

Ruská
revoluce
v umění
1917—1935

AVANTGARDISTÉ



host

Sjeng Scheijen

Sjeng Scheijen

Avantgardisté

Ruská revoluce

v umění 1917–1935

Přeložila

Radka Smejkalová

Brno 2023

Ruská
revoluce
v umění
1917–1935

AVANTGARDISTÉ

Sjeng Scheijen

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

Nederlands
letterenfonds
dutch foundation
for literature

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

Věnováno Wendel a Coos

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

Nikolaj Nikolajevič Punin

*Na zázraky nevěřím,
proto také nejsem výtvarník.*

Viktor Borisovič Šklovskij

Obsah

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

Úvod: Proč se
pomalováváme!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kazimir Malevič v Kremlu

listopad 1917



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

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

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

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

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

– *Jste futuristi?*

– *Ano, to jsme.*

– *A jste proti futurismu?*

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

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



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

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

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

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

Revolucionář Malevič

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

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

pořádala přednášky, divadelní představení a komentované prohlídky moskevských muzeí. Úkol to nebyl snadný, protože většina vojáků byla negramotná a pravděpodobně nikdy v životě žádný obraz ani umělecké dílo jiného než náboženského charakteru neviděla.¹³ V srpnu toho roku se Malevič stal předsedou umělecké sekce. V té době disponoval kanceláří u kremelského jezdeckva, kde svou stoupající slávu stvrdil vlastnictvím přístroje hodného velkého inovátora: telefonu s číslem 3-25.¹⁴

K prvním Malevičovým počínům patřil tisk a distribuce letáku vyzývajícího všechny moskevské výtvarníky, umělce a spisovatele, aby se připojili k revolučnímu boji a společně usilovali o nové uspořádání uměleckého světa.¹⁵ Současně Malevič začal spřádat plány na radikální reformu ruského uměleckého vzdělávání.¹⁶

Dne 27. října provedl Lenin v Petrohradu převrat, který vedl k Říjnové revoluci. V reakci na to o den později vtrhli do Kremlu takzvaní junkeři – vojska věrná Prozatímní vládě, a Malevič i jeho umělecká sekce museli vzít nohy na ramena. Bolševici se v následujících dnech snažili dobýt starou svatyni zpět. Junkeři zabarikádování v Kremlu považovali za nemyslitelné, že by bolševici začali pevnost ostřelovat. Nebyli sami – i naprostá většina revolucionářů považovala palbu na Kreml za nepřijatelnou svatokrádež. Kreml byl naposledy násilně poškozen v roce 1812 během napoleonské okupace, ale tehdy měli škody na svědomí bezvěrci, pohanští cizáci! Rusové, skuteční Rusové, by nikdy neostřelovali historické a náboženské srdce svého národa. Zejména nyní, když byly v Kremlu uloženy i nejcennější muzejní sbírky.

Jenže v tom se junkeři přepočítali. Bolševičtí důstojníci v Moskvě se rozhodli vystavit Kreml několikadenní těžké dělostřelecké palbě a nad ránem 3. listopadu ho znovu dobyli. Později ospravedlňovali kanonádu tím, že pevnost nešlo vzít útokem.¹⁷ Otázka zní, zda je to pravda. Junkeři byli špatně vyzbrojeni a vážlo jim zásobování. Jistý historik decentně poznamenává, že při dobývání moskevské telefonní ústředny se bolševici dělostřeleckému útoku záměrně vyhnuli, „aby tento užitečný objekt ochránili před vážnějším poškozením“.¹⁸

Skutečnost, že bolševici neváhali pálit na ruskou svatyni, vyvolala u veřejnosti šok. Sovětští historici později ostřelování Kremlu zamlžovali nebo popírali a takové informace označovali za výplod „reakcionářských sil s cílem vyvolat strach z revoluce“.¹⁹ Postsovětská historiografie to sice napravila, ovšem v důsledku tak dlouholetého popírání zřídka kdy zmiňuje jeden důležitý aspekt této kanonády.

