obraze byly v popředí jeviště jenom dvě bílé desky a před nimi postel, na níž ležel Prisyppkin. Další obraz byl v zoologické zahradě --- Desky byly v hloubce jeviště a uprostřed něho cosi podobného věži. Vpředu stála velká klec, v níž seděl

Prisipkin, vypadající jako nějaké podivné divoké zvíře. Poslední obraz se odehrával na obou stranách jeviště na polokruhovém zařízení. Zamýšlelo se uplatnit fosforeskující dekoraci, ale na to už nebyl čas.“

Roku 1929 byl Rodčenko ještě v Divadle revoluce výtvarníkem hry A. Glebova Inga, režírované A. Tereškovičem. Uplatnil v ní moderní předměty tak úspěšně, že Pravda v recenzi představení 28. března 1929 oceňovala, jak by jednotlivé předměty a kostýmy mohly být zavedeny i do běžného života. Přestože pak za dva roky i Sovětskoje iskusstvo v hodnocení Rodničenkových návrhů dekorací a kostýmů pro hru Šestina světa (Šestaja mira) v divadle Mjuzik-Choll upozorňovalo na to, že již dávno mělo Rodčenko získat — a byla tu ještě práce na hře Armáda míru (Armija mira) v divadle Jurije Zavadského — a že pro všechny tyto hry dělal Rodčenko i graficky řešené plakáty, zůstával umělec nikoli ze své vůle bez možnosti uplatnit se.

Teprve za dvě desetiletí po svém největším scénografickém úspěchu ve hře Štěnice dostává Rodčenko roku 1949 příležitost k výtvarné spolupráci na inscenaci baletu P. Čajkovského Šípková Růženka (Spjaščaja krasavica, 1889), ale těžké onemocnění mu zabránilo úkol splnit.

Dvanáct let předtím, roku 1937, objevily se Rodčenkovy cykly fotografií tanců z Glinkovy opery Ruslan a Ludmila (1842) a z baletu Marná opatrnost (Jean Dauberval: La Fille mal gardée, 1789; Tščetnaja predostorožnost). Na rozdíl od tehdy obvyklého způsobu aranžovaného fotografování na jevišti zastavených výjevů strnulými, statickými závěry — ze strachu před „hnutými“ snímky — Rodčenko záměrně využíval tohoto zneostření a dosahoval tím dramatické dynamičnosti záběru. Fotografoval rychlé a mihavé taneční pohyby přímo při představení, bez vlastního přisvětlování, toliko s využitím intenzity světla divadelních reflektorů. Na rozdíl od mnohých jevištních fotografů nefotografoval Rodčenko zastavenou podobu tance nebo představení. Nešlo mu o ostře prokreslené, naturalisticky popisné „živé obrazy“ taneční skupiny, ale o vyjádření charakteru tance a tanečního pohybu. O vyjádření jeho pohybového půvabu, jeho ladnosti a plavnosti, mihavosti a působivosti prudce vlajících nebo zase splývavě a zvolna klesajících pohybů sukni, říz, šál a závojų. Šerosvit temného pozadí v rozplyvavé, neostře fotografii odstraňoval rušící a rozplylující nepodstatné, a proto zbytečné naturalistické podrobnosti, které odváděly pozornost od vlastního tanečního projevu, a dával vyniknout celkovému pohybovému dojmu tance. Rodčenko tím zachovával pohádkovost jevištních výjevů, jejich tajemnost a přízračnost, což mohlo být právě jen tímto stylem jevištních fotografií účinně a podmanivě vyjádřeno.

5

Balet, cirkus a sport představovaly různé fáze v Rodčenkově tvorbě a patřily k jeho nejoblíbenějším tématům, už jen proto, že v nich všech šlo právě o jevy v pohybu. A přesvědčivě vyjádřit pohyb ve statické fotografii patří k jejím nejobtížnějším problémům. Navíc jde ve všech případech o výrazné dramatické akce, rychlou změnu, pomíjivost, přehavost, zlomek vteřiny, o postížení právě onoho momentu, kdy fotografovaný jev má svou dramatickou dominantu. Přitom všechno to jsou různé druhy podívané, a to často strhující, fascinující, neopakovatelné podívané.

