

Kšicová, Danuše

Estetika moderny a avantgardy

In: Kšicová, Danuše. *Od moderny k avantgardě : rusko-české paralely*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2007, pp. [11]-42

ISBN 9788021042711

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123674>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

I. ESTETIKA MODERNY
A AVANTGARDY

3024

Velemir Velimira Chlebnikovi

А. Круčných и В. Хлѣбников

3 13024

Кручныхъ Велемира

СЛОВО КАКЪ ТАКОВОЕ



1914 *Хлебников*

5/36

Malevič, Kazimír Severinovič: Obálka sborníku *Slovo kak takovoje* (1913) A. Je. Kručonycha a Velemíra (rus. Velimira) Chlebnikova.

Situace ve výzkumu moderny a avantgardy, fenoménů tak závažných pro pochopení postmoderny se v průběhu posledních dvaceti let radikálně změnila. Vulgárně-sociologická interpretace, charakteristická pro slovníková hesla, produkováná kdysi v Sovětském svazu a jeho satelitech, jež byla v příkrém rozporu s výsledky bádání sémiotických center v Tartu, Záhřebu aj., je dnes našťestí již minulostí.¹ V současné době je situace jiná. Tematický rozdíl mezi okruhy zájmů západních a východních literárních vědců se setřel, výzkumu moderny, avantgardy i postmoderny je věnována nemalá pozornost na Západě i Východě, kde se začíná opět podporovat psaní nezbytných encyklopedií a slovníků opírajících se o důkladnou znalost současné filozofie a estetiky, na jejichž utváření se mnohdy podílejí titíž myslitelé. Jako doklad lze uvést vydání prvních dvou svazků třicetidílné *Velké ruské encyklopedie*, kde byla otištěna fundovaná analýza avantgardy, na níž se podíleli přední estetikové a znalci kultury (výtvarného umění, architektury, literatury, hudby, divadla, choreografie, filmu).² Za nosnou pokládám rovněž snahu o hlubinnou analýzu takových základních pojmů, jako je znak, symbol a mýtus, jež v návaznosti na Charlese C. Peirce, Alexeje F. Loseva, Jana Mukařovského, Paula Ricoeura, Martina Heideggera, Mircea Eliade aj. rozvíjí v současnosti řada autorů, z nichž mnozí se podílejí rovněž na soudobém výzkumu symbolismu a dalších směrů přelomu 19. a 20. století.³ V posledních letech proběhla rovněž řada konferencí, jejichž výsledky jsou prezentovány formou sborníků.⁴ Vznikají i práce monografického charakteru, věnované jednotlivým stylům a žánrům či kolektivní výzkum, prezentovaný výstupy ve formě sborníků.⁵ Ze zkušeností studia předchozích literárních a uměleckých směrů je známo, že smluvní časový předěl, určo-

- 1 Sr. D. Kšicová, *Problematika ruského modernizma*. LH II, Brno 1993, 123–128. Systému práce záhřebského centra výzkumu moderny si všímá Rolf-Dieter Kluge v článku *Simvolizm i avangard v ruskoj literature – perelom ili prejemstvennost'*. Tamtéž, 151–162. Řadu problémů v oblasti ruského umění v evropském kontextu analyzuje ve svém úvodním referátu *Simvolizm v avangarde. Nekotoryje aspekty problemy*, proneseném na mezinárodní konferenci v Moskvě r. 2000, akademik D. V. Sarab'janov, zdůrazňující nezbytnost podrobného výzkumu jednotlivých osobností i estetických problémů tohoto údobí. In: *Simvolizm v avangarde*. M., Nauka 2003, 3–9.
- 2 A. M. Zverev, V. A. Krjučkova, O. A. Kling, T. V. Čeredničenko, Je. I. Strutinskaja, V. A. Kulakov: *Avangardizm*. Bol'saja Rossijskaja enciklopedija v 30 tomach. T. I (A.-Anketirovanije). M., Naučnoje izdatel'stvo Bol'saja Rossijskaja enciklopedija 2005, 52–57.
- 3 V českém prostředí je třeba vyzvednout přínos Zdeňka Mathausera, zhodnocený v supplementu k čas. *Slavia*, *Umění teorie a Zdeněk Mathausser*, *Slavia* 69, 2000, 4, 389–458, a ve studiích, věnovaných témuž autorovi ve *Slavii* za r. 2005 a jinde. Důležité jsou práce badatelů, soustředujících se na výzkum symbolismu či jiných směrů. Srov. např. Aage A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1989; Eva Maliti, *Symbolismus jako princip vidění*. Bratislava, Veda 1996; Izabella Malej, *Impresjonizm w literaturze rosyjskiej na przełomie XIX i XX wieku*. Wrocław, W. U. W. 1997 aj.
- 4 Z okruhu nejbližšího lze jmenovat např. *Symbolismus v kontextoch a súvislostich*. Bratislava, ÚSL SAV 1999; LH XII, *Moderna – avantgarda – postmoderna*, Brno, MU 2003; *Stříbrný věk ruské literatury*. Praha, NSK 2004, nebo soustavný výzkum moskevského Uměnovědného institutu při Ministerstvu kultury, pořádajícího každoročně mezinárodní konferenci, jejich výsledky prezentuje v sérii sborníků, vydávaných nakladatelstvím Nauka.
- 5 Např.: *Východoevropská moderna a její evropský kontext* I-II. Praha, Karolinum 1999, 2002.

vaný kalendářem, neznamená nutně změnu filozofických a estetických kritérií. Jde totiž o mnohem složitější proces překračující hranice epoch i kontinentů. Jediné, co lze z hlediska časových úseků vysledovat, je jejich postupné zkracování. Podle utváření vnitřní sémantiky pak lze hovořit o jisté zákonitosti směny protikladů, probíhající v nejvyšším patře kultury, zatímco do nižších podlaží někdy proniká značně zvlugarizovaná podoba mnohdy již odeznělých experimentů. Nevypočitatelná zdviž však mnohdy právě odtud přináší nečekané podněty k novému hledání, jak je to zřetelně patrné právě v době postmoderny. Masové kultuře, jež není a vlastně nikdy nebyla sociologicky zanedbatelným faktorem, však věnoval pozornost i literární pragmatismus (srov. eseje Karla Čapka *Maryyas čili na okraj literatury*, 1931). Tomu ostatně odpovídá sám charakter avantgardy oscilující mezi vysokým a nízkým, mezi aristokratickou výlučností určenou intelektuálním elitám, a masovou komunikativností, počítající s širokým auditoriem recipientů, jak tomu bylo u ruských futuristů, zaměřených na estrádní projev blízký dnešnímu showbiznysu, k němuž patří i experiment v oblasti módy, směřující v dalším vývoji vždy ke standardizaci.⁶

Již ze samotného užití názvů označujících tři fáze vývoje nekonformního umění 20. století vyplývá, že jejich frekvence a společenské zázemí nejsou zcela vyrovnané. Diference jsou přirozeně i v jednotlivých národních kontextech, protože jsou utvářeny rozdíly ve vývoji národních společenství a jejich kultury. Liší se již v užití termínů *modernismus* a *moderna*, provázeném v českém normalizačním *Slovníku literární teorie* (Praha 1977) epitetem *česká*, jež mělo vymezit její literárněhistorické začlenění do doby od 90. let 19. století do konce první světové války. Prorežimně koncipovaný termín *modernismus* je zde spojován se sovětskou literární vědou, jejíž formulace přejímá téměř doslovně. Tlak domácí literární tradice však vykristalizoval zcela přirozeně při utváření směru, jenž na modernu zcela vědomě navazuje – v ruském termínu „*postmodernizmy*“ a v jeho české analogii *postmoderna*. Problém však není pouze terminologický, nýbrž i sémantický, vyplývající z rozdílnosti mezi kulturním kontextem obou zemí. Vždyť Česká moderna plnila včetně svého manifestu z r. 1895 prakticky tutéž roli jako symbolismus v Rusku, který se ohlásil již o dva roky dříve známou programovou esejí D. S. Merežkovského *O příčinách úpadku a o nových proudech v současné ruské literatuře* (1893). Mezi oběma texty je ovšem dosti výrazný rozdíl, vyplývající již z faktu, že Merežkovskij psal svoji stat' především jako výraz nástupu nových estetických kategorií, kdežto *Manifest České moderny*, podepsaný skupinou dosti různorodých individualit, měl kromě poslání estetického také program mimoumělecký. Více než z poloviny byl totiž věnován aktuálním cílům politickým a sociálním.⁷ Jakýmsi volným doplňkem a konkretizací uměleckých záměrů České moderny byl *Almanach secese*

6 O věčné oscilaci mezi experimentem a jeho standardizací píše Je. P. Korotčenko v hesle *Avantgardizmy* ve filozofické encyklopedii *Postmodernizmy*. Minsk, Interpresservis 2001, 12–14.

7 Zdeněk Pešat, *Česká moderna*. In: *Moderna ve slovanských literaturách*. Supplementum z časopisu *Slavia* 1988, č.1, 6–14. Jaroslav Med, *K zrodu České moderny*, tamtéž, 15–21. D. Kšicová, *Ruská moderna*. Tamtéž, 75–84. Táž, *Poéma za romantismu a novoromantismu. Rusko-české paralely*. Brno, UJEP 1983, 107–110.

(1896), sestavený básníkem S. K. Neumannem,⁸ jenž má v ruském prostředí volnou dobu ve výrazně symbolisticky a dekadentně koncipovaných sbornících V. Ja. Brjusova *Russkije simvolisty* (1893–94). Estetické a filozofické znaky secese, jež jsou v Neumannově almanachu zastoupeny jen zcela minimálně, jsou však jedněmi z možných kritérií, jimiž lze poměřovat vztah mezi modernou a avantgardou, jenž není ani zdaleka tak antipodický, jak by se mohlo zdát na první pohled. Nemám zde ovšem na mysli jen fatální nevyjasněnost terminologickou, vedoucí k téměř stejné charakteristice moderny a avantgardy,⁹ již se vzhledem k levé politické orientaci řady jejích představitelů dostávalo především diferentního hodnocení ideologického, nýbrž aplikaci secese jako klíče k odhalení skrytých znaků poetiky autorů patřících k odlišným směrům se zdánlivě protichůdnými stylistickými postupy.¹⁰ Hledání hlubinných vztahů mezi dekadencí, symbolismem a futurismem v současné době ostatně patří k oblíbeným tématům ruské literární historie,¹¹ která upozorňují na souvislou linii literárního vývoje rozvíjejícího tvůrčí podněty svých předchůdců.¹² Celý tento dnes již poměrně rozsáhlý výzkum svědčí o tom, že funkce avantgardy nespočívala pouze v oblasti pragmatiky, jejímž úkolem bylo šokovat vnímatele. Nelze rovněž souhlasit s názorem, že avantgarda nevytvořila vlastní poetiku, nýbrž pouze novou rétoriku.¹³ Stejně zavádějící je zevšeobecňovat uměleckou praxi ruských futuristů, jejichž estrádní vystoupení jistě přispěla k popularizaci tohoto směru. Představitelé jiné části evropské avantgardy, jako byli např. čeští poetisté či surrealisté, se bez této formy propagace obešli. Je však možné, že právě veřejné recitace veršů, sledující v duchu ruské

8 O literárněhistorickém významu tohoto almanachu píše v souvislosti s jeho pozdějším Neumannovým hodnocením Jiří Kudrnáč ve stati *Úvod do české secesní literatury*. In: Literární archiv (Z času Moderní revue) 28, 1997, 9–27.

9 Srov. např. heslo Johna E. Bowla *Modernism. Russian*. In: Handbook of Russian Literature, New Haven, London, Yale University Press (nedatováno), 284–286. Úvodní partie hesla Je. P. Korotčenko *Avangardizm*. In: *Postmodernizm*. O. c. 12–14. Oba autoři uvádějí stejné filozofické zdroje, oba se zaměřují pouze na jeden z faktorů – anglický literární slovník na ruskou modernu, ruská filozofická encyklopedie na avantgardu. O moderně se zde hovoří jen z hlediska filozofického. Heslo *Avantgarda* v citovaném anglickém slovníku není zastoupeno. Souvisí to pravděpodobně se skutečností, že vývoj ruské avantgardy byl koncem 20. let 20. století v Sovětském svazu násilně přerušen, takže nedošlo ani k takovým syntetizujícím studiím, jaké tvoří knihu Andreje Bělého *Simvolizm* (1910). Jedna z mála fundovaných studií věnovaných v té době ruskému futurismu vyšla až v Praze. Byla to známá práce mladého Romana Jakobsona, *Novějšaja russkaja poezija. Nabrosok pervyj*. Praha 1921.

10 Srov. D. Kšicová, *Seese. Slovo a tvar*. Brno, MU 1998, 226–236. Táž, *Stil' modern – fenomen integracii i dezintegracii simvolizma i avangarda*. Simvolizm v avangarde. O. c. 51–68.