Důstojníci loajální k Prozatímní vládě totiž s bolševickými vůdci už 2. listopadu, v předvečer znovudobytí Kremlu, podepsali příměří. Junkeři ještě toho večera Kreml opustili a pevnost byla od sedmé hodiny večerní zcela prázdná a opuštěná. Přesto bolševici během následující noci liduprázdný Kreml opět urputně ostřelovali. Zprávy v novinách a výpovědi očitých svědků hovoří o nepřetržitě kanonádě, která ustala až za úsvitu.²⁰

Noční útok na prázdný Kreml byl aktem vandalismu a stěží ho lze označit za něco jiného než za autentické extatické obrazoborectví. Za ikonoklasmus, který vznikl ze spontánní touhy zničit nejen samotného nepřítele, nýbrž i posvátné předměty symbolizující jeho moc. A tento obrazoborecký zápal nehasl ani poté, co bolševici Kreml obsadili. Očití svědci vyprávěli, jak vojáci po obsazení pevnosti řádili v carských prostorách a kancelářích a také například v kremelském archivu: „veškeré portréty carské rodiny byly [...] k nepoznání zohyděny“, nábytek rozmlácen a „některé stěny polité inkoustem a pomalované někdy přímo vulgárními nápisy, jež pisatelé vyvedli prsty smočenými v inkoustu“.²¹ Velké muzejní sbírky Ermitáže a Státního ruského muzea přitom jen jako zázrakem zůstaly netknuté.

Obrazoborectví k revolucím patří, ovšem že se jednoho dne terčem takového záměrného aktu destrukce stane Kreml, mnohé intelektuály šokovalo. Slavný umělec a náboženský konzervativce Michail Vasiljevič Něstěrov prohlásil, že Kreml byl svévolně znetvořen. Socialistický tvůrce Mstislav Valerianovič Dobužinskij, zarytý odpůrce starého režimu, nikoliv však bolševik, o dva týdny později napsal: „Bylo by falešné utěšovat se tím, že dílo zkázy mohlo být ještě větší, že ne



Kreml po ostřelování: patriarchova sakristie.
Moskva, listopad 1917

Kreml po ostřelování. Moskva, listopad 1917

všechno utrpělo újmu – natož abychom maloměšťácky přepočítávali škodu na peníze a úlevou si oddechli nad celkovým součtem. Tady nejde o rozsah škod či o to, kolik toho bylo zničeno, nýbrž o to, co tato skutečnost symbolizuje v rovině morální.“²²

Apollon, jeden z nejprestižnějších petrohradských kulturních časopisů, věnoval útoku na Kreml celou sérii rozzuřených článků a výslovně z něj obvinil futuristy: „Mezi široké masy pronikly futuristické [...] sklony k anarchismu s příchutí destrukce, [...] v nichž se rabování snoubí s chuligánským pohrdáním minulostí.“²³

Tento závěr však nesdíleli všichni. V Kavárně básníků, kde se scházeli radikální básníci a umělci, vyřvával samozvaný „otec ruského futurismu“ David Davidovič Burljuk, že „bolševické ostřelování posvátných kremelských kostelů otevřeně vítá!“²⁴. „To je vám opravdu líto, že se pálí všechno to staré harampádí? Copak netoužíte po něčem novém?“²⁵ O Burljukově patetickém chvástání se samozřejmě hojně psalo v novinách.

Také Vladimír Vladimirovič Majakovskij, bezpochyby nejslavnější futuristický básník, dělostřelbu přivítal. Krátce po ní napsal báseň „Óda na revoluci“, kterou poprvé přednesl v prosinci téhož roku. Její součástí je chvalo zpěv na 152mm granáty, jež na Kreml dopadly. Jmenovitě se v básni zmínil o chrámu Vasila Blaženého a varoval před nadcházejícím ohňostrojem.

*A zítra,
Vasilovy ruce,
ruce krovů chrámových,
v prosbě o milost k nebesům marně vzletí.
Tuponosí kanci baterií tvých
rozryjí kremelské tisíciletí.*²⁶

Ostřelování Kremle se stalo zbraní v propagandistické válce mezi bolševiky a nebolševiky, v níž stěžejní roli sehráli futuristé. Tisíce lidí si ke kremelským zdem přišly prohlédnout způsobené škody. Na

