

ZDENĚK MATHAUSER

AVANTGARDA A TRADICE

Proč se vlastně otázka avantgardy a tradice stále naléhavě nabízí jako téma mezinárodních diskusí? Je tomu tak především proto, že pocíujeme potřebu obnovy současného umění? Proto, že jeden ze zdrojů obnovy hledáme v klasické avantgardě — zvláště let desátých a dvacátých, tj. toho umění a poezie, jež byly obsahově i tvarově nejpalcivěji zasaženy sociální revolucí? Anebo pochází náš zájem především z toho, že klasická avantgarda již natolik ustoupila nazpět do dějin, aby se o ní mohlo začít uvažovat jako o východisku nové tradice? Jinými slovy: jsme tu zaujati více jako konzumenti dnešního umění, anebo spíše jako historiografové proudů existujících před šedesáti až devadesáti lety?

Někdo však postaví otazník i nad tímto dilematem. Může být vůbec východiskem tradice, namítne, něco tak netradičního, jako byla avantgarda počátků století? Něco, co pocívalo sebe samo jako radikální vybočení ze souvislostí dějin?

A proč ne?, odpoví druhý. Teoretická autoreflexe směru se přece nemusí krýt s jeho objektivní podobou a se skutečným zaklíněním takového avantgardního směru do příčinného řetězce literárního předchůdcovství a následnictví! Pravda, tyto směry definovaly samy sebe jako absolutní vybočení, a jeden z nich, ruský kubofuturismus, chtěl dokonce „svrhnout Puškina, Dostojevského, Tolstého etc. etc. z Parníku Současnosti“. Ale tyto směry přece samy navazovaly na nemalý počet zdrojů a ovlivnění a v přetvořené podobě je předávaly dál. V knihách, které Vladimíru Majakovskému věnoval jak autor této úvahy, tak i Miroslav Mikulášek,¹ se vypočítává řada ruských i zahraničních předchůdcovství, na něž tento básník mohl navazovat.

¹ Mikulášek, M.: *Pobednyj smech (Opyt žanrovo-sravnitel'nogo analiza dramaturgii V. V. Majakovskogo)*. Brno, FFBU 1975. Tyž: *Vladimír Majakovskij*. Praha, Horizont 1982.

Mathauser, Z.: *Umění poezie. Vladimír Majakovskij a jeho doba*. Praha, Cs. spisovatel 1964.

Diskutující, kterému by se dostalo takové odpovědi, by se však asi nevzdal. Nelze přece stavět, namítl by, objektivní profil uměleckého jevu ostře proti jeho subjektivní autoreflexi; ta je spolufaktorem uměleckého jevu — tak jako vůbec specifické zaklesnutí subjektivity s objektivitou je konstitutivním principem umění. Jestliže byl v autoreflexi avantgard antitradicionalismus, pak spojení avantgardy s tradicí je prostě *contradictio in adiecto*. Cokoli by dnes navazovalo na klasickou avantgardu jako na svou „tradici“, muselo by dědit i avantgardní antitradicionalismus! Muselo by tedy vyvracet i své vlastní navazování. Nemůže přece existovat „nevybočující dědic vybočení“ . . .

Vstupme do sporu diskutujících stran! Chceme přitom lépe porozumět i klasické avantgardě a jejímu dobovému odlišení od toho, co bylo tehdy tradiční, i dnešku, resp. dnešní „avantgardní tradici“. A řekněme rovnou, že ať přistupujeme k vztahu „avantgarda-tradice“ z kterékoli strany, vždy se nám vynořuje pojem třetí — věda! Všechny běžně udávané znaky klasické avantgardy bychom mohli nazírat jako odvozené z jediného historického faktu: Epoque avantgard — jakožto éra sociální revolučnosti — byla érou jak vědeckého světového názoru, tak i velkého nástupu přírodních a technických objevů 20. století; tato epocha nutně musela nastolit otázku nového celku lidské kultury a nových vztahů v ní mezi uměním a vědou.