11 Srov. např. Jelena Tyryškina, *Ot dekadansa k futurizmu: logika estetičeskoj evoljucii (russkaja literatura 1890-ch – 1900-ch gg.)*. Slavia Orientalis XLVIII, 1999, Nr 4, s. 537–548. Táž, *Russkaja literatura 1890-ch – načala 1920-ch godov: ot dekadansa k avangardu*. Novosibirsk, Novosibirskij pedagogičeskij universitet 2002.

12 Vzpomeňme práci M. P. Aleksejeva, A. M. Pančenka, S. Mathauserové aj. či nedávno vydané monografie A. V. Zločevské *Chudožestvennyj mir Vladimira Nabokova i russkaja literatura 19 veka*. M., Moskovskij universitet 2002.

13 V. P. Rudnev, *Avangardnoje iskusstvo*. In: Týž, *Slovar' kul'tury 20-go veka. Ključevyje ponjatija i teksty*. M., Agraf 1997, 12–14.

tradice především hudební kadenci a rytmus na úkor sémantiky výpovědi, mohl být inspirací pro vytváření futuristické poetiky včetně asémantického jazyka, tzv. *žaummu*. Ani politický radikalismus mnoha představitelů evropské avantgardy nelze generalizovat. Všichni nebyli komunisté či stoupcem fašismu, politické postoje řady avantgardistů procházely nezbytnými proměnami a politickými prozřeními. Nebyl rovněž tak příkrý rozpor mezi jednotlivými literárními rody či žánry. Sepětí poezie s prózou a dramatem i filmem je v avantgardě mnohem výraznější, než by se na první pohled zdálo. Nejde přitom jen o návaznost na jakousi novodobou analogii antického prozimetra, tj. začleňování veršů do prózy či dramatu, jímž dvacáté století navazuje na romantickou a novoromantickou praxi¹⁴ (vzpomeňme na funkci veršů v románech a novelách D. S. Merežkovského, B. Pasternaka,¹⁵ na zajímavý dialog mezi otcem-bášníkem a synem-režiserem, charakteristický pro filmy Andreje Tarkovského¹⁶ aj.). Opět bychom ovšem museli odkázat ke specifikům jednotlivých národních literatur, kde probíhal i vývoj verše ve 20. století značně rozdílně, jak tomu bylo právě v ruské a české poezii. Zatímco inovace ruského verše se počátkem 20. století utvářela v návaznosti na prozodii tónickou reformami kanonického čtyřstopého jambu a jinými zásahy do sylabo-tónického verše včetně utváření dolniku,¹⁷ v českém prostředí se připravovala půda pro vznik volného verše,¹⁸ jenž je např. u Iosifa Brodského charakteristický až pro americké období jeho tvorby.¹⁹ Návaznost na poetiku Apollinairova *Pásma* je charakteristická nejen pro český poetismus (vzpomeňme Wolkrův *Svatý Kopeček*), ale i pro surrealisticky koncipované jednodeché prózy Bohumila Hrabala. V ruském prostředí je tento metrický výzkum spojován např. s rozvojem ornamentální prózy Borise Pilňaka.²⁰ Výzkum Andreje Bělého, jenž nečinil rozdíl mezi rytmem poezie a prózy, vychází zřejmě z jeho vlastních experimentů, jimiž vstupoval do literatury v podobě čtyř *Symfonií* (1902–1908). Celé rytmizované pasáže bychom však našli i v jeho románech, zvláště ve *Stříbrném holubovi* (1909), ale i v *Petrobradu* a jinde, jak na to upozornil v citované práci V. M. Žirmunskij. To jsou ovšem problémy, jež čekají na důkladné studium, neboť rytmus prózy má svá vlastní specifika, naznačená již Žirmunským.

14 Srov. Dagmar Bartoňková, *Il prosimentrum in Naturales quaestiones di Seneca*. LH III, Západ-Východ, Brno 1995, 5–17. Srov. kap. *Mezi poezií a prózou*.

15 Srov. např. Alla Radionova, *Sopostavlenije obraznych sistem poezii i prozy B. Pasternaka. Na primere stichotvorenija „Kak bronzovoj žolozj žaroveň...“ i romana „Doktor Živago“*. Studia Russica XIX. Budapest 2001, 467–474. Celá literární část tohoto čísla sborníku je věnována dílu B. Pasternaka.

16 Srov. Andrea Šimanovová, *Verše Arsenije Tarkovského ve filmech Andreje Tarkovského*. Doktorská práce, FF MU, Brno 2000.

17 V. M. Žirmunskij, *Teorija sticha*. L., Sov. pis. 1975. Týž, *Teorija literatury. Poetika. Stilistika*. L., Nauka 1977. M. L. Gasparov, *Beljy stichoved i Beljy – stichotvorec* a další studie ve sborníku *Andrej Beljy. Problemy tvorčestva*. M., Sov. pis. 1988, 444–460.

18 Miroslav Červenka, *Dějiny českého volného verše*. Brno, Host 2001, edice Strukturalistická knihovna.

19 Jevgenij Jevtušenko, *Strofy veka*. Antologija rusknoj poezii. Minsk-M., Polifakt 1995, 850–861.

20 V. M. Žirmunskij, *O ritmičeskoj proze*. In: Týž, *Teorija sticha*, o. c. 569–586.

Srovnávací studium poetiky představitelů jednotlivých literárních a uměleckých směrů 20. století v návaznosti na objevy jejich předchůdců z dob minulých by mělo pomoci rozlišit dosud sporné problémy periodizační. Týká se to zvláště literárních a uměleckých uskupení stojících na předělu antipodických systémů, jako byl např. akméismus nebo expresionismus, jež řadí někteří autoři k moderně, jiní naopak k avantgardě.²¹ Proti jednoznačnému začleňování neoklasicistického akméismu k moderně, s níž tento směr skutečně spojují některé rysy poetiky, zvláště ty, jež jsou příbuzné secesi, však protirečí výrazný filozofický monismus, který tento směr programově odděluje od dualistického symbolismu, což se zvláště výrazně projevilo v mnohoznačnosti jeho výpovědi. Expresionismus z moderny vyřazuje jeho záměrný antiestetismus, projevovaný zvláště ve výtvarném umění. Avantgarda oponuje hlavní devíze moderny, jíž je krása. Pro ranou avantgardu, představovanou Apollinaiem či Chlebnikovem, však právě kritérium krásy je ještě do značné míry secesní, což podtrhuje počáteční sepětí těchto autorů s estetikou moderny.²² Je příznačné, že žádný z citovaných ruských slovníků nevěnuje pozornost dekadenci, jež je neodmyslitelnou součástí moderny včetně ruské. V této souvislosti je užitečné vrátit se k dnes již klasické práci I. P. Smirnova a k jeho postřehu, že v dekadenci nabývalo slovo jakožto znak estetické funkce, kdežto pro symbolisty mělo slovo kromě funkce estetické i funkci filozofickou a praktickou.²³ Z hlediska Kantova pojetí transcendentálna spatřuje Je. Tyryškinová souvislost mezi dekadentním a futuristickým transcendentálním subjektivismem, vedoucím až k narcismu, kdežto v jeho přímé opozici – transcendentálním objektivismu – nachází spojnicu mezi symbolismem a akméismem.²⁴ Je tedy zjevné, že mnohovrstevnatost uměleckých děl i škol, objevená již dávno strukturalismem, má svoje důsledky také při stanovení kritéria, na jehož základě chceme zvolený umělecký jev studovat. V této souvislosti je třeba znovu zdůraznit nezbytnost mezidisciplinárního aspektu srovnávacího bádání, umožňujícího otevření nových průzorů.

Z historického aspektu můžeme modernu a avantgardu začlenit zhruba do údobí od sedmdesátých let 19. století do čtyřicátých let století dvacátého. Ani tehdy však jejich vývoj nekončí. Jde spíše o specifickou transformaci, při níž dochází k neustálému prolínání jednotlivých aspektů, jež se navzájem obohacují o nové

21 Tak např. Lotmanův žák V. P. Rudněv pokládá za nejnvýraznější modernistické směry postimpresionismus, symbolismus a akméismus (srov. *beslo Avangardnoje iskusstvo* v jeho citované knize *Slovar' kul'tury XX veka*, 12–14. V hesle *Modernizm* v tomtéž slovníku uvádí ještě expresionismus. Heslo uvozuje konstatováním, že modernismus je dosti široké a málo ujednocené označení kultury od konce 19. do poloviny 20. století začínající impresionismem a končící novým románem a absurdním dramatem. Tamtéž, 177–180. Za nejnvýraznější avantgardní směry pokládá futurismus, surrealismus a dadaismus. V citované encyklopedii *Postmodernizm* je naopak expresionismus zařazován k avantgardě, do níž je zahrnován i pop-art a abstraktní umění. O. c. 12–14.

22 Srov. D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*, o. c. 226–236. Táž, *Stil'modern – fenomen integracii i dezintegracii simvolizma i avangarda*. In: *Simvolizm v avangarde*. M., Nauka 2003, 51–68.

23 I. P. Smirnov, *Chudožestvennyj smysl i evolucija poetičeskich sistem*. M., Nauka 1977, 59.

24 Je. Tyryškina, *Russkaja literatura...*, o. c.

dimenze. Moderna či modernismus se chápou v širším smyslu slova. Důraz je kladen především na novost a neočekávanost. V avantgardě se často uplatňuje estetika šoku. To je však problematika pro další podrobný výzkum.²⁵ Chceme-li zmapovat poměrně nepřehledný terén stylů, proudů a směrů, které se na přelomu 19. a 20. století proklamativně distancují, ve skutečnosti však na sebe organicky navazují,²⁶ musíme nejdříve vymezit jejich začlenění do historického procesu. V jeho chronologii patří první místo impresionismu, který se sice v ruském i českém prostředí prosazuje v plné míře až na přelomu století, tedy za dominantního neoimpresionismu, jeho projevy však můžeme nalézt v době mnohem starší. Jako příklad lze uvést některé rané práce I. Repina či V. Polenova, na jejichž malířský rukopis nepochybně zapůsobil počátkem 70. let jejich stipendijní pobyt v Paříži. Obdobné stylistické rysy lze nalézt i v literatuře, např. v díle V. M. Garšina, pozdního J. S. Turgeněva, A. P. Čechova nebo A. A. Feta.²⁷ Stejně tak zdroje dvou paralelně vznikajících směrů – dekadence a symbolismu – jsou zřetelně patrné v díle autorů, k nimž se moderna otevřeně hlásí: E. A. Poea, Ch. Baudelaira, F. I. Ťutčeva, W. Whitmana aj. V devadesátých letech – v době radikálního nástupu moderny – tak vedle sebe a často i prolnutě v díle jednotlivých autorů funguje řada směrů a stylů včetně secese, jež v té době začala proklamativně vystupovat prakticky v celé Evropě a Severní Americe.²⁸ Zlom se připravuje od r. 1907 – kdy Picasso vytvořil své proslulé *Avignonské slečny* –, aby pak v plné míře propukl počátkem desátých let otevřenou krizí symbolismu, kterou komentují mnozí její reprezentanti. Paralelně počínají vystupovat směry se zcela protikladným programem, jež se hlásí jednoznačností své výpovědi k filozofickému monismu. Prakticky ve stejné době se formuje jak klasicisticky orientovaný akméismus, tak radikálně smýšlející futurismus. Akméismus (adamismus, klarismus), tak vytváří jakýsi harmonizující mezistupeň mezi modernou a avantgardou, jejíž projevy nejsou méně pestré než tomu bylo u moderny. Vedle futurismu či kubofuturismu, jak se často uvádí v Rusku, kde se futurističtí básníci spojovali ve svých manifestech s kubistickými malíři, to byl Apollinairův nadrealismus – jakási předehra budoucího surrealismu, hravý dadaismus, proklamující návrat k dětské hravosti, nezatížené stereotypy, z níž vycházel i český poetismus. Pozoruhodné jsou přitom přesahy mezi

25 Srov. např. Irene Kolchinsky, *The Revival of the Russian Literary Avant-Garde: the Thaw Generation and Beyond*. Slavistische Beiträge 406. München, Otto Sagner 2001.

26 Srov. soustředěný výzkum tohoto fenoménu na půdě moskevského Státního uměnovědného institutu Ministerstva kultury Ruské federace, prezentovaný řadou konferencí a sborníků z nich vzešlých: *Russkij avangard 1910-čb-1920-čb godov i teatr*, SPb. 2000. *Amazonki avangarda*. M., Nauka 2001. *Russkij kubo-futurizm*. SPb., Dmitrij Bulanin 2002. *Simvolizm v avangarde*. M., Nauka 2003.