chodnicích před branami pevnosti posedávaly v hloučcích slepci, které pravděpodobně vyburcovali duchovní, a zpívali zbožné písně.²⁷ Církevní propaganda obšírně rozebírala zejména značné škody na nejvýznamnějším a nejposvátnějším kremelském svatostánku, chrámu Zesnutí přesvaté Bohorodice. Církevní tisk tvrdil, že na Kremlu byl spáchán „dělostřelecký pogrom“²⁸. Den po ostřelování menševické noviny *Novaja žizň* (Nový život) napsaly: „V Kremlu burácejí děla, hvízdají granáty a teče krev nevinných lidí. Padne-li do rukou vandálů třeba jen jediná z velkých historických památek, nikdy jim to neodpustíme ani my, ani budoucí generace.“ Když začala kolovat falešná zpráva o zničení moskevské ikony na Rudém náměstí, chrámu Vasila Blaženého ze 16. století, strhl se poprask. Čerstvě jmenovaný „lidový komisař osvěty“ – řekněme ministr školství a kultury – Anatolij Vasiljevič Lunačarskij propadl čiré panice.²⁹ Lunačarskij nebyl protřelý terorista jako Lenin, nýbrž píšící intelektuál toho typu, který s oblibou v jedné větě zmíní Michelangela i Victora Huga. Otevřeně prokazoval úctu kulturnímu dědictví a ve vysokém umění viděl naději pro rozvoj dělnické třídy. Jakmile se dozvěděl o spoušti, která byla v Kremlu napáchána, tak ho to roztrpčilo, že okamžitě rezignoval. V prohlášení k tomu uvedl: „Chrám Vasila Blaženého a chrám Zesnutí přesvaté Bohorodice jsou terčem plundrování. Na Kreml, kde se teď soustřeďují nejvýznamnější umělecké skvosty z celé Moskvy i Petrohradu, se střílí z děl [...]. Nesnesu to. To je na mě příliš. Není v mých silách učinit té hrůze přítrž. Pod tíhou těch šílených představ nemohu ani pracovat. Odstupuji proto z Rady lidových komisařů.“³⁰

Když se o dva dny později ukázalo, že zpráva o zničení chrámu Vasila Blaženého se nezakládá na pravdě, Lunačarskij pod mohutným nátlakem V. I. Lenina své rozhodnutí přehodnotil. V jistém smyslu se totiž stal obětí propagandistické války, protože škody, které Kreml utrpěl, byly sice značné, ovšem nikoliv nenapravitelné. Jejich přesný stav se ukázal až v následujících týdnech: mnoho kostelů bylo vážně poškozeno, některé fresky a ikonostasy zničeny. Nejvíce utrpělo vnější zdívo a věže, zato muzejní sbírky jako zázrakem zůstaly netknuté.

Není známo, zda při onom nočním ostřelování sehrál nějakou roli Malevič, je ovšem nabitelní, že na znovudobytí Kremlu se podílel jeho pluk. Každopádně násilnosti oněch dnů doslova rezonují v řadě textů, které následujícího roku napsal a v nichž na tyto brutality občas přímo odkazoval. O více než rok později popisuje útok na prázdný Kreml jako futuristickou performanci:

*Hřmění říjnových děl pomohlo povstat novotářům, povolit
čelisti starých kleští a překreslit plátno dnešní doby.*

*Stojíme před úkolem definitivně pohřbit hanebný po-
stoj starého k novému, rozbít jednou provždy autoritu světců,
vzít jim půdu pod nohama a rozprášit všechny staromilce [...].*

*Svémi performancemi jsme předznamovali odvržení
tradičního balastu a plivli jsme na oltář jeho svátosti.*

*Stejně si počínali i další, kdo umetali cestu našim re-
volučním souputníkům.³¹*

Jakmile bolševická vojska kremelské pozice znovu obsadila, Malevič zjevně nelenil, svolal svou sekci a pokračoval v práci v nepoškozených částech komplexu. Lenin a Lunačarskij se mezitím z Petrohradu snažili moskevská vojska zpacifikovat a obnovit pořádek. Hrozilo, že dělostřelba se pro bolševiky zvrhne v marketingovou katastrofu. Proto se v propagandě usilovně tvářili, že jsou odhodláni dalšímu drancování Kremlu zabránit. Jenže se ukázalo, že z dalekého Petrohradu je obtížné takovému předsevzetí dostat. Přibližně ve stejné době totiž vyšlo najevo, že funkci „komisaře pro ochranu kremelských památek“ svěřili futuristovi a neúprosnému obrazoborci Malevičovi. Zdá se proto nemyslitelné, že by Lunačarskij byl o Malevičově jmenování informován.

Teoreticky se mohlo jednat o nouzové východisko z chaotické situace, v níž nebyl po ruce žádný jiný revolucionář, který by se vyznal v kultuře a dějinách umění. Tomu ovšem nenahrává skutečnost, že o Malevičově jmenování zcela otevřeně informoval list *Izvestija*. V případě jiných činitelů, včetně Malevičových nástupců,

se zprávy o jejich dosazení do funkce v novinách běžně neobjevovaly. Vzhledem k bouřlivým reakcím, jaké ostřelování Kremlu vyvolalo, a také vzhledem k nařčení z obrazoborectví a k postoji, který futuristé v této diskusi zaujali, se nabízí jediný možný závěr: Malevičovo jmenování komisařem pro ochranu kremelských památek byla provokace, futuristický výstřelek. Takto ho vnímali i významní představitelé kulturního establishmentu, kteří otevřeně hovořili o „futuristickém převratu v Kremlu“.³²