Všimněte si, kolika způsoby se zrcadlila v avantgardním umění soudobá věda (a ve vědě se ovšem zase obrází soudobé umění . . . jde o celou soustavu zrcadel), kolika způsoby se tu projevil fakt, že umění a poezie dokoraň otevřely dveře vědě, teorii a politice:

1. Bezprostředně, přímočaře — v otevření publicističnosti, agitačnosti, v údernosti rytmů, v sociální schémovosti v dobrém slova smyslu (tj. nikoli schematičnosti), v urbanismu, v abstrahování od tékavého psychologismu, v odvaze vnášet do lyriky nezastřeně, tj. bez falešného ilustrování, vědecké teze a pojmy.

2. Složitě, kontrastně — neboť avantgardní umění a poezie, jež do svého domu vpustily tak pohostinně vědu, musely zato na druhé straně zdůraznit samu specifičnost uměleckosti proti vědeckosti. Učinily to tak, že naplno vyostřily a obnažily uměleckost coby interferenční,² juxtapoziční,³ „dialogický“ odraz onoho dialektického prolnutí několika významů, k němuž dochází při společenské praxi. Jestliže avantgardní poezie takto au-

² Pojem „interferenčních průniků“ v uměleckém díle patří k ústředním v Šaboukové mezilaborovém týmu pro vyjadřovací a sdělovací systémy umění při ÚTDU ČSAV v Praze, v němž působí autor této úvahy od r. 1971. V avantgardním umění a literatuře jsou interferenční „zaklesnutí“ zvláště výrazná a také obnažená. (Termínu „zaklesnutí“ obvykle používal autor této úvahy ve svých pracích o ruské avantgardě pro vyjádření tvarových oscilací jako uměleckého odrazu a navozování objektivních významových rozporů.)

³ Drozda, M. — Hrala, M.: *Dvacátá léta sovětské literární kritiky*. Praha, UK 1968, s. 14 aj.

toregulativně reagovala na svou „vědeckost“ a publicističnost, pak nemůžeme tuto „artistní“ reakci okamžitě nazvat reakcí formalistickou, ostatně poznáme ještě, že jde o artistnost zvláštního druhu.

V avantgardní poezii došel uplatnění juxtapoziční, „dvojobjektový“, rovnovážný, fantazii podněcující, pouze „osvětlující“ tropus, jakým je metonymie, proti starší metafoře (popisné, sešikmené v podstatě k jedinému objektu, „zástupnické“, „vysvětlující“), resp. došla též uplatnění nová, „rovnovážná“, interferenční metafora proti metafoře staršího, sešikmeného typu.⁴

3. Synteticky: spojením obou předchozích bodů, tj. publicističnosti a přímočarosti s kontrastností, lomeností a artistností. V takovém artistním prvku, jakým je odhalování, obnažování uměleckých postupů, zrcadlí se obnažení všech společenských institucí v první den revoluce, jejich vznik před očima všech. Objevuje se cosi jako „revoluční artistnost“, jako takové návraty obraznosti v sebe samu, které činí obraznost nikoli lartpoullartistní, nýbrž sociálně funkční.⁵ Jak obráží porevoluční Majakovskij soudobou skutečnost marxistické vědy, socialistického budování, plánování a politiky, skutečnost, do níž současně — a interferenčně — vstupuje jeho hrdina, básník s autentickým jménem V. M., jeho životními a uměleckými osudy? Tak, že vědecky plánovaná výstavba země se tu k nám často prodírá skrze problémy básnického řemesla, je modelována vztahy mezi soudobými kumštýři! Přitom toto prodírání má takovou dynamičnost, že podle dojmu čtenářů Majakovskij jako by psal o výstavbě, vědě a politice jen a jen bezprostředně (což ovšem současně činí rovněž). Vezměte však jednu z jeho „nejbudovatelštějších“ básní — Rabočím Kurska, dobyvším pervuju rudu! Napočítáte v ní dvě desítky profesionálně uměleckých reminiscencí . . .

Ale nejen věda a budování tehdy přicházely k čtenáři skrze avantgardní „revoluční artistnost“, nýbrž avantgardní umění a poezie se též naopak velmi výrazně obrážely ve vědě, politice a výstavbě. Souborem vědeckých prvků v jedné z nejznámějších poém Majakovského, souborem historie světového a ruského dělnického hnutí shrnutého v obraze „Lenina“ (kde se ovšem zároveň tyto soubory proplétají s autentickými rysy živého Uljanova), prodírá se básník ke svému sebenalezení a sebepoznání, k řešení svých problémů uměleckých. Poezie nachází tentokrát sebe sama obráženou ve světě vědy a teorie.