27 Srov. práce anglického badatele Petra Henryho, autora obsáhlé monografie o Garšinovi (*A Hamlet of his Time. Vsevolod Garshin*. Oxford, Willem A. Meuws 1983) i třísvazkového kompendia, jako výsledku mezinárodní spolupráce (*Vsevolod Garshin at the Turn of the Century*. Oxford, Northgate, I-III, 2000) a řady statí, např. P. Henry, *K voprosu ob impresionizme v russkoj chudožestvennoj proze. V. M. Garšin, A. P. Čechov, kak predstaviteli maloprižnannogo žanra*. LH II, Brno 1993, 129–150.

28 D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*. O. c.

literaturou a ostatními typy umění, jež jsou dány již tím, že mnozí z reprezentantů těchto směrů měli výtvarné i literární nadání, jako např. Josef Čapek, nebo vyvíjeli aktivní kritickou činnost, sledující kulturu v širokém smyslu slova, jak tomu bylo u Guillaumea Apollinaira.

Mnozí představitelé ruské moderny i avantgardy byli fundovanými znalci filozofie a estetiky, což se projevovalo v řadě jejich teoretických esejí, jež mnohdy nabývaly podoby manifestačních prohlášení. Je to jeden z důležitých pramenů, umožňujících sledovat vzájemné vztahy mezi teorií a uměleckou praxí. Význam těchto teoretických postulatů, vycházejících přirozeně z měnících se názorů na to, jak by měla vypadat umělecká praxe, byl již nejednou předmětem edičních záměrů a teoretických analýz.²⁹ Na rozdíl od impresionismu a dekadence, směrů, které nevytvořily ucelený estetický systém,³⁰ symbolismus byl od okamžiku svého formování prezentován jako nová forma poznání a víry. Náboženský smysl mu přisoudil již v prvních fázích jeho existence Vladimír Solovjov tím, že spojil nejlepší projevy symbolismu v umění s mystikou a označil je názvem teurgie. „Teurgie rodí proroky, jimž vkládá do úst slova, drobné skály.“³¹ Bylo to pojetí konvenující vzdušnou vlnou neoromantismu, jenž se programově hlásil k romantickému pojetí básníka jako proroka a básně jako modlitby. Proto symbolisté usilovali o obrodu dramatu a divadla návratem ke starým mystériím. Vysoce je hodnocena i noetická stránka umění, jež je podle A. Bělého „geniálním poznáním“ (31). Obdobně jako Bělyj je i Valerij Brjusov přesvědčen o tom, že umění je jednou z forem zjevení. „Umělecká díla jsou pootevřené dveře do Věčnosti.“³² Víra v magickou sílu umění vedla Brjusova k přesvědčení, že „umění je snad největší síla, jaké je lidstvo schopno“ (29). Pojetí umění jako zjevení boží pravdy vede symbolisty ke zdůrazňování komunikativní funkce umění. Vjačeslav Ivanov je přesvědčen, že o symbolismu je možné hovořit jedině tehdy, budeme-li posuzovat umělecké dílo jako prostředníka mezi tvůrcem a jeho recipientem jakožto plně hodnotnými osobnostmi.³³ Symbolistická estetika tedy zjevně rozvíjí podněty zakladatelů strukturalismu a sémiotiky Ferdinanda de Saussura (1857–1913) a Charlese Sanderse Peircea (1839–1914),³⁴ u něhož je již formulován tento triadický vztah, rozpracovaný v československém strukturalismu v podobě tří vrcholů rovno-

29 Srov.: Literaturnyje manifesty. I. München, Wilhelm Fink Verlag 1969; *Manifesty ruského symbolismu*. I. *Poezie*, II., *Umění*, Vydavatelé, autoři studií Simona Koryčánková, Pavel Klein, Brno, MU, 2002–2003.

30 I. V. Koreckaja, *Impresionizm v poeziji i estetike simbolizma*. In: Literaturno-etetičeskije koncepcii v Rossii konca 19–načala 20 veka. M. 1975, 207–251. Izabella Malej, *Impresionizm w literaturze rosyjskiej na przełomie XIX i XX wieku*. Wrocław 1997. Józef Smaga, *Dekadentyzm w Rosji*. Wrocław, PAN 1981.

31 Andrej Belyj, *Simbolizm kak miroponimanije*. Mir iskusstva 1904, č. 5. Literaturnyje manifesty I, o. c. 34. Dále viz str. v textu.

32 Valerij Brjusov, *Ključij tajn*. Veřejná přednáška pro ruské studenty v Paříži z března r. 1903, Věsy 1904, č. 1. Manifesty ruského symbolismu I, o. p., 27.

33 Vjačeslav Ivanov, *Mysli o simbolizme*. Trudy i dni, izd. Musaget 1912, č. 1, s. 3–10. Manifesty ruského symbolismu I, o. c. 37–39.

34 A. A. Gricanov, Š. S. Pirs, A. A. Gornych, F. Sosjur, In: Postmodernizm. Enciklopedija. Minsk, Knižnyj dom 2001, 571–572, 788–789.

ramenného trojúhelníku.³⁵ Z tohoto modelu vycházejí i současné teorie komunikace. Sepětí dvou subjektů prostřednictvím třetího vysoce intelektuálního komponentu je pro Ivanova klíčem k pochopení symbolu, který přirovnává k duze, „jež se rozkle- nula mezi paprskem slova a vláhou duše, jež tento paprsek odrazila...“³⁶

Následující směry, vystupující manifestačně od počátku desátých let, se od moderny – především od symbolismu – proklamativně distancovaly. Forma jejich ozvláštění však byla velmi rozdílná. Zatímco akméismus ústy jednoho z jeho zakladatelů Nikolaje Gumiljova uznává otcovskou roli symbolismu,³⁷ antitradici- onalistický futurismus vystupuje zcela negativisticky vůči všem autoritám. (Jeho vlastní básnická praxe však svědčí o hluboké provázanosti s tím, proti čemu bro- jí.) Teoretická vystoupení i umělecká praxe těchto směrů se prezentovaly v téže době. N. Gumiljov proto v citované eseji, poprvé zdůvodňující názvosloví svého směru (akméismus, adamismus), reaguje nejen na symbolismus, ale i na futuris- mus, o němž se vyjadřuje se značným despektem.³⁸ S odvoláním na francouzský a germánský symbolismus, iniciovaný Nietzsche a Ibsenem, Gumiljov vyty- čuje program nastupujícího směru včetně reformy versologické. Podobně jako francouzští symbolisté uvolňovali verš, akméisté rozbíjejí metrické okovy tím, že vynechávají slabiky, přenášejí přízvuk apod. Jinými slovy – upozorňuje na vznik dolniku. Akméisté se nechtějí omezit jen na metaforu, dominantní v symbolismu; upozorňují na nutnost používat i jiné tropy. Distančují se od symbolistické ger- mánské mystičnosti, jež jejich stoupence přivedla k teosofii a okultismu. Přiklánějí se k francouzskému kulturnímu modelu. Směřují se s tím, že nepoznatelné nelze poznat. Z kulturního dědictví navazují především na W. Shakespeara, F. Rabelaise, F. Villona a T. Gautiera. Akméistický program specifikoval o tři roky později jeho další čelný reprezentant Osip Mandelštam,³⁹ jenž se ještě důkladněji zaměřil na funkci slova, která se v akméistické poezii stává samostatnou realitou. Uvědomuje si rozdíl mezi pojmy *langue* a *parole*, i když nepoužívá této lingvistické terminologie, zavedené Ferdinandem de Saussurem. Na rozdíl od futuristů, kteří lehkomyšlně zavrhli sémantiku slova (soznatelný smysl), zdůrazňuje, že „pro akméisty je právě tento „Logos“ stejně krásnou formou, jako byla pro symbolisty hudba“ (46). Ostrí akméismu není dýkou jako u dekadentů, ale gotickým chrámem. Svět je podle akméistů nádherným palácem, na jehož výstavbě se chtějí podílet. Proto je pro ně tak důležitým pojmem kámen jako stavební hmota. (V poetice Mandelštama je to jeden ze základních topů.) Symbolisty, tak milující cestování, pokládají za špat-

35 Tři vrcholy trojúhelníku spojují prostřednictvím uměleckého díla autora s vnímatelem.

36 Srov. plné znění téže stati v sb. *Manifesty ruského symbolismu. II. Umění*. O. c. 100.

37 N. Gumiljev, *Akmeizm. I. Nasledije simvolizma i akmeizm*. Apollon 1913, č. 1. Literaturnyje mani- festy, o. c., 40 (dále označení stranou v textu).

38 Gumiljov konstatuje krizi symbolismu projevující se jak vznikem slabých děl, tak diskusí o revizi jeho dosavadního programu. Poukazuje rovněž na skutečnost, že se „objevili futuris- té, egofuturisté a jiné hyeny, jež se vždycky táhnou za lvem.“ Sám autor však toto přirovná- ní komentuje poznámkou, že „nedělá kříž nad všemi krajními projevy současného umění.“ *Manifesty ruského symbolismu, II*, o. c. 40.

39 Osip Mandelštam, *Utro akmeizma*. Sirena. Illjustrirovannyj dvuchnedel'nik. 30. 01. 1919, Voro- něž, No. 4–5, s. 69–74. Literaturnyje manifesty, o. c. 45–50.

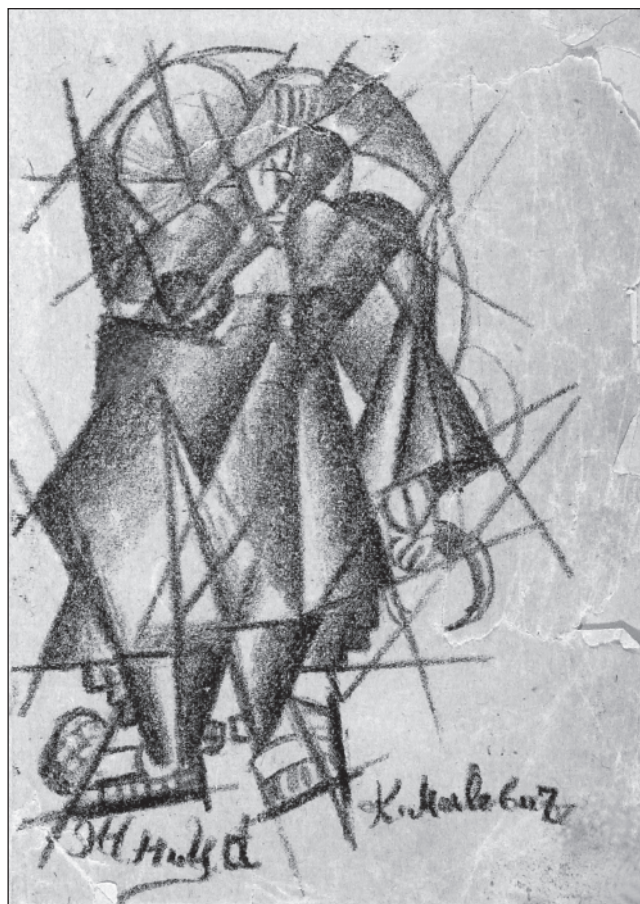
né stavitele. Stavět je pro ně synonymem boje s prázdňem, hypnózou prostoru. Akméisté nechtějí létat, vystupují jen na ty věže, které sami postaví. Oceňují hudbu logiky, již pokládají za království neočekávaného. Pro akméismus je důležitější existence věcí i nás samotných než jejich fyzická přítomnost. Nejkrásnějším básnickým tématem je A=A (47–49).

O rok dříve, než byla otištěna citovaná Gumiljovova analýza rozdílů mezi akméismem a symbolismem, vyšla deklarace nastupujících moskevských futuristů pod provokativním názvem *Poblavek obecně přijatému vkusu (Poščočina Obščestvennomu Vkusnu, 1912)*, podepsaná čtveřicí jejich hlavních reprezentantů: Davidem Burljukem, Alexandrem Kručonychem, Vladimírem Majakovským a Chlebnikovem, tehdy ještě užívajícím křestního jména Viktor. Obsahuje nejen známé svrhávání klasiků z parníku současnosti, výsměch „navoněnému“ Balmontovi a nabídku domku u řeky jako vhodného místa odpočinku pro všechny představitele moderny, ale i volné nakládání s jazykem, který hodlají obohacovat různými typy neologismů (77–78). Dominantní se tak pro ně stává rovina stylistická, k níž se systematicky vracejí ve všech dalších vystoupeních. Sborník *Tři (Troje, 1912)* obsahuje puristickou stat' A. Kručonycha *Nové cesty slova (Novyje puti slova)* s podtitulem *Jazyk budoucnosti. Smrt symbolismu (Jazyk buduščego. Smert' simvolizmu)*. V ruském kontextu, kde v podstatě nikdy nedošlo k purismu, jaký byl ve středoevropském prostoru snad nejradikálněji uplatněn v maďarštině, ani k omlazování jazyka návratem k zapomenutým slovům z doby renesance či k vytváření neologismů přejímáním slov z příbuzných jazyků, jak tomu bylo za obrození v češtině, bylo volání futuristů po návratu k jazyku předpetrovské doby nesmírně sympatické. Vždyť právě za Petra I. vzniklo největší množství kalků z němčiny, holandštiny či francouzštiny, které pak byly postupně doplňovány jen s obměnou míst zdroje až po dnešní anglicismy, jichž ostatně není ušetřena ani čeština.