Není jasné, jak dlouho Malevič funkci skutečně zastával. Podle jednoho zdroje se jeho pozice již po třech dnech stala v důsledku ustanovení komise s vyšším mandátem nadbytečnou.³³ V jiném dokumentu je Malevič uveden jako kremelský komisař ještě o měsíc později.³⁴ Kromě toho existuje dostatek indicií, že Malevič působil v Kremlu přinejmenším do konce února 1918, byť pravděpodobně už ne ve funkci komisaře.³⁵

Malevič se každopádně v roce 1917 přímo zapojil do revolučního boje na straně bolševiků, přestože nebyl členem jejich strany a ani nikdy později se za bolševika nepovažoval.

S Malevičovým jmenováním kremelským komisařem se ostatně pojí ještě jeden provokativní aspekt. Malevič byl Polák a křtěný katolík. Tím se v ruské říši řadil k institucionálně diskriminované náboženské menšině. Jeho polský původ prozrazovalo už jen jeho křestní jméno Kazimir. A Malevič své kořeny nijak neskrýval, mluvil s polským přízvukem a rusky se nikdy nenaučil gramaticky správně.³⁶ Jeho příznivci i odpůrci v něm viděli když ne katolického preláta, tak katolického vesnického kněze.³⁷ Svěřit správu nejsvětějšího místa pravoslavného Ruska člověku, který nebyl Rus ani pravoslavného vyznání, znamenalo totéž jako udělat na konzervativce i věřící dlouhý nos.

Vůči římskokatolickým Polákům chovali Rusové hluboce zakořeněnou nedůvěru. Polské území carského Ruska za sebou mělo dlouhou historii opakovaných povstání proti ruské nadvládě, polští militanti byli významně zastoupeni v teroristických uskupeních, která v Rusku operovala od šedesátých let 19. století. Cara Alexandra II. zavraždil polský terorista. Císařský establishment ve snahách

Poláky porušit vždy narazil. Katolictví bylo považováno za kacířství podloudně podkopávající základy ruské civilizace – pravoslavnou víru. Legislativa týkající se náboženských a etnických menšin v ruské říši byla velmi proměnlivá, ale katolíci nikdy nedosáhli rovnoprávného postavení s pravoslavnými a přestoupit na katolickou víru nebylo v zásadě povoleno. Od roku 1905 sice v Rusku panovala větší náboženská svoboda, ovšem o zapojení katolíků do elitních kruhů si Malevič ve své době mohl nechat jenom zdát.

Jak se tedy tento polský futurista, vyrůstající daleko od politických a kulturních center carské říše, ocitl v září reflektorů?

Dětství na ukrajinském venkově

Malevič se narodil 11. února 1879 v Kyjevě a vyrůstal v Černihivské oblasti na severozápadě dnešní Ukrajiny, ve vesnicích Avdijivka a Korjukivka.³⁸ Doma sice zpívali ukrajinské písně, ale mezi sebou i s dětmi rodiče mluvili polsky. Malevič s matkou hovořil polsky i ve starším věku.³⁹ Výuka ve škole, kterou navštěvoval, probíhala v ruštině. Jeho otec sice pocházel ze šlechtického rodu, rodina však už žádné statky a téměř ani žádné nemovitosti nevlastnila. Seweryn Malewicz pracoval jako agronom, coby odborník na pěstování cukrové řepy se nechával najímat zemědělskými společnostmi. Početná rodina s dvanácti dětmi, z nichž se dospělosti dožilo osm, se proto každých pár let stěhovala z místa na místo. Několik roků pobýli v Podolské gubernii (u hranic s dnešním Moldavskem), v Charkovské gubernii v městečkách Konotop a Bilopillja a nakonec v ruském městě Kursk. Takové neustálé putování za výdělkem nebylo v ruském samoděržaví nijak neobvyklé, přesto dobře ilustruje podnikatelského ducha a pracovní morálku Severina Maleviče, po němž tento charakterový rys zdědil syn. Žádný ze současníků Kazimira Maleviče neopomenul zmínit umělcovu neutuchající energii, sebekázeň a sklon k workoholismu, a to i za nejobtížnějších a nejdepresivnějších okolností.⁴⁰ Malevič později své studenty učil: „Nejcennější věcí v životě je čas.“⁴¹