Rodčenkovy fotografie baletu jsme si již analyzovali. Předcházelo jim období jeho zvýšeného zájmu o sportovní fotografii, z nichž vyšel pak při řešení svých fotografií z cirku. V Rodčenkových fotografiích sportu zjišťujeme kompozičně odlišné skupiny. I v tom se jasně projevuje, jak u něho různá kompozice a pojetí vždycky těsně souvisely s odlišným obsahem, jak forma vyplývala z obsahu. První skupinou jsou fotografie dramatických sportovních výkonů obvykle jednoho sportovce. Působí mžikovým dojmem jako překvapení. Jejich charakteristickým rysem je prudký, rychlý, obvykle krátce trvající pohyb v sportovní akci. Tyto fotografie mají dynamickou kompozici, často diagonální řešení, skloněné horizontály, šikmé záběry. Druhou skupinou jsou ty fotografie, jež zobrazují plynulé sportovní akce, většinou masové, hromadné, trvající výjevy, nejednou spíše sportovní manifestace nežli sportovní výkony. Jejich kompozice je proto úměrně k tomu zdůrazněně klidná, se záběry vesměs frontálními, buď na osu souměrnosti, nebo s výplní celé plochy fotografie, se zachováním vertikál i horizontál, tedy bez šikmých záběrů a stejně tak bez řešení diagonálního. Mají vyjádřit monumentalitu. Proto celá akce jako by „přetékala“ přes okraje fotografie do prostoru mimo ni.

Z této stručné analýzy řešení Rodčenkových sportovních fotografií podle charakteru akce nám vyplynulo i řešení jeho fotografií z cirku v letech 1938–1940. Byly závěrečnou fází Rodčenkova přervaného, předčasně uzavřeného tvůrčího života, po níž bylo všechno již jenom paběrkováním velkého umělce, postiženého oficiální nepřízní. Byly i jakousi ozvěnou zážitků z dětství, kdy v tomto prostředí — jak čteme v rukopise jeho vzpomínek — „v oslňujícím kostýmu mezi fantastickými dekoracemi a ve směsi barev a světél artista mizí a opět se objevuje, létaje ve vzduchu, plném podivných zvuků a bytostí“.

Cirkus byl v té době nejoblíbenějším Rodčenkovým tématem. Revue Sovětskij cirk² právem nazvala Rodčenka „kronikářem manéže“ a dodnes občas reprodukuje jeho fotografie cirkusových scén i slavných klaunů, jejichž podoby a některé výstupy zůstaly zachovány dnešku i budoucnosti právě zásluhou A. Rodčenka.

Nejsou to fotografie cirkusových senzací, snadno udivující diváka neobvyklostí a atraktivností prostředí, obestřeného zvláštní romantikou. Jsou naopak neobyčejně prosté, zdánlivě až všední, vnějškově neatraktivní. Vyjadřují charakter jednotlivců i celku, nikoli drobné jednotlivosti. Vyjadřují cirkus, jeho hrdiny a prostředí. Kompozičně to byl přechod od horizontálních fotografií z jeviště a baletu k vertikálním záběrům z cirkusu. I zde volil Rodčenko takový druh záběru, jaký odpovídal charakteru motivu. Znovu vidíme, jak příkladně dialekticky cítil Rodčenko vzájemný a nerozlučný vztah obsahu a formy jakožto tvůrčí zákon a jak z toho uměl vždy vyvodit principiální základní tvůrčí koncepci.