Zájem o jazykovou oblast je patrný i z dalších vystoupení futuristů. Ve sborníčku *Slovo jako takové (Slovo kak takovoje, 1913)* prohlašují A. Kručonych a V. Chlebnikov, že psát i číst by se mělo těžce, protože jazyk je především jazyk a srovnávat by jej bylo možné nanejvýš s pilou či s otrávenou střelou divocha (80–81). Slova je třeba rozřezávat a znovu spojovat a vytvářet tak asémantický, „zaumnyj“ jazyk. V předmluvě ke sborníku *Zabrádka soudců (Sadok sudej, 1914)*, podepsaném kromě předchozích Jelenou Guro, Nikolajem Burljukem, Jekatěrinou Nizen a Benediktem Livšicem, jsou futuristické požadavky shrnuty do třinácti bodů. Týkají se vztahu fonetiky a sémantiky, jež má být podřízena zvukové stránce slova, zdůrazňují poetický význam autografu, ruší pravopis (srov. praxi české meziválečné básnické avantgardy), využívají rytmu hovorového jazyka (ve své básnické praxi to uplatňoval V. Chlebnikov)⁴⁰ a rýmu prostupujícího různé části verše. Jsou přesvědčeni o tom, že slovo je tvůrcem mýtu. Vytyčují nové téma: nepotřebnost a nesmyslnost; vlastní nekonformnost zdůrazňují tím, že pohrdají slávou.

Jistá korekce zásad hláсанých kubofuturisty zazněla z futuristické frakce – od tzv. egofuturistů. Ve druhé části své obsáhlé rozpravy o futurismu, nazvané *Ruka-*

40 Rytmus hovorového jazyka si v téže době zaznamenával i Leoš Janáček, jenž tak proměňoval dikci operního zpěvu.



Malevič, Kazimír Severinovič (1878–1935): *Žněčka*. Kresba na obálce sborníku *Slovo jako takové* Alexeje Jelisejeviče Kručonycha a Velimíra Chlebnikova. Kručonych s Chlebnikovem v něm prohlašují, že psát i číst by se mělo těžce, protože jazyk je především jazyk a srovnávat by jej bylo možné nanejvýš s pilou či s otrávenou střelou divocha. Slova je třeba rozřezávat a znovu spojovat a vytvářet tak asémantický, „zaumnyj“ jazyk.

více kubofuturistům,⁴¹ M. Rossijanskij upozorňuje na absurdnost kubofuturistického pojetí slova jako asémantického souhrnu hlásek. Nesouhlasí ani s absolutním vyloučením syžetu, které znamená ochuzení, nikoli obohacení literatury. Následující vystoupení Vadima Šeršeněviče však znamená potvrzení futuristického radikalismu. Svoje prohlášení básník stylizuje do situace člověka, jenž rozhrnuje závěs a vykřikuje svoje požadavky: „Zbavte slova jejich smyslu a obsahu, které polepily čistý obraz slova jako rozžvýkaný papír. ... Umění nemá a nesmí mít žádný smysl ani obsah. Poezie a próza jsou jedno a totéž. ... Literatura je umění spojovat své-

41 M. Rossijanskij, *Futurizm, 1. Ego futurizm; 2. Perčatka kubo-futuristam*. Vernisáž: K-vo „mezanin Poézii“. Vyp. I. Sentjabr' 1913 g. Literaturnyje manifesty. O. c., 51–72.



Špála, Václav (1885–1946): *Léto*. Kresba žnečky z cyklu *Čtyři roční období* uvozující vždy čtvrtletí kalendáře, začínajícího zpodobněním zimy jako krácející ženy, pokračující dívčí podobou jara a končící rovněž perzonižovanou podobou podzimu jako ženy obtížené plody. *Almanach na rok 1914*, vydáný Skupinou výtvarných umělců v čele s bratry Čapky.

právná („samovityje“) slova. Je třeba vysvobodit slova z chudobince filozofických či jiných experimentů. Verše nejsou lenoch pod papírem, na němž se zapisují vědecké poznatky. Neponižujte vědu a umění! ... Naučte se chápat naše automobilní slova...“⁴² Autor se distancuje od naturalismu i symbolismu, zdůrazňuje civilizační momenty své současnosti. Jedním dechem odmítá v básnictví slovanofilství i poetičnost včetně plných rýmů. Slyší bubnování, jímž se otrásají moderní města, v nichž není místa pro romantiku. Ztotožňuje se s jejich architekturou, za jedinou krásu světa pokládá „krásu formy a krásu rychlosti“ (76) .

42 Vadim Šeršeněvič, 3. *Dva posledních slova*. Zelenaja ulica 1916, M., Tamtéž, 73–76.

Jestliže většina futuristických prohlášení, týkajících se rozkládání slov a jejich opětného skládání, odpovídá poetice kubismu,⁴³ pak požadavek rychlosti, vyslovený jako poslední, je tím základním, na čem byl budován futurismus ve výtvarném umění, jež se snažilo zachytit dynamiku pohybu barvou i spirálovitými tvary, které byly pro výtvarníky tohoto směru jakýmiisi samoznaky rychlosti – asi jako klubka dýmu z výfuků ujíždějících automobilů, jež se spolu s prvními aeroplány staly symbolem moderní doby.

Apollinaire, pokládající kubismus za umění představy, jej dělí na čtyři skupiny: 1. vědecký, čerpající ze skutečnosti nikoli nazírané, ale poznané (P. Picasso, G. Braque, J. Gris aj.); 2. fyzický, vycházející z nazírané skutečnosti (Le Fauconnier); 3. orfický kubismus – čisté umění, budované ze samostatných prvků (R. Delaunay, F. Léger, F. Picabia, M. Duchamp); 4. instinktivní kubismus, vzešlý z impresionismu; básník věřil, že skutečnost vnuká malířům instinkt. Tuto skupinu pokládal Apollinaire za největší, jeho představitelům však podle jeho názoru chybí pronikavost myšlení.⁴⁴ Kdybychom vycházeli z této klasifikace, zařadili bychom pravděpodobně Malevičovu grafiku *Žněčka (Žniva)* na titulní stránce sborníku *Slovo kak takovoje* do skupiny první, kdežto kresby Václava Špály, představující čtyři roční období v podobě kubisticky stylizovaných mladých žen, do skupiny druhé, vycházející z nazírané skutečnosti. Tento zajímavý cyklus kreseb tvoří výtvarný úvod k *Almanachu na rok 1914*, vydaného řadou autorů v čele s bratry Čapky.⁴⁵ Básně Karla Čapka *Ve věku mladého života*, napsaná volným nerýmovaným veršem, navazujícím na Apollinaira, má svým existenciálním pocitem věčně ubíhajícího a stále se zrychlujícího času blízko k novoimpresionismu (srov. verš „ať myslím na nějaké nic, na světelnou tečku tančící“, 23) či malířskému futurismu. S pragmatismem, s nímž bývá *Almanach* nejčastěji spojován, lze v Čapkově básnickém textu nalézt styčnou myšlenku snad jen v pocitu stálého plynutí,⁴⁶ které je však ještě výrazněji vyjádřeno bergsonovskou kategorií „la durée“. Podobné rysy, příznačné pro přechodné období, má i studie architekta Vlastislava Hofmana *Duch přeměny v umění výtvarném*.⁴⁷ Moderní dobu označuje jako protinaturalistickou, vytvářející „umělý svět, řízený mocnými schopnostmi člověka“ (50). Touha po neznámu vede k nové

43 Tomu ostatně odpovídala i sama experimentální tvorba mladých básníků. N. Chardžijev to dokazuje na analýze veršů Majakovského otištěných ve futuristických sbornících *Poslechni obščestvennomu vkusu*, *Sadok sudej II*, *Trebnik trojich*, *Dochlajaja luna*, v nichž básník využívá svých zkušeností nabytých ve výtvarném kubismu. Spatřuje v tom jeden z nejsilnějších projevů vlivu výtvarného umění na poezii. N. Chardžijev, *K istorii rusského avangarda*. Stockholm, Hylaea 1976, 62–64.

44 G. Apollinaire, *O malbě*. In: Týž, *O novém umění*. Praha, Odeon 1974, 16–18.

45 *Almanach na rok 1914*. Praha, Přehled 1913. Jako vydavatelé jsou uvedeni všichni přispěvatelé. Tvoří je dvanáct autorů.

46 Srov. takové verše jako: „Vteřiny kanou, průhledné kapky tekuté,/čiré krůpěje bez chuti;/roso přítomné chvíle, kapky stálého plynutí“/ a Peirceovu charakteristiku poznání jako procesu, který nemá počátek ani konec. Jaroslav Hroch, *Soudobá anglo-americká a kanadská filosofie*. Brno, MU 2003, 20.

47 *Almanach na r. 1914*, 49–56. Druhá teoretická studie v téže publikaci je věnována hudbě: Václav Štěpán, *Včerejšek a dnešek hudební formy*, 68–74. Hlavní náplní *Almanachu* je beletrie – verše a próza. Josef Čapek je zde zastoupen příspěvkem *Tři prózy*.



Gončarová, Natalja Sergejevna (1881–1962) maluje tvář básníka Konstantina Bolšakova, aby se spolu s ní a malířem Michaiilem Larionovem mohli demonstrativně projít po známé moskevské ulici Kuzněckij most. Akce se uskutečnila 14. září 1913, dva týdny před vernisáží velké výstavy osmi set prací Natálie Gončarovové. Michail Larionov vystupoval v roli klauna, který zval ctěné publikum k návštěvě budoucí výstavy. I to byla jedna z forem využití poetiky cirkusových představení, jež silně ovlivnila modernu i avantgardu. Dobová fotografie.

citovosti, jež je „vyrušením z klidu“. Dynamika života se mění v konstrukci a abstrakci, forma se stává autonomní, věcnou, zbavenou iluzivnosti. Je plně odpoutána od přírody. Toto osamostatnění formy vede od tečky novoimpresionismu k „idealitě formy“, již lze dosáhnout činem, nikoli snem. Hofman odmítá symboly a metafory, místo toho nabízí konstrukci. Abstrakce vede od přírody ke geometrizaci prostoru. Rozklad homogenosti podněcuje novou citovost moderního umění. Za jeho charakteristické rysy autor označuje uvolnění verše, rozložení prostoru, jež zrodilo kubismus, rozložení melodie, vedoucí k „samočinné soustavě tónové“ (56). Prognózu změn v hudbě obsahuje esej Václava Štěpána, předpokládajícího, že „proti výlučnému panství motivu (melodiky) a tóniny (harmonie) nastoupí rytmus, dynamika a barva“ (71). Souměrný tep rytmu autor pokládá za „jediný svrchovaný zákon hudební formy“ (74).⁴⁸

Inspiraci v hudbě ostatně nachází v té době i výtvarné umění, jak je to patrné z prací Františka Kupky vznikajících v jeho pařížském ateliéru. Zatímco Kandin-

48 Věcnou analýzu Almanachu na r. 1914 z hlediska jednoho z jeho editorů S. K. Neumanna, vytvořil Jiří Kudrnáč v citované stati *Úvod do české secesní literatury*, o. c. 9–11.

skij v Rusku maluje r. 1910 svůj první abstraktní akvarel, Kupka vytváří řadu studií k plátnu *Dvoubarevná fuga* (1912), za nímž následují další díla geometrické abstrakce, jež dostala název orfismus. Hudebně motivovány jsou i malby obdobně zaměřeného malíře Roberta Delaunaye od *Kruhových tvarů* (1912–1913) až po *Nekonečné rytmy*. Téměř stejnou křivku vývoje jako ve francouzském či českém umění nalezneme i v Rusku. Na rozdíl od impresionismu, který v Rusku zdomácněl prakticky až v 90. letech 19. stol., kdy ve Francii slavil úspěchy již pointilismus jako nejvýraznější projev novoimpresionismu, vývoj dalších směrů či stylů probíhal téměř paralelně. V 90. letech se plně prosadily i další výrazné modernistické styly – symbolismus a secese, představované především skupinou *Svět umění*, s jejímž jménem se proto toto údobí někdy spojuje, ale i s celou řadou dalších autorů, kteří tento typ umění připravovali např. v abramcevoevském centru a později intenzivně rozvíjeli v Petrohradě, Moskvě i jinde.⁴⁹ Francouzský badatel Jean-Claude Marcadé⁵⁰ systematizuje vývoj do několika skupin – od neoprimitivismu, jehož reprezentantkou v Rusku byla především Natálie Gončarovová, přes césanismus a fauvismus až po kubofuturismus a nonfigurativní abstrakci. Do této skupiny zařazuje jak Larionovův lučismus, tak suprematismus Maleviče a Olgy Rosanovové či Ivana Pougnyho. V této souvislosti nelze opominout průkopnický význam již citovaného příspěvku Nikolaje Chardžijeva *K dějinám ruské avantgardy* (1976); kniha vyšla ve Švédsku s doslovem Romana Jakobsona. Kromě originální Chardžijeovy studie o vztahu básnictví a výtvarného umění, zdůrazňující neobyčejný význam výtvarného umění pro básnickou tvorbu kubofuturistů, kteří byli většinou současně malíři, jsou zde otištěny kapitoly z autobiografie Kazimira Maleviče a vzpomínky Michaila Matjušina na ruské kubofuturisty.