⁴ Mathauser, Z.: *Literatura a anticipace*. In: Uměnovědné studie II. Praha, ÚTD ČSAV 1980, s. 39. Slovensky týž: *Literatúra a anticipácia*. Bratislava, Tatran 1982, s. 54.

⁵ Takovéto funkční návraty díla v sebe samo výborně vystihl G. Lukács: „[...] fakt, že každé pravé umělecké dílo je imanentně uzavřeno v sobě, zaměřeno na sebe samo — což je takový druh odrazu, který nemá obdoby v jiných oblastech lidských reakcí na vnější svět —, je chtít nechtě, svou vlastní náplní, vyznáním pozemskosti.“ (Lukács, G.: *Die Eigenart des Ästhetischen* I. Berlin — Weimar, Aufbau-Verlag 1963, s. 22.)

Nejde ovšem jen o Majakovského.

V Zabolockého proslulé poémě *Toržestvo zemledelija* je poezie dokonán otevřena vědě, a tak příroda „vědecky předzpracovaná“, příroda naturfilozofií a současnou vědou o svém vlastním přetváření opředená opět tlumočí problémy poezie: např. příroda a poezie společně odmítají klasickou personifikaci, která jednostranně podržuje přírodu člověku. Ale nejen to. Nejenže prostřednictvím přírody se ve „vědě“ zrcadlí „poezie“ a její zájmy, nýbrž i zase něco jiného: příroda, bouře, rozpoutaný živel u Zabolockého je předobrazem vrcholků jak poezie, tak vědy, je totiž předobrazem génia.

A nešlo jen o vzájemné zrcadlení systému avantgardní poezie a systému souběžné vědy. Také uvnitř každého z obou systémů docházelo k vzájemnému obrázení, které jako by se dělo ve znamení systému protilehlého. Tak např. v systému avantgardní poezie se vzájemně zrcadlí podsystem „vlastní básnická tvorba“ a podsystem „program“. Nikdy nebyl vztah obou podsystemů tak vyostřený — jak co do paralelnosti obého, tak co do jejich kontrastu — jako v avantgardě!

Ruská formální škola byla ve svých počátcích programovou vědou detašovanou do kontextu „avantgardní poezie“ a přebírala některé její znaky. Naopak zase vlastní avantgardní básnická tvorba byla často obnaženým programem tvorby poezie. Sotva budeme pochybovat o tom, že vzájemná zrcadlení podsystemů uvnitř systému „poezie“ se dějí ve znamení systému opačného — systému „vědy“. A právě tak zase na opačné straně, v systému „vědy“, jako by určité vzájemné zrcadlení jeho podsystemů — vědy ve vlastním slova smyslu a vědy jako jedné z živných látek, jež do sebe nabírá umění — probíhalo ve znamení umění. A tato otázka už by nás mohla přivést ke vztahu klasické avantgardy a onoho dnešního umění, jež se po ní ohlíží nazpět.

Doba je jiná a nevstoupíš dvakrát do téže řeky. Ve věci invariantního a variantního v „avantgardním dědictví“ má klíčový význam sociálně anticipační materiál, který soudobá věda dodávala poezii avantgardní a který dodává poezii dnešní. V 20. letech to postihl teoretik (i praktik) české avantgardy Karel Teige,⁶ a to svou teorií „předobrazů“ — anticipačních obrazů sociálně osvobozené společnosti, které jsou základním kamenem avantgardní poetiky.

Sociální a ideový rozestup českého poetismu bývá shledáván mezi pólem militantním a pólem hedonistickým. V podstatě jsou to dva konce jediné, spojitě škály, která však přesto nese určitou stopu vnitřního rozporu.

Na jedné straně se poetismus spolu s proletářskou poezií, která ovšem v tomto ohledu zůstala převážně důslednější, účastnil sociálního zápasu v předmnichovské republice. Cíl boje — a zde přirozeně začínal částečný

⁶ Teige, K.: *Obrazy a předobrazy*. *Musaion II*, Praha jaro 1921. In: Vlašín, Š. a kol.: *Avantgarda známá a neznámá I*. Praha, Svoboda 1971, s. 94—104.

rozdíl od situace lefovské — byl časově a zeměpisně především transcendentní, předobrazový, revoluce byla nejen obsahem soudobého sociálního zápasu, nýbrž také (a mnohdy výlučně) věcí vysněného zítřka, země uskutečněné revoluce byla pak vzdálenou, byla „zemí blízko pólu“.