Kronikář manéže! Rodčenko byl sprátcem s nejdůležitějšími klauny své doby, kteří — na rozdíl od téměř všech takzvaných „formalistických“ umělců avantgardy, jak je označován například on sám — jsou v Bolšoj sovětskoj encyklopedii jmenováni nejen v souborném heslu o cirku, ale největší z nich mají právem též individuální heslo — například Vitalij J. Lazarenko (1890–1939) a jeho syn Vitalij V. (1912–1948) nebo celý rod Du-

² Sovětskij cirk, 1962, č. 3, str. 8.

rovů, z nichž Vladimíra (nar. 1909) najdeme na mnohých Rodčenkových fotografiích tak jako Lazarenka-otce při jeho posledním vystoupení. A klauna Karandaše, vlastním jménem M. N. Rumjanceva, artisty i artistky atd. Vždyť pro tyto herce specifického žánru psali a skládali V. Majakovskij, D. Bednyj, A. Chačaturjan, I. Dunajevskij, V. Muradeli atd.

6

Za čtvrt roku po Rodčenkově smrti 3. prosince 1956 byla už v březnu 1957 v Moskvě v Domě novinářů uspořádána vůbec první jeho individuální výstava, a to nejen fotografií, nýbrž i děl z jiných oblastí jeho bohaté tvorby. Bylo ji možno tak brzy a v takové úplnosti uspořádat proto, že poslední dva roky svého života Rodčenko ze zdravotních a jiných důvodů nemohl ve své činnosti pokračovat. Věnoval se proto za pomoci své ženy a dcery uspořádání svého bohatého archívu vlastních prací a navíc i vzácných dokumentů o sovětské umělecké avantgardě. Po jeho smrti jsem našel v jeho bývalém ateliéru a pak při každé cestě do Moskvy navštěvoval z toho vzniklé jedinečné soukromé muzeum. Obětavě je udržuje Rodčenkova dcera Varvara a její muž, fotograf Nikolaj Lavrentěv. S jejich pomocí jsem mohl roku 1964 vydat o Rodčenkovi vůbec první knížku na světě a mít materiál i pro tuto práci o něm.

Na samém sklonku roku 1961 byla k nedožitým Rodčenkovým sedmdesátinám a k pátému výročí jeho úmrtí uspořádána v Moskvě a pak i v rodném Leningradě dosud nejúplnější individuální výstava jeho celého díla. Básník Semjon Kirsanov v zahajovacím proslovu³ připomínal, že o Rodčenkovi nelze mluvit jenom jako o někom z minulosti, ale že je nutno vidět ho i ve vztahu k vytvářené jím budoucnosti: „Pro mne je tato výstava exkurzí do obdivuhodných let našeho umění, do našich revolučních dvacátých let. Proč se někteří zlobí, vzpomínáme-li na tuto dobu? Vždyť je to přece mládí našich dnešních let, mládí, které neuvadlo a nevybledlo a ani nezestárló. Dívám se na plakáty, knižní obálky, fotografie a různé návrhy a náčrty Alexandra Rodčenka – a vzpomínám na Majakovského verše, Mejercholdovo divadlo, Ejzenštejnovy a Věrtovovy filmy, Tatlinovy plastiky, architekturu bratří Vesninových, textil Popovové a Ganovy konstrukce. Prostě rozvíjí se přede mnou panoráma epochy odvážných objevů onoho umění budoucnosti, které poprvé vytvářeli tito lidé, k nimž neodlučně patří i Rodčenko--- Tito pionýři patří budoucnosti--- a s nimi stejně smýšlející průkopníci architekti, malíři, básníci, fotografové, filmaři, divadelníci – tato hrdost dějin socialistického umění.“

I když ve fotografii dal Rodčenko své zemi i světu z celé své bohaté, všestranné a neúnavné umělecké tvorby nejvíc a stal se v ní jedním z těch, bez nichž si její vývoj a dnešní stav prostě nedovedeme představit, jak dokazuje i účast na sedmdesáti výstavách, přesto jeho činnost v oblastech, které jsme tu sledovali, zdaleka nebyla jenom okrajová. Dokladem toho je mimo jiné pozornost, jakou jí slovem i obrazem stále věnují odborné časopisy oborů námi sledovaných.

³ Byl otištěn v revui Sovětskoje foto, únor 1962.