Celoživotním tématem se stala ruská avantgarda pro Andreje Krusanova, jenž zpracoval podrobné třídílné dějiny ruské avantgardy od r. 1907 do r. 1921. První díl zachycuje dobu do r. 1917, další dva svazky, označené podtitulem *Futuristická revoluce*, zpracovávají léta 1917–1921. První kniha mapuje situaci v Moskvě a Petrohradě; druhá je věnována provincii. Podle původního záměru by měla být publikace dovedena až do r. 1932,⁵¹ kdy byly veškeré projevy avantgardního umění definitivně umlčeny a jejich nositelé byli vydáni soustavné perzekuci, končící mnohdy fyzickou likvidací. Údobí moderny 1890–1910 Krusanov označuje

49 Andrej Krusanov v 1. dílu dějin ruské avantgardy (*Ruskij avangard: 1907–1932*. SPb., Novoje literaturnoje obozrenije 1996, 5) užívá termínu „miriskusničestvo“. Charakteristiku tohoto období symbolismu a secese obsahuje cit. kniha *Secese. Slovo a tvar*. O. c. Proto se k této problematice na tomto místě nevracím.

50 Jean-Claude Marcadé, *L'Avant-garde Russe. 1907–1927*. Paris, Flammarion 1995. Týž autor napsal textový doprovod ke katalogu výstavy o ženské avantgardě: *L'Avant-garde au Féminin*. Moscou. Saint-Petersbourg. Paris (1907–1930). Agriculturés, Mai-juillet 1983. Katalog je rozdělen na tři části: Mnichov – Paříž – Ruské malířky v Paříži. V první je věnována pozornost okruhu Jawlenského, Kandinského a Bechtějeva. Ve druhé Sonie Delaunay, Natálie Gončarovové a Vere Jermolajevové. Řada autorek je zahrnuta do třetí skupiny. Z neznámějších lze uvést Alexandru Exter, Soniu Delaunay či Olgu Glebovovu.

51 A. V. Krusanov, *Ruskij Avangard: 1907–1932*. Istoričeskij obzor v trech tomach, t. 1. Novoje obozrenije 1996; t. 2, kn. 1–2, M., Novoje literaturnoje obozrenije 2003.

v Rusku běžným termínem „modernizm“, a pokládá ji spolu s avantgardou za dva zcela rovnocenné fenomény lišící se svou strukturou. Vedle dekadence, symbolismu a „miriskusničestva“, jež bychom mohli nahradit přesnějším termínem secese, k moderně řadí i akmeismus, proto si problematiky tohoto směru nevěšmá. Dobu do r. 1910 Krusanov pokládá za jakési přípravné údobí, kdy se konaly výstavy skupiny *Modrá růže* (*Golubaja roz'a*, 1907), jež se soustřeďovala kolem časopisu *Zlaté runo* (*Zolotoje runo*). Ve skupině *Modrá růže* se sdružovali malíři primitivisté, hledající inspiraci v jarmarečním světě balaganu, jenž je přitahoval barevností a neotřelostí. Na druhé výstavě této skupiny došlo r. 1909 k roztržce se symbolisty, jež poté na třetí výstavě v zimě 1909–1910 vyvrcholila definitivním rozdělením na modernu a avantgardu. Mecenáš symbolistů a stoupenců secese Rjabušinskij, jenž vydával reprezentativní časopis *Zolotoje runo*, měl finanční problémy, takže musel časopis zastavit. Důvody byly i estetické, avantgarda byla pro Rjabušinského nepřijatelná. Na petrohradském salonu na jaře r. 1910 vystavovali ruští i francouzští umělci, takže se zde objevila vedle pláten Gončarovové, Larionova, Kandinského, Exter aj. i díla Matisse, Braquea, Deraina, Légera, Cézanna aj., jež se těšila zájmu ruských sběratelů a mecenášů. V zimě r. 1910–11 Larionov s Lentulovem uspořádali výstavu *Kárový keluk* (*Bubnovyj valet*), která skončila skandálem. Michail Larionov (1881–1964) poté vytvořil novou skupinu s provokativním názvem *Oslí ocas* (*Oslinij chvost*). Název měl pikantní historii vzniku podle obrazu namalovaného oslím ocasem a vystaveného v Paříži. Larionov, jenž začínal jako symbolicky orientovaný novoimpresionista, prošel postupně údobím primitivismu, kdy studoval stejně jako Natálie Gončarovová ruskou ikonomalbu a lidové obrázky provázející jarmareční literaturu, tzv. lubok. Z podnětu kubismu a futurismu Larionov vytvořil nový směr lučismus, hýřící spleť čar a barevností, jak to ostatně napovídá i sám termín, odvozený od slova „luč“ = paprsek. Šlo o jeden z prvních projevů bezpředmětného geometrického malířství v Rusku.⁵² Z novoimpresionismu vycházela i Natálie Gončarovová, jež se však záhy soustředila na stylizovaná zátiší či Gauguinem inspirované scénky z venkovského prostředí.⁵³ I ona navazovala na podněty ruské ikonomalby, lubku, lidové plastiky a řezbářství. V její tvorbě se střídají projevy lučismu s kubistickými stylizacemi.⁵⁴ U mnoha autorů k tomu vedla orientace na francouzské umění. Mezi jeho reprezentanty měli ruští malíři řadu přátel. Mnozí ruští malíři často pobývali v zahraničí. K nejvýznamnějším patřil Vasilij Kandinskij (Wassily Kandinsky, 1866–1944), jenž získal výtvarné vzdělání v Mnichově. Jeho malířské počátky spojují impresionismus a secesi s naivistickou stylizací inspirovanou ruským lidovým malířstvím. R. 1911 Kandinskij založil spolu s Franzem Marcem proslulou skupinu *Modrý jezdec* (*Der Blaue Reiter*), v níž se soustředila řada autorů expresionistického zaměření⁵⁵ zdůraz-

52 Antony Parton, *Mikhail Larionov and the Russian Avant-Garde*. Princeton. Princeton University Press 1993. N. Gončarova, M. Larionov, *Issledovanija i publikacii*. M., Nauka 2001. *Natalija Gončarova, Gody v Rossii*. SPB. Gosudarstvennyj Russkij muzej 2002.

53 *Natalija Gončarova, Gody v Rossii*. SPB. Gosudarstvennyj Russkij muzej 2002.

54 Nejvýraznější je to na olejomalbě *Rolníci při vinobraní* (*Krest'jane sobirajuščije vinograd*. 1913–1914, Natalija Gončarova. O. c.

55 V Německu se počátky expresionismu kladou do r. 1905, za první oficiální vystoupení se

ňujících nutnost vlastního vidění světa (kromě zakladatelů hnutí to byli např. Paul Klee, Franz Kokoschka, Robert Dealaunay, Franz Marc aj.). Sám Kandinskij však směřoval čím dále tím výrazněji k abstrakci, k jejímuž prosazení přispěl i teoreticky knihou *O duchovnosti umění* (*O duchovnom v iskusstve*, 1912). Po zhodnocení soudobého umění, hudby a literatury, kde vysoce oceňuje přínos Maeterlinckův, přistupuje k analýze barev a jejich poměru k tvarům. Je přesvědčen o tom, že harmonie barev může být dosaženo pouze tehdy, když se na ní podílí celá lidská duše. Tuto zásadu nazývá „principem vnitřní nutnosti“.⁵⁶ Svým požadavkem bezpředmětného umění se Kandinskij posléze stal blízkým Kazimiru Malevičovi a Alexandru Rodčenkovi. V témže roce vydal almanach *Modrý jezdec*, kde analyzoval problém formy v umění. Přispěl sem i David Burljuk článkem o primitivním a lidovém umění či Arnold Schönberg esejí o vztahu hudby k textu. Druhé výstavy *Modrého jezdce* v únoru 1912, jež se stala demonstrací avantgardy, se zúčastnila i řada Francouzů a Rusů (vedle Arpa, Delaunaye či Picassa zde vystavovali Gončarovová, Larionov a Malevič). V ruské literatuře našel expresionismus svého nejmýraznějšího představitele ve zralé tvorbě Leonida Andrejeva.⁵⁷

V Paříži, která před první světovou válkou přitahovala avantgardní umělce z celé Evropy, se prezentoval ruský balet, hudba a malířství na proslulých Ďagilevových sezónách ruského baletu. Natálie Gončarovová zde slavila úspěchy jako autorka scénické výpravy k opeře N. A. Rimského-Korsakova *Zlatý koboutek* (*Zolotoj petušok*, 1914), uvedené ve Velké opeře. Premiéře předcházela Apollinairova noticka v *Paris-Journal* (24. 5.), charakterizující malířku jako úspěšnou mladou reprezentantku futurismu, kterou doma zahrnují zakázkami a jež se zanedlouho představí i v Paříži. Básník s lítostí konstatuje, že na rozdíl od Ruska, kde mají pro nové umění pochopení, moderní francouzské malířství sklízí doma jen posměšky.⁵⁸ Úspěch *Zlatého koboutka* byl fenomenální. Pro mladou Gončarovovou znamenal otevřené dveře do celého světa a faktický zlom v jejím výtvarném směřování. Novum scénického pojetí *Zlatého koboutka* lze spatřovat především v dynamickém začlenění komparsu, jehož barevné kostýmy proměnily scénu v kaleidoskop neustále se měnících barev a tvarů.⁵⁹ Gončarovová tak originálním způsobem zachytila základní požadavek futurismu – dynamiku pohybu.

pokládá účast expresionistických pláten na XXII. výstavě secese v Berlíně r. 1911. K výrazným představitelům evropského expresionismu patří Nor Edvard Munch, jenž v tomto duchu tvořil již od 90. let 19. stol.

56 Vasilij Kandinskij, *O duchovnom v iskusstve*. M., Archimed 1992, 45.

57 Josef Dohnal, *Povídková tvorba Leonida Nikolajeviče Andrejeva*. Brno, MU 1997. Týž, *Inspirativnost Veselovského Historické poetiky pro úvahy o možnosti srovnávacího studia německého a ruského expresionismu*. LH VI. Alexandr Veselovskij a dnešek. Brno 1998, 39–47.

58 G. Apollinaire, *Futurismus a ruský balet*. In: Týž, *O novém umění*. O. c. 204.

59 Georgij Kovalenko, *Prostranstvo „Zolotoj petuška“*. In: *Natalija Gončarovová, Gody v Rossii*. Gosudarstvennyj Russkij muzej. SPb., Palace editions 2002, 259–262. Srov. také M. N. Požarskaja, *Russkije sezony v Pariži*. M., Iskustvo 1988, 136–141. Zde jsou i reprodukce Gončarovové z neuskutečněné inscenace baletu na duchovní hudbu *Liturgie* (1914), 142–143 a návrhy M. F. Larionova pro neuskutečněný balet na hudbu Rimského-Korsakova *Půlnoční slunce* (*Polunočnoje solnce*, 1915) 146–148.

V letech 1910–1914 žil v Paříži mladý Marc Chagall (1887–1985), jenž se zde sblížil s řadou výtvarníků i s Apollinaiem, který mu napomohl k první samostatné výstavě v Berlíně, konané bezprostředně před vypuknutím první světové války. Soudobé avantgardní směry byly Chagalovi dosti vzdálené. Ve své mladistvé autobiografii píše, že mu byl cizí impresionismus i kubismus: „Podle mého názoru umění vyjadřuje především stav naší duše“, dodává, když líčí, jaký dojem udělala jeho plátna na Guillauma Apollinaira.⁶⁰

V Rusku v té době probíhaly bouřlivě kubofuturistické výstavy. Skandály provázely i petrohradské prezentace Svazu mládeže, jichž se r. 1911 zúčastnili mimo jiných i Pavel Filonov s Vladimírem Tatlinem, jenž v mládí navazoval na Paula Cézanna a byl blízký Michailu Larionovi. Měření sil mezi členy skupiny *Svět umění* a mladou generací se výrazně projevilo na společné výstavě v letech 1911–1912, kde plátna Natálie Gončarovové, Petra Končalovského a dalších zcela zastínily práce pořadatelů. Na petrohradském Všeruském sjezdu umělců v prosinci 1911 zazněly referáty předních představitelů avantgardy,⁶¹ analyzující estetickou i etickou rovinu nového umění. Poté co se počínající básníci jako Velemír Chlebnikov definitivně rozešli se symbolisty, v jejichž periodikách nenacházeli uplatnění, začínají publikovat samostatně a jejich díla se objevují v grafickém doprovodu jejich přátel z řad výtvarníků včetně Larionova s Gončarovovou. Ke konfliktu mezi symbolisty a nastupující mladou generací došlo r. 1913 při příjezdu Konstantina Dmitrijeviče Balmonta z Francie, odkud se proskribovaný básník směl v rámci všeobecné amnestie vrátit do Ruska po několikaleté politické emigraci. Na večeru pořádaném na Balmontovu počest vystoupil Vladimír Majakovskij jako představitel mladé generace, přesvědčené o tom, že lépe rozumí nové době. Balmont na to reagoval recitací vlastních veršů, zdůrazňujících, že necítí nenávist ke svým nepřátelům.