Na druhé straně tu vládne spíše opak — velká uvolněnost jako důsledek toho, co zde už opravdu bylo: národní osvobození, atmosféra radosti, emancipace poezie z denních povinností staršího, vlasteneckého básnictví, moderní formy života atd. To jsou věci dobře známé, které se obecně spojují s poetistickým pocitem štěstí, jeho hedonismem, hravostí, lehkostí a spontánností.

Ta právě byla příslibem, že poetismus vnese svůj vklad do syntézy s poezií proletářského boje. tj. s poezií, která strhávala svou nekompromisností, avšak které někdy hrozilo známé nebezpečí: jestliže se boj zahleděl jen do budoucího cíle, je-li v něm vše přesahové, anticipační a prognostické (před čímž v ideologii, jak známo, varoval již K. Marx), je-li smysl boje jen a jen vpředu, pak vzniká riziko, že se k němu vytyčí příliš přímočará, úzká spojnice, která už nestačí pojmut do sebe širší záběr života a větší míru spontánnosti.

Meziválečná marxistická kritika (a jmenovitě Václavek) usilovala najít řešení — a také podpořit v soudobé tvorbě vše, co už samo takové řešení naplňovalo — jak revolučnost cílovou, anticipující a racionální proměnit zároveň i v revolučnost zažitou. Nazval bych ji revolučností předpokladovou a generativní: ta nese nejen metu ležící vpředu, daleko před očima, ale představuje i faktor, který jako by tlačil básníka do zad, umožňoval mu rozbíhat se do stran a bohatěji zabírat ze života, to vše ve smyslu Šaldových slov, že je třeba nikoli jen sloužit tendenci, ale tvořit z ní.

Na rozdíl od této české situace dvacátých let měl Lef velkou výhodu, výchozí výhodu (která ovšem zase — jak uvidíme — mohla časem plodit problém nový, převážně odlišný od naší problematiky domácí): lefovci totiž ten rozhodující historický okamžik, revoluční přelom, měli už časově za sebou, v zádech, mohli již tvořit z revoluce, z tendence.

Pravda, utopistické motivy básníků futuristů a posléze lefovců nevymizely — připomeňme především Majakovského *Mysterii buffu* z r. 1918 (přepřacováno r. 1921) s její vidinou „země zaslíbené“. Jednak je však na takových dílech jasně patrné, že jsou psána z pozic revoluce právě uskutečněné, jednak se — po této bezprostřední básnické odezvě na Říjnovou revoluci — utopické motivy znovu vracejí do lefovského básnictví a dramatiky až od poloviny dvacátých let; srov. zvláště Majakovského poemu *Létající proletář* (1925) a jeho satirické komedie *Štěnice* (1928) a *Horká lázeň* (1929). Co však první polovina tohoto desetiletí?

Ta je právě tím údobím, kdy se revoluce stačila rozlít celým žitím společnosti, byla život sám, a tak sociálně politický, ideový pól lefovského básnictví byl zároveň pólem předpokladovosti a spontánnosti. Všechno je v této chvíli pro lefovské básníky a blízké jim teoretiky revoluční.

Revoluční byla láska: vzpomeňme aspoň napůl milostných, napůl so-

ciálně politických poem Majakovského Miluji (1922) a zvláště O tom (1921), Asejevovy poémy Lyrické odbočení (1924). (Ostatně vyzařování této eroticko-politické básnické tvorby, spjaté s hutnými jazykovými novotvary, je tak silné, že i básnička Marina Cvetajevová, žijící v té době v Praze a chovající k Majakovskému trvalou duchovní lásku, píše zde r. 1924 sice zdaleka ne revoluční, ale přece jen tak trochu analogicky s lefovskými básněmi koncipovanou Poému hory: hora, resp. petřínské a strahovské návrší, dominanta Prahy, je opět symbol nejen milostný, hrud', místo milostné schůzky, symbol milostného hoře a životního břemene, ale i sociální — hrud' padlého rekruta, lokalita kasáren, execiráku, nouzových staveb . . .)