Futuristické manifesty byly provázeny básnickou i divadelní aktivitou, kde se opět setkávali básníci s výtvarníky, především s Larionovem a Gončarovovou. Dekorace pro futuristickou operu *Vítězství nad sluncem (Pobeda nad solncem)*, Petrohrad 1913) vytvořil Kazimír Malevič, jenž s futuristy zpočátku spolupracoval. R. 1913 vystavil svůj proslulý geometrický obraz *Černý čtverec na bílém pozadí*. Za ním následovala řada geometrických pláten a Malevič změnil i svoje estetické východisko. R. 1915 vystoupil jménem bezpředmětného výtvarného směru, který nazval suprematismem. V eseji *Od kubismu a futurismu ke suprematismu*⁶² prohlašuje, že umělci, kteří se chtějí stát čistými malíři, musí vymýtit syžet i předmět (50). Z cyklu studií, v nichž svoje učení postupně prohluboval, posléze vytvořil svoje hlavní filozofické dílo *Suprematismus. Bezpředmětný svět (Suprematiŝm. Mír kak bespredmetnost', 1922)*.⁶³

60 Mark Šagal, *Moja žizň*. Moskva, Ellis Lak 1994, 110–113.

61 Referovali zde N. Kul'bin (*Garmonija, disgarmonija i tesnoje sočetanije v iskusstve i žizni*) a V. Kandinskij (*O duchovnom v iskusstve*).

62 Kazimír Malevič, *Ot kubizma i futurizma ke suprematiŝmu. Novyj živopisnyj realizm*. Týž, Sobranije sočinenij v pjati tomach. T. 1. Stat'ji, manifesty, teoretičeskije sočinenija i drugije raboty. 1913–1929. M., Golema 1995, 35–55. Srov. také Jiří Padrta, *Kazimír Malevič a suprematismus*. Praha, Torst 1996.

63 Kniha vyšla r. 1927 v německém překladu *Die gegenstandlose Welt*.

Poslední dva roky před vypuknutím první světové války byly dobou velké aktivity kubofuturistů. Chtěli radikálně zasáhnout i do oblasti divadla. Místo na scéně se mělo hrát v parteru, diváci měli být posazeni do sítí. Dekorace i herci měli být ve stálém pohybu za doprovodu kakofonní hudby. Počítalo se s tím, že nahé postavy budou oblékány pomocí projekce. Komédie měla být založena na pantomimě. Nakonec divadlo přešlo do života. Muž si měl holit jen půlku obličeje, vousů a kníru. Květ neměl nosit v knoflíkové dírce, ale za uchem, měl se malovat stejně jako žena. Gončarovová s Larionovem se v doprovodu přátel prošli s dekorativními malbami na obličejích po známé moskevské ulici Kuzněckij most. Byla z toho móda, která se rozšířila i do Petrohradu. Larionov to zdůvodnil i teoreticky ve futuristickém manifestu *Proč se malujeme (Počemu my raskrašivajemsja, 1913)*, napsaném spolu s Iljou Zdanevičem. Dekorování vlastního obličeje, jež navazovalo na modernistickou oblibu masky, se v jejich pojetí stávalo rituálním znakem zasvěcení.⁶⁴

O italském futurismu se v Rusku vědělo od r. 1909, kdy byl v časopise *Le Figaro* otištěn první manifest Marinettiho. Ruský překlad byl otištěn několik dní poté.⁶⁵ Když však 26. ledna 1914 přijel do Moskvy Marinetti na pozvání ruských členů mezinárodní společnosti Société des grandes conférences, sami futuristé se od něho distancovali. Majakovskij odmítal jakoukoli závislost na italském hnutí, Gončarovová k němu byla lhostejná. Přednášky Marinettiho však měly úspěch, i když u jiného publika. Jen v Petrohradě se jich zúčastnili futuristé – kromě Chlebnikova. Po Marinettiho návštěvě Ruska se vztah publika k futuristům změnil. K rozšíření jejich popularity přispělo i hostování předních futuristických básníků v různých částech Ruska za velkého turné konaného od prosince 1913 do května 1914. Futuristé jeli na jih Ruska, na Ukrajinu, do Moldavie, Oděsy i do Tiflisu. Za války bylo náhle všechno jinak. Ubylo provokací. Do popředí opět vystoupila problematika stylu. Kolem Šklovského se sdružila skupina filologů, studujících problematiku básnického jazyka. Avantgarda se v těch letech rozprchla po celé zemi. Z výtvarných aktivit lze uvést Výstavu současného ruského umění, konanou v zimě 1916–17 v Petrohradě, jíž se zúčastnili expresionisté N. I. Altman, Marc Chagall, Alexandra Exter aj. Šestou výstavu Kárového kluka obeslali svými díly Alexandr Kuprin, Robert Falk, Aristarch Lentulov a suprematisté.

Zlom v estetice i výtvarné praxi, tak jak se projevil v polovině desátých let, je patrný z esejí Olgy Rozanovové (1886–1918), jež ve své době již nemohly být vydány. Tak např. v jejím článku z r. 1917 pro neopublikovaný časopis *Supremus* Olga Rozanovová vychází z teze, že výtvarné umění vzniklo z lásky k věci, kdežto bezpředmětné umění vychází z lásky k barvě. Genealogie první skupiny začíná v paleolitu, odkud pokračuje až po kubismus, snažící se o pokud možno komplexní zachycení nazírané skutečnosti. Zdůrazňuje, že futurismus se zasloužil o maximální sepětí subjektivního a objektivního světa. Podstatu kubistické dynamiky

64 V. S. Turčín, *Feminističeský diskurs. Rossijskoje echo*. In: Amazonki avangarda. M., Nauka 2001, 46–47.

65 Zbigniew Barański, *Futuryzm w Rosji*. In: Futurizm i jego varianty w literaturze europejskiej. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1977, 57–96, cit. s. 57.



Dekorovaná tvář Natálie Gončarovové. Dobová fotografie.

spatřuje v jejím skrytém kinetismu. Futurismus objevil opačný postup – nikoli sepětí jednotlivých prvků v jejich následnosti, jak je tomu v kubismu, nýbrž dosažení pocitu dynamiky v samotném členění celku na části. Suprematismus na rozdíl od předchozího vývoje malířství nepoužívá reálné formy věcí. Vytváří formu v souladu s barvou na ploše, osvobozuje malířství od utilitarismu. Tím se liší od užitého umění.⁶⁶ Tvořit podle Rozanovové znamená absolutní distanci ode všeho, co je vně či uvnitř nás. Je to schopnost vidět to, co přichází. Tvořit je možné jen z tohoto pocitu naprosté novosti.⁶⁷ Postavení umění ve společnosti Rozanovová vyjadřuje již titulem další eseje, opublikované rovněž v časopise *Anarchija*. „*Umění existuje jedině tehdy, když je nezávislé a zcela svobodné!*“⁶⁸ Stati Rozanovové vycházely ze základních tezí tvůrce suprematismu Kazimira Maleviče (1878–1935), formulovaných ve dvou programových statích *Od kubismu ke suprematismu* (1915), *Od kubismu a futurismu ke suprematismu* (1916) a z jejich další specifikace v sérii článků, otiskovaných podobně jako citované stati Rozanovové v radikálním časopise *Anarchija*.

66 Ol'ga Rozanova, *Kubizm. Futurizm. Suprematizm*. Publikace podle strojopisu z r. 1917, uchováno v soukromé sbírce. In: Nina Gurjanova, *Ol'ga Rozanova i rannij russkij avangard*. Simferopol' 2000, 196–203. Srov. také angl. verzi Nina Gurianova, *Olga Rozanova and the Early Russian Avant-Garde, 1910–1918*. Niederland, G – B Arts 2000. *Amazonki avangarda*, o. c., 175–198.

67 Ol'ga Rozanova, *Suprematizm i kritika*. Stat' byla původně otištěna v čas. *Anarchija* 1918, č. 86. In: Tamtéž.

68 Ol'ga Rozanova, *Iskusstvo – tol'ko v nezavisimosti i bezgraničnoj svobode* *Anarchija* 1918, č. 91. Tamtéž. Nekompromisní umělkyně se za revoluce uštvala a zemřela na zápal plic.



Malevič, Kazimír Severinovič: Návrh kostýmu Bázlivců k operě M. V. Maťušina a A. Je Kručonycha *Vítězství nad sluncem*. Akvarel, 42 × 29,2 cm. Divadelní muzeum, SPb. Hráno r. 1913 v petrohradském divadle Lunapark. Krabicový tvar saka odpovídá Malevičovu estetickému cítění, vyjadřovanému i slovně.

Na rozdíl od první proklamace z června 1915, v níž Malevič především zdůvodňuje svůj rozchod s kubismem a futurismem, druhá stat' vznikla pod poněkud rozšířeným názvem ještě téhož roku, otištěna však byla jako samostatná brožura o rok později v Moskvě.⁶⁹ Zásadní význam má nejen již dříve deklarované Malevičovo odmítnutí předmětného zobrazování, ale i jeho průvodní gesto, s nímž malíř vystupuje z kruhu svírajícího umělce i přírodu. Nejde zdaleka jen o změnu malířského nazírání. Malevičova záměna kruhu čtvercem v sobě nese celou řadu konotací. Jde především o změnu mýtotvorné orientace. Magický kruh – to gesto primitivního člověka, jenž se uzavírá před nepřátelským světem do kruhu,

69 K. Malevič, *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu*. In: Týž, *Sobranije sočinienij v 5 tt.*, T. 1. Stat'ji, manifesty, teoretičeskije sočinienija i drugie raboty. 1913–1919. M., Gileja 1995, 35–55. Předchozí článek *Ot kubizma k suprematizmu viz tamtéž*, 27–34.

symbolicky vyznačeného magickými artefakty – zařikáváním, gesty, symbolikou (v křesťanství v podobě kruhu namalovaného svěcenou křídou) i vytvářením totemů. Víra v ochrannou funkci kruhu vedla k analogickému rozmístování lidských obydlí – od kruhového stavění stanů s totemem uprostřed⁷⁰ až po obdobně koncipovanou výstavbu obcí a měst, v jejichž magickém centru je umístěn atribut sakrality (kaple či kostel) či vládní administrativy (radnice). Existovaly přirozeně i jiné způsoby zástavby, např. ulicového typu v úzkých údolích či výstavba měst ve tvaru totemických ptáků.⁷¹ Zcela záměrným útvarem se však stává kruh za renesance, jež racionalizovala stavitelství tak, že je založila na dělení kruhu a na hudební harmonii. Ideální se stává kostel s kruhovým půdorysem. Kruh je „znamením božského řádu... dokladem důvěry v harmonii mikrokosmu a makrokosmu, člověka a vesmíru.“⁷² Je příznačné, že podobné členění prostoru se dostává i do kompozice literárních děl, zvláště v případě, že jsou spjata s epochou renesance, jak tomu bylo např. v díle D. S. Merežkovského. Jestliže na počátku racionálního 20. století vystoupil Kazimir Malevič s radikálním odmítnutím kruhu, má to nepochybně hlubší příčiny. Naznačuje to sám autor svou formulací: „Zničil jsem prstenec horizontu a vystoupil jsem z kruhu předmětů a obzoru, v němž je uzavřen umělec i příroda ve své mnohotvárnosti. Tento prokletý kruh, za nímž se otevírají vždy další a další, odvádí umělce od cíle a vede jej k záhubě“ (35). Malevič zdůrazňuje, že v umění není třeba upřímnosti, ale pravdy. „V novém umění věci zmizely jako dým, jediným cílem se stává sama tvorba, jež vítězí nad tvary zrozenými v přírodě (36). Malevičův čtverec se pak stal východiskem některých estetických postulatů 20. století. Zajímavé by bylo srovnání s kategorií světnice, již ve svém systému bádání na pomezí filozofie a poezie uplatňuje Zdeněk Mathauser. V knize *Metodologické meditace aneb tajemství symbolu*⁷³ provedl sémiotickou a komunikativní transformaci strukturalistického trianglu do čtyřúhelníku umělecké situace (14) a do homocentrického čtverce umělecké specifčnosti (142). Odtud již není daleko k metonymickému použití pojmu „světnice“ jako uzavřeného prostoru, odkud lze oknem nazírat hvězdné nebe, zatímco dveře dávají možnost pohybu směrem dovnitř i ven. Okno je proto pro Mathausera noetikou a sémiotikou, tedy duší, zatímco dveře jsou svou průchodností záležitostí pragmatiky a hermeneutické ontologie, tedy srdcem.⁷⁴ Možná, že autora vedla k užití symbolu světnice i tradice českého folkloru, zprostředkovaná Erbenem, možná její sepětí se světlem, jež je dalším významným symbolem, jehož používá. Pokud však rozevřeme tuto synekdochu, vyvstane před námi snad ještě frekventovanější symbol domu jako místa, kam se lze utéci i odkud vede cesta do labyrintu světa. Ztráta domu

70 Řadu případů kruhového rozmístování obydlí uvádí Claude Lévi-Strauss, *Myslení přírodních národů*. Liberec, Dauphin 1996.