Revoluční byly mýty futurologické stejně jako přírodní a praslovanské u Chlebnikova, aviatika stejně jako Stěnka Razin u Kamenského, a u Jesenina (jehož poetika byla natolik blízká lefovské, že mu Majakovskij nabídl vstup do Lefu, z něhož ovšem sešlo) to bylo revoluční kosmické bubnování stejně jako nečasové zaujetí statkářské dcery Sněginové slavným již básníkem, jdoucím s novou vládou . . . Ale tak trochu na stejné úrovni mohla v té době — rozumí se: v povědomí současníků — spolu s teorií revoluce koexistovat i teorie syžetu, přeskupování stavebních kostek díla stejně jako přesunutí mocenského centra společnosti atd.

Pokud bychom chtěli z oné doby vydolovat tehdejší prožívání věcí, pak bychom sem nemohli jednoduše vnášet pozdější měřítko („to šlo s revolucí, to stálo stranou“); bylo by třeba více počítat s tehdejším přesvědčením, že na co sáhnu, ze všeho že promluví revoluce, která je všemu implicitní.

Ovšem právě nad tím se musely dostavit i okamžiky skepse. Ta nakonec, r. 1928, vedla k rozchodu Majakovského s Lefem a k založení nové, krátkodobé skupiny Ref (Revoljucijonnyj front iskusstva). Tato organizační změna nikoli snad vytvořila, nýbrž signalizovala opačný pól v sovětské levé avantgardě, nežli byla důvěra, že vše je automaticky revoluční. Trvala zde polarita poněkud odlišná od té, kterou jsme zaznamenali v českém poetismu.

Majakovskij si již ke konci první poloviny dvacátých let položil otázku, zda se důvěra v implicitní revolučnost neocitá po boku apolitičnosti a konzumnosti kvetoucí v části společnosti v době NEPu, po boku „únavy z revoluce“ a nového měšťáctví (tato obava zazněla již v jeho poemě O tom, stejně jako v Asejevově Lyrickém odbočení). Ztlumil v té době onu eroticko-sociální linii, kterou založil, resp. pro svou dobu obnovil, a v níž našel řadu významných následovníků (vedle Asejeva to byl zvláště Kirsanov). Obrátil se, navazuje tak na tradici ruské „naučné poémy“, k linii nové, explicitnější, k lyrické historiografii revoluce, dokonce k poeticko-politické instruktáži na nejvyšší možné úrovni; mám na mysli zvláště Majakovského díla Vladimír Iljič Lenin (1924) a Správná věc! (1927).

„Předobraz“, za nímž šla někdejší avantgarda, byl poměrně izolovaný

od jejího „dneška“, byl hotový a pevný. Jaké to byly krásné „obrazové katastrofy“ vznikající nárazem slovní lávy na pevný „předobraz“, jaká to byla půvabná vršení fragmentů do pestré montážní mozaiky, k nimž přitom docházelo! Tyto krásné montáže patří dnes — aspoň jako obecnější principy tvorby (díleč využití je vždy možné) — převážně minulosti.

Dnešní věda dodává poezii předobraz kontinuitní, plynule vycházející z rozboru dneška; současně to bývá předobraz dynamický, pružný, umělecký obraz nevzniká ani tak „katastrofickým nárazem“ naň, jako spíše citlivým ohledáváním předobrazu a jemným ulpíváním anticipace na současné podobě světa. (Pokud ovšem nejde o takovou-většinou falešnou, ne-uměleckou, „vodnatou“-anticipaci budoucnosti, jakou přináší valná část sci-fi.⁷ My máme na mysli spíše tvary „uměleckého světa“ v takových dílech, jako je Merleho Malevil či Bouullova Planeta opic.)

Jsme vážnější, duchovněji, pružnější a analytičtější. Zůstali jsme v hloubi stejně optimističtí jako avantgarda 20. let, ale je to optimismus — řečeno termínem zesnulého sovětského dějepisce avantgardy V. Percova — „tragedijnosti“⁸ „Tragedijnosti“ s jejím obchvatem celého lidského údělu, s její katarzí, s jejím rozdílem od empirické tragičnosti. Skrze tuto „optimistickou tragedijnost“ jako by se v sobě nejčastěji zrcadlily navzájem dnešní umění i dnešní život na přechodu k zítřku.