71 Výzkumem tohoto typu zástavby se zabývá německý architekt Hans Martin Ungericht, zakladatel skupiny FOSS (Forschung Gruppe Stadt und Städte) v Ulmu, který připravuje k tisku knihu *Die Entstehung und Wandlung des Dorfes*.

72 Wylie Sypher, *Od renesance ke baroku*. Praha, Odeon 1971, 52.

73 Zdeněk Mathauser, *Metodologické meditace aneb tajemství symbolu*. Brno, Blok 1988, knihu dále cituji v textu.

74 Zdeněk Mathauser, *Estetika racionálního zření*. Praha, Karolinum 1999, 28.



Tatlin, Vladimír Jevgrafovič: Návrh kostýmu trubače pro představení *Hra o caru Maxmiliánovi a jeho vzdorovitém synovi Adolfovi*. Podle lidové hry z 18. stol. 1911. Akvarel, inkoust 32 × 19,5 cm. Hru inscenoval r. 1911 M. P. Bonč-Tomaševskij v moskevském Literárním a výtvarném kroužku (Literaturno-chudožestvennyj kružok).

jako symbolu země či vlasti pak může být traumatem na celý život. Tak to alespoň vyjadřuje kniha črt a esejí K. D. Balmonta *Kde je můj dům?*, vyjadřující pocity člověka nuceného k politické emigraci.⁷⁵ Vzájemná propojenost estetiky a etiky je evidentní.

Od r. 1915 se v Rusku počíná prosazovat ještě jeden směr, vycházející z geometrické abstrakce – konstruktivismus. Jeho zakladatelem byl v Rusku Vladimír Tatlin. K jeho nejvýznamnějším stoupcům patřili Alexandr Rodčenko, Naum Gabo, jeho bratr Anton Pevsner a El Lisickij. Vladimír Tatlin (1885–1953) začal

75 K. D. Baľmont, *Gde moj dom?* Praha, Plamja 1924.



Tatlin, Vladimír Jevgrafovič: Návrh kostýmu venkovské dívky k operě M. I. Glinky *Život za cara* (*Ivan Susanin*, 1913), nerealizováno. Akvarel 46 × 29 cm.

v polovině desátých let vytvářet tzv. „skul’ptoživopis“ – díla, jež byla syntézou sochařství a malířství. Přesvědčení o vzájemném vztahu a působení techniky a výtvarného umění Tatlina přivedlo k chápání formy a jejího utváření jako konstrukce. Koncem desátých let vytvořil řadu malířských či tzv. protikladných reliéfů.⁷⁶ Nejvýznamnější však byl jeho proslulý *Pomník Třetí internacionály* (1919–1920), jenž vznikl v rámci porevolučního projektu propagovat komunistickou ideologii pomocí monumentálních plastik. Vznikla tak série velmi špatných děl. Tatlinův *Pomník Třetí internacionály* byl čestnou výjimkou. Patřil k projektům ruského kinetismu inspirovaného rozvojem kinematografie. Celá věžovitá konstrukce se měla otáčet, na jejich plochách chtěli promítat propagační hesla. Model získal r. 1925

76 V. Je. Tatlin, *Uglovoy kontr-relief*, 1911–1915, 1914–15; *Živopisnyje rel’jefy*, 1914–15 aj.

na Výstavě moderního dekorativního a užitého umění v Paříži zlatou medaili. Jeho zjednodušená kopie byla součástí alegorického vozu na májové přehlídce r. 1926.⁷⁷ Přátelství s avantgardními básníky vedlo Tatlina k ilustrování děl Daniila Charmse⁷⁸ či Velemíra Chlebnikova, jehož blízký vztah k malíři se projevil v básnickém poslání *Tatlinovi* (1916).⁷⁹ Tatlin byl rovněž talentovaným scénografem, který smyslem pro humor, vyjádřeným v inscenaci lidové hry z 18. stol. *Car Maximilián*, inspiroval N. Gončarovovu, když přistupovala k práci nad výpravou *Zlatého koboutka*. Za nejvýznamnější Tatlinovu práci pro divadlo lze pokládat jeho scénické ztvárnění Chlebnikovovy poemy *Zangezi*, uvedené 11., 13. a 30. června 1923 v Muzeu umělecké kultury v Petrohradě. Tatlin byl v tomto případě nejen výtvarníkem, ale i režisérem a hlavním hercem. Podle Chlebnikova přání, s nímž Tatlin hru připravoval ještě za jeho života, byli jako herci angažováni amatéři z řad studentů Akademie umění a techniky. Inscenace zdůraznila experimentální charakter představení, kde podle autorského úvodu jsou slova stavebními kameny a povídka vzniká jako stavba. Nadpovídka je sestavena z různých zcela samostatných úryvků, jež mají svého boha a vlastní zákony. Hra začíná sborovým zpěvem ptáků, lidové scény jsou psány astrálním jazykem, jenž má být srozumitelný celému světu. Konstruktivismus byl v inscenaci *Zangezi* vyjádřen slovně i vizuálně. Tatlinův divadelní konstruktivismus zde dosáhl svého vrcholu. Ve třicátých letech, kdy se výtvarník ke scénické praxi opět vrátil, již něco takového možné nebylo.⁸⁰ Ještě koncem 20. let však vyšel článek Kornelia Zelinského o literárním konstruktivismu, zdůrazňující syžetovost, úspornost obrazovosti, princip lokální sémantiky,⁸¹ kombinaci poezie s prózou, jež má koncentrovat vnímavost čtenáře, vkládání citací dokumentů, čísel či pasáží z věcné prózy do umělecké literatury. Radikalismus této proklamace je již poznamenán nárůstem ideologických tlaků.

Konstruktivismus však existoval i mimo hlavní kulturní centra Ruska. Konstruktivisté se spolu s futuristy a dalšími avantgardisticky smýšlejícími umělci soustřeďovali v moskevské skupině Lef (Levyj front iskusstv – Levá fronta umění), jež vznikla v čele s Vladimírem Majakovským koncem r. 1922. Soustřeďovala se kolem stejnojmenného časopisu (1923–1925) a jeho pokračování pod názvem *Novyj Lef*, jejichž odpovědným redaktorem byl rovněž Vladimír Majakovskij. Patřila k ní poměrně velká skupina umělců, jako např. Osip Brik, Boris Pasternak, Alexandr Ročenko, Vladimír Tatlin, Viktor Šklovskij nebo čelný představitel soudobé kinematografie Sergej Ejzenštejn. Lef měl ještě dvě centra – ve Vladivostoku a v Oděse. Středisko na Dálném Východě vzniklo kolem časopisu *Tvorčestvo* (1920–1921), který redigoval Nikolaj Asejev. V Oděse vznikl kolem stejnojmenného časopisu tzv. Jugo-Lef, jehož členy byli nejen spisovatelé, jak to bylo zpočátku

77 Larissa Aleksejevna Zhadova, *Tatlin*. London, Thames and Hudson 1988, č. obr. 164.

78 Tatlin ilustroval Charmsovu knížku pro děti *Za prvé a za druhé (Vo-pervych i vo-вторых)*, M. – L. 1929). Srov. Zhadova, *Tatlin*, o. c., č. obr. 298–312.

79 Zhadova, *Tatlin*, o. c., 336.

80 F. I. Syrkina, *Tatlin's theatre*, 155–179.

81 Kornelij Zelinskij, *O konstruktivizme. Čitatel' i pisatel'*. 1928, č. 3. In: *Literaturnyje manifesty I*, o. c. 262–264.



Tatlin, Vladimír Jevgrafovič (1885–1953): *Pomník III. internacionály*. 1925. Návrh věžovité konstrukce, jež se měla v duchu kinetického umění otáčet a přispívat tak k propagaci nové ideologie i avantgardních forem umění.

vnímáno v Moskvě, ale i představitelé výtvarného umění a architektury, jako byl jeden z jeho čelných představitelů – avantgardní malíř a architekt Nikolaj Borisovič Sokolov (1904–1990).⁸²

Těsně po revoluci vznikla ještě jedna radikální skupina, prohlašující všechny předchozí směry od symbolismu po futurismus za mrtvé. Podle svého základního požadavku obraznosti uměleckého díla si dala název imažinismus. V příkrém rozporu s konstruktivismem prohlašovala téma a obsah za „slepé střevo umění“. Námětem mohlo být cokoli, způsob prezentace však musel být vyjádřen „rytmem

82 S. O. Chan-Magomedov, *Jugo-Lef i konstruktivižm*. M., Lad'ja 2000. Týž, *Konstruktivižm. Konceptija, formoobrazovanija*. M., Strojizdat 2003.

obrazů“⁸³. Autoři dokonce citují jednotlivé tropy v jejich hierarchické posloupnosti. Hrdě o sobě prohlašují, že nemají žádnou filozofii ani logiku, kromě logiky přesvědčení o správnosti zvolené cesty.⁸³ Odmítáním filozofie a zdůrazňováním obrazovosti jsou imažinisté blízcí dadaismu, který se od nich ovšem liší důrazem na princip hravosti a nesmyslu. Není v něm také vyhocený imažinistický ruralismus a rousseauismus. Volnou obrazotvornost, již dadaismus vytvářel náhodným výběrem rozstříhaných textů, požadoval také český poetismus, u jehož zrodu stáli r. 1923 Vítězslav Nezval a Karel Teige. Na shodu poetistické estetiky s kubistickým požadavkem svébytnosti uměleckého díla, jež nemá napodobovat přírodu, i s futuristickým obdivem města a rychlosti upozornil již Vítězslav Nezval, který v poetismu spatřoval předchůdce surrealismu.⁸⁴ Odpovídá tomu i časová shoda: francouzský nadrealismus vytvořil r. 1924 André Breton spolu s Philippem Soupaultem.⁸⁵ Jeho předchůdcem, předjímajícím v teorii (princip autenticity a simultaneismu) i básnické praxi (*Prsy Thirésiovy*, 1917) řadu typicky surrealistických postupů, byl G. Apollinaire, k němuž se Breton také otevřeně hlásil.⁸⁶ Bretonova charakteristika surrealismu jako čistého psychického automatismu vycházela ze Sigmunda Freuda, s jehož učením se seznámil za svých studií medicíny. V době, kdy vznikal surrealismus ve Francii, a tím spíše v polovině 30. let, kdy byl z Nezvalova podnětu r. 1934 vydán český manifest surrealismu a navázána spolupráce s A. Bretonem, nebyly v Sovětském svazu pro poezii čerpající ze snu a podvědomí předpoklady. O mnohém vypovídají některé formulace z posledních vystoupení imažinistů, konstatujících r. 1923 naprostou nekulturnost jazyka novin a o rok později prohlášených, že Říjnová revoluce osvobodila pracující a zemědělce, tvůrčí činnost však dosud nepřekročila rok 1861. Vyslovují se proto pro zrušení nevolnictví ve vědomí a citech. R. 1928, kdy byl již imažinismus minulostí, píše Vadim Šeršenevič s hořkostí o tom, že se poezie proměnila v polemiku, že se z básnictví vytratila lyrická stránka. Zásluhy imažinismu spatřuje v tom, že se zabýval materiálem, s nímž básník pracuje, že brojil proti naturalismu a upozorňoval „na nebezpečí vzhledově přitažlivého trojského koně futurismu, v jehož útrobách se skrýval starý nepřítel poezie – abstraktní slova plakátových hesel.“⁸⁷ Zatímco mezi pražskými a pařížskými surrealisty nastalo osobní sblížení, potvrzené vzájemnými návštěvami a společným bilingvním vydáním *Mezinárodního bulletinu surrealismu* (9. 4. 1935) s podpisy české skupiny a Bretona s Eluardem, nesměl kvůli protestům sovětské delegace

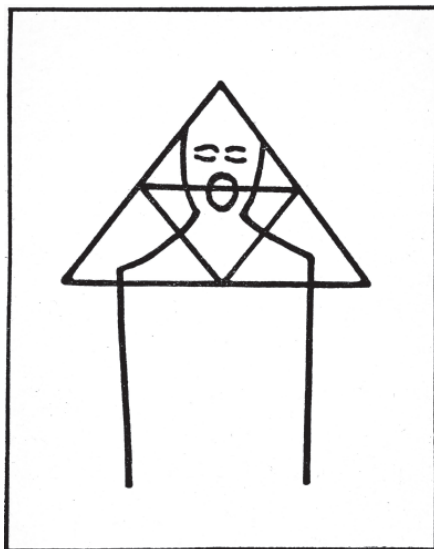
83 Memorandum imažinismu podepsali básníci: Sergej Jesenin, Rjurik Ivnev, Anatolij Marijengof, Vadim Šeršenevič; a výtvarníci: Boris Erdman, Georgij Jakulov, *Imažinizm. Deklaracija*. Sirena. Iljustrirovannyj dvuchnedel'nik. Voroněž, 30 janvarja 1919 g. In: Literaturnyje manifesty, 89–94.

84 Vítězslav Nezval, *Moderní básnické směry*. Praha, Dědictví Komenského 1937, 208–212.

85 Václav Černý, *K surrealistickému manifestu*. Host V, 1925, 190–195.

86 Žoržeta Čokalová, *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*. Praha, Karolinum 1999, 32–36. *La Révolution surréaliste*. Paris, Centre Pompidou (katalog výstavy), 6 mars – 24 juin 2002.

87 Počti deklaracija. 1 julja 1923, M., ruskij žurnal No. 2. Anatolij Mariengof, Vadim Šeršenevič, Nikolaj Erdman, Rjurik Ivnev, Sergej Jesenin, *Vosem' punktov*. Gostinica dlja putešestvjuščich v prekrasnom 1924, No. 1. Vadim Šeršenevič, *Suščestvujut li imažinisty*. Čitatel' i pisatel' 1928, No. 3. Literaturnyje manifesty, o. c. 126–129.



Andrej Bělýj, kresba v poemě o hláskách *Glossalolija* (Glossalolija, 1922). Dne pátého byl podle *Genese* stvořen člověk. Hlava v níž se rodí myšlenky je makrokosmos, ústa jsou mikrokosmos. Vrchol rovnoramenného trojúhelníku směřujícího vzhůru je v místě **Já**, vrchol jeho zrcadlového obrazu směřuje krajinou hrtanu, v němž je utvářena řeč k prsům, té pevné schránky plic.

Breton přednášet na Mezinárodním sjezdu na obranu kultury, konaném v červnu r. 1935 v Paříži. Nezval to tehdy označil za ostudu kongresu.⁸⁸

Ze srovnání uměleckého programu, estetiky i umělecké praxe jednotlivých stylů a směrů je zřetelně patrné, že přes veškerou rozdílnost formulací a hodnot, jež jsou v jejich proklamacích zdůrazňovány, existují i dosti podstatné shody: u výtvarníků to byl programový zájem o tvar a barvu, u básníků, dramatiků a spisovatelů o jazyk a styl. Tato skutečnost je natolik nápadná, že je nutné hledat její kořeny. Jestliže se estetika literárněvědného pozitivismu opírala především o objevy z oblasti biologie a antropologie, pak následující generace moderny a avantgardy obracejí svou pozornost samy k sobě. Je to týž proces, který vedl v umění a literatuře od objektu k subjektu. Jestliže hledáme odpověď na základní existenciální problémy především v hloubkovém ponoru do vlastního nitra se všemi problémy a taji podvědomí, které objevila moderní psychologie, pak nutně musíme věnovat pozornost také základnímu komunikátu, který nám umožní formulovat myšlenky a city. V umělecké literatuře proto dochází k obdobnému vývoji jako v jazykovědě, kde dlouholetá zkušenost s historicko-srovnávacím bádáním, jež dosáhlo v průběhu 19. století pozoruhodných výsledků, vyústila koncem století ve

88 *André Breton, Le beauté convulsive*. Musée national d'art moderne. (Katalog výstavy.) Paris, Centre G. Pompidou 1991, 169–227. Poněkud umírněněji, avšak s hořkostí to líčí ve svých vzpomínkách V. Nezval, *Ulice Gît-le-Coeur*. In: *Týž, Dílo XXXI*, Praha, Čs. spisovatel 1958, 139–230.

zkoumání vzájemného vztahu myšlení a jeho jazykového vyjádření. Základy této nové disciplíny vytvořil již Alexandr Afanasjevič Potěbnja knihou *Myšlení a jazyk* (*Mysl i jazyk*, 1862). Rozvinul v ní v návaznosti na filozofii jazyka zkoumanou Wilhelmem Humboldtem učení o vnitřní formě slova. Slovo je podle jeho názoru tvořeno třemi faktory: vnější formou – zvukem, významem (sémantikou) a vnitřní formou (obrazem), jež dává velký prostor pro tvůrce i recipienta. O tom, že Potěbnjovy práce byly vysoce hodnoceny symbolisty, svědčí studie Andreje Bělého, věnovaná právě analýze citované knihy.⁸⁹ Významnou roli v popularitě jazykovědy sehrála i ruská mladogramatická škola se svým zájmem o analýzu zvukové stránky slova. (Její residua můžeme nalézt ve studiu barevné i estetické složky hlásek, již se věnoval Andrej Bělyj v knize *Glossalolija /1922/*, nebo v jazykových experimentech ruských futuristů.) Velký význam měla nepochybně i moskevská lingvistická škola v čele s F. F. Fortunatovem, stejně tak jako zahraniční badatelé F. de Saussure a Ch. S. Peirce svým pojetím slova jako znaku i hloubkovým zkoumáním jeho formy. Pozoruhodné je sepětí avantgardy s ruským formalismem a následným českým strukturalismem. Blízký vztah jednoho z budoucích čelných lingvistů Romana Jakobsona k ruským futuristům je obecně známý. Obdobně je tomu i se zájmem výtvarníků o barvu a tvar. I zde bychom mohli nalézat spojitost s rozvojem moderní fyziky, geometrie a matematiky, jež začíná pronikat do lingvistiky, filozofie, estetiky i poetiky uměleckých děl. Z ruských symbolistů měl k matematice nejbližší Andrej Bělyj, který ji pokládal za „hudbu duše“. Lásku k číslům proklamovali i ruští konstruktivisté v čele s Iljou Selvinským.⁹⁰ Ve vztahu mezi jednotlivými typy umění docházelo ke značné diferenciaci. Zatímco část avantgard, navazující na modernistické zdůrazňování umělecké synkreze nacházela inspiraci v hudbě⁹¹ nebo v literatuře či písmu jako její součásti, bezpředmětné umění typu ruského suprematismu se od jakékoliv vzájemného vztahu distancovalo. V. Nezval se však mýlil, když považoval bezpředmětné umění za efemérní záležitost.⁹² Jeho potence se projevila v následném konkrétním umění, jež postupně dosáhlo značného rozkvětu.⁹³ Výzkum provázený soustavnou ediční činností prokázal rovněž, že se v Sovětském svazu prakticky nepřetržitě vyvíjelo kromě jiných avantgardních stylů také pozoruhodné abstraktní umění.⁹⁴ Zcela jednoznačný nebyl ani odpor avantgardy vůči psychologii. I když její odmítání bylo v 10. a 20. letech programovou záležitostí převážné části protimodernistic-

89 A. Belyj, *Mysl' i jazyk*. (*Filosofija jazyka A. A. Potebni*). Logos 1910, kn. 2. R. M. Cejtlin, A. A. Leont'jev, Potebnja A. A. In: *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*. M., Sovetskaja enciklopedija 1968, t. 5, 913–914. *Ruský jazyk. Enciklopedija*. M., Sovetskaja enciklopedija 1979, 220. Srov. také: Josef Dohnal, *Aleksandr Afanas'jevič Potebnja i ruskaja literatura konca 19 – načala 20 vekov*. LH XII, Moderna, avantgarda, postmoderna. Brno 2003, 95–101.

90 Kornelij Zelinskij, *O konstruktivizme*, o. c.

91 Hudbou se inspirovali mnozí. Programový charakter to mělo u Kandinského, Osipa Zadkina, u řady kubistických malířů.

92 V. Nezval, *Moderní básnické směry*, o. c.

93 Tento termín pro geometrické umění se poprvé objevil r. 1930 v *Manifestu konkrétního umění* Thea van Doesburga.

94 *Abstrakcija v Rossii – XX vek*. V 2 t. SPb., Russkij muzej, Palace Edition 2001.

ky orientované avantgardy, směry založené na bohaté obraznosti a fantazii, jako surrealismus či magický realismus, z ní opět programově čerpaly. V souvislosti s tím docházelo i k proměnám poetiky a vztahu k symbolu či mýtu. K jistému propojení moderny s avantgardou docházelo paradoxně i působením stylů, proti nimž nastupující avantgardní směry otevřeně vystupovaly. Systematický výzkum secese, který předcházal vzniku této knihy, ukázal, že v lineárním typu secese, představované glasgowskou školou, jež našla ohlas ve střední Evropě i v Rusku, byl již zárodek budoucího konstruktivismu. Velmi silný a dlouho trvající vliv měla secese rovněž na utváření estetické kategorie krásy (např. u V. Chlebnikova či G. Apollinaira) i na vývoj grotesky a absurdního humoru.⁹⁵ I další vývoj umění a literatury nás přesvědčuje o tom, že vývoj moderny a avantgardy v širším smyslu slova není dosud ukončen. Skutečnost, že nešlo jen o vztahy antagonistické, ale o svébytné a často velmi složité a skryté vzájemné obohacování, svědčí i soudobá terminologie, kontaminující oba pojmy do širšího pojmu moderna či moderní.

Neopominutelnou skutečností, tvořící významný podtext uměleckého směřování moderny i avantgardy, jsou zdroje filozofické. Jen těžko lze vysvětlit to neustále opakované nihilistické prohlášení jednotlivých představitelů avantgardy „umění je mrtvo“ či „básník je mrtev“, předjímající derridovský dekonstruktivismus, kdyby jim nepředcházelo mnohem provokativnější vzhledem k dobovému kontextu Nietzscheovo zvolání „Bůh je mrtev!“⁹⁶ Přirozeně že nešlo v žádném z těchto případů o chápání prvoplánové, nýbrž o výzvu k intencionálnímu jednání, ať už šlo o nezbytnost proměny etiky či estetiky a poetiky. Zásluhu o objasnění skrytých souvislostí a paralel mezi filozofickou hermeneutikou a básnictvím má v českém prostředí nepochybně Zdeněk Mathauser v celé sérii již citovaných knih a statí. V daném kontextu bych ráda citovala objevnou studii *Česká a ruská avantgarda a jejich filozofický průvodce*,⁹⁷ upozorňující na časovou shodu mezi začátky avantgardního hnutí a vydáváním děl Edmunda Husserla, jednoho z čelných představitelů fenomenologie a hermeneutiky, dobře známého v Rusku i z překladů, vydávaných od r. 1909, i z monografie Gustava Špeta *Jev a smysl (Janlenije i smysl)*, 1914). Přesvědčivé jsou i Mathauserem uváděné analogie mezi filozofickými entitami a básnickými obrazy.

V širším nadčasovém slova smyslu je vnitřní dynamické napětí mezi modernou a avantgardou výrazem úsilí vedoucího k hledání nových cest, bez nichž je vývoj umění nemyslitelný. V tomto pojetí by pak rozdíl mezi pojmy moderní (tj. nové) a avantgardní (tj. nečekané) spočíval u avantgardy v důrazu na šokující experiment provázený snahou o zviditelnění,⁹⁸ tedy přesně to, co se dalo v průběhu 20. století a co s odstupem času odhalilo spíše souvislosti v kontinuitě než proklamované rozdíly.

95 D. Kšicová, *Secese. Slovo a tvar*, o. c. 'Táž, *Stil' modern – fenomen integracii i dezintegracii simvolizma i avangarda*. o. c., 51–68.

96 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*. Drittes Buch, 125. In: *Sämtliche Werke*. Kritischer Studienausgabe. B. 3, Berlin, Walter der Gruyter 1980, 481.

97 In: *Avantgarda: vztah české a ruské avantgardy*. Praha, Národní knihovna 2002, 9–30.

98 Richard Kostelanetz zdůrazňuje, že v díle jednotlivých představitelů avantgardy se jedná jen o určitou fázi jejich tvorby: *A Dictionary of the Avant-Gardes*. 2-nd ed. New York, Schirmer books, 2000, Introduction, XIX-XXII.



Soudobá busta I. S. Turgeněva v lázeňském parku Baden-Badenu. Foto autorka.