A že snad v závěru přece dojdeme ku spojení „avantgardní dědictví“, nad nímž na počátku úvahy zůstal viset otazník? Jak by tam byl nezůstal, když tato otázka byla položena tak, jak se klade nejčastěji — poněkud zjednodušeně... Jako by jediným nositelem tradice bylo příčinné řetězení, tj. determinující předchůdcovství a determinované následnictví. V tomto úzce kauzálním kontextu otázka „tradice protitradičního“ nutně vyznívala sofisticky a její řešení bylo sotva možné.

Jenže jak v teoretickém programu avantgard, tak v jejich vlastní básnické tvorbě ztratila úzce kauzální představa determinančního literárního procesu výlučné postavení. Ke slovu zde, v historickém řetězení literárních jevů, přichází spíše jiný pojem: ten, který jsme nyní poznali v souvislosti s „předobrazem“ — pojem anticipace. Když se např. teoretikové sovětské „literatury faktu“ 20. let ohlíželi se zájmem zpět na Černyševského, nešlo jim o to, že by snad byl jejich předchůdcem, kauzálním zdrojem, ale o to, že svou otevřenou publicističností něco anticipoval z jejich vlastního způsobu. Podobně se obracel Majakovskij v básni Jubilejnoje k Puškinovi: ne jako k svému předchůdci a ovlivňovateli, ale jako k anticipátorovi strhávání mystických závojų z básnické

⁷ Srov. Miko, F.: *Poézia, človek, technika*. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1979. Autor zjišťuje velmi silné vcházení vědy a techniky do soudobé slovenské literatury. Celkově hlubší je to pak v poezii nežli v próze, kde navíc žánr sci-fi znamená prostě rezignaci a kapitulaci umění před vědou.

⁸ Percov, V.: *Pisateľ i novaja dějstviteľnost*. Moskva, Sovetskij pisateľ 1961, s. 314 až 360.

tvorby. K pojmu anticipace se z druhé strany — ze strany současného autora voličiho v minulosti své anticipátory — přiřazují pojmy volného rozhledu, dobrovolného výběru, prostě pojmy „nedeterminanční“.

Měla-li takovou výzbroj klasická avantgarda, pak ji má tím spíše cokoli v dnešku, co se ke klasické avantgardě hlásí a chce na ni navazovat. Blízké opakování a blízká podobnost jsou nemožné. Jiní jsme my, jiný je svět, jiný je vztah umění a vědy v soudobém celku kultury. Ale je třeba se inspirovat! Inspirovat tím, do jakých důsledných vzájemných zrcadlení dobové vědy a dobové poezie rozvedla tento vztah levá avantgarda.

АВАНГАРД И ТРАДИЦИЯ

Парадоксы, связанные с отношением, указанным в названии статьи: Происходит современный интерес к авангардам начала века от их идеального приближения к настоящему времени, или же, наоборот, от их постоянно нарастающего реального отдаления от нас? Что такое — и возможна ли она вообще — „традиция антитрадиционализма“? Теоретический антитрадиционализм — скорее программа авангардного творчества, т. е. его преамбула, или же, наоборот, один из компонентов самого авангардного творчества? Речь идет о компоненте, находящемся в динамически напряженных взаимоотношениях с тем остальным творчеством авангардистов, которое одно принято считать художественным.

Момент „науки“ в реляции авангард — традиция. Взаимоотражающиеся зеркала авангардного творчества и науки данного времени. Три возможных проявления взаимоотношения авангарда и науки: 1. непосредственное, прямое, 2. контрастное, 3. синтетическое.

„Артистичность“ как противовес „научности“ в авангарде. Понятие „революционной артистичности“ как диалектического соединения двух начал — самодовления художественного произведения и его социальной функции.

Сравнение чешского „поэтизма“ и поэзии советского Лефа. Роль „прообразов“ в чешском Деветсиле и роль совершившейся уже революции в Лефе. Преимущество и риск того и другого в области художественного творчества.

Отличие современных художественных антиципаций от предвосхищений, присутствующих в свое время классическому авангарду. До сих пор плодотворной представляется позиция, занимаемая иногда авангардом в отношении отдельных моментов предыдущей истории культуры — позиция не детерминации традицией, а свободного выбора из нее.