V jedenácti letech se Malevič nakazil pravými neštovicemi. Smrtnou nemoc přežil, ale obličej mu už natrvalo zhyzdily puchýře a jizvy. Početná rodina se potýkala s chudobou a Kazimir jako nejstarší syn musel přispívat do rodinného rozpočtu; od svých sedmácti let každý den pracoval. V domácnosti Malevičových nebyly žádné hudební nástroje a téměř žádné knihy. Neustálé stěhování a pobyty v provinčním zázemí měly za následek, že Kazimir nemohl dokončit ani obyčejnou střední školu. To vysvětluje jeho nedostačivé vzdělání a později nezadržitelnou touhu učit se i v dospělosti. Malevič vykazoval typické rysy intelektuála-samouka: byl vždy originální – tedy samozřejmě skandálně originální –, ale neměl ve zvyku své myšlenky přehodnocovat, obhajovat své postoje v učených debatách a v jeho znalostech zely nápadné mezery. Ačkoliv měl mimořádné intelektuální schopnosti, zůstával v ekonomických a politických otázkách pozoruhodně naivní, což kompenzoval zanícením, nezadržitelnou touhou nabývat vědomosti, formulovat vlastní názory a zaznamenávat své intelektuální rozjímání na papír. Do světových dějin se zapsal jako velký umělec a zanechal po sobě rozsáhlý teoretický odkaz – mnohem větší, než je kupříkladu písemný odkaz některých jeho současníků, například Vasilije Kandinského nebo Pieta Mondriana. Na rozdíl od těchto dvou mužů, jimž se dostalo právnického, respektive učitelského vzdělání, měl však méně vzdělaný Malevič velké potíže se psaním. Jedna z největších světových znalkyň jeho života a díla, Irina Vakarová, poznamenává, že Malevič „se nikdy nestal člověkem ‚knižní vzdělanosti‘ a vyjadřování jeho myšlenek bylo vzdálené literárním normám“,⁴² tedy v souladu s obecně uznávanými stylistickými požadavky. Taková relativní ngramotnost je skutečně zarážející a odráží se v kvalitě jeho písemné tvorby. Malevičův styl je neohrabaný a toporný, ale díky tomu také originální a nápaditý. Za vše mluví jeho kostrbatá ruština: sebevědomě pokroucený jazyk samouka, kulturního outsidera, který pohrdal konvencemi a raději se prohřešoval proti gramatice než proti posvátnému požadavku originality. Malevič se přesto kvůli svým chabým spisovatelským schopnostem trápil. Jednou si povzdechl,

že nerad opravuje nebo rediguje vlastní texty. „Nuda! Pak píšu něco dalšího. Ale píšu špatně. Nikdy se to nenaučím...“⁴³

S otcem každý rok navštěvoval kyjevský veletrh, kde poprvé spatřil umění, tedy „umění, které si do vitrín vystavily obchody s kancelářskými potřebami“. Zatímco otec chodil po veletrhu, syn „pobíhal mezi obchody a každý obrázek dlouze studoval“.⁴⁴ Pravděpodobně se jednalo o sériově vyráběné vývěsní štíty a informační tabule. Ty patřily ke koloritu velkých měst ruské říše a ve společnosti, která byla z velké části stále negramotná, představovaly důležitý komunikační prostředek. Sehrály zásadní roli při formování mnoha avantgardních umělců, často se totiž jednalo o první světská malovaná vyobrazení, jaká budoucí výtvarníci kdy spatřili. Přímočará výstižnost reklamních výjevů navíc avantgardistům později posloužila v jejich vzpouře proti vágnosti a složitosti symbolismu a impresionismu, tedy umění předchozích generací.⁴⁵ Vývěsní štíty, ikony a dekorativní malby na selských domech a užitkových předmětech byly nejdůležitějšími formami lidového umění, z nichž Malevič a mnozí další avantgardní umělci později čerpali. David Burljuk v roce 1912 prohlásil, že „muzeum ruských vývěsních štítů by bylo stokrát zajímavější než Ermitáž“.⁴⁶

Malevičův otec nebyl ze synátorova zájmu o umění zrovna nadšený: „Umělci mají těžký život,“ varoval ho, „a spousta jich sedí za katrem.“⁴⁷ Matka však Kazimira v jeho poslání podporovala, kupovala mu kreslicí potřeby a před otcem to tajila.

Malevič napsal v pozdějším věku řadu krátkých autobiografických textů, v nichž nejednou obětuje historickou realitu ve prospěch květnaté osobní mytologie. Jeho mladické nadšení pro reklamní cedule bylo možná smyšlené nebo vybájené, jisté ovšem je, že s „obyčejným“ světským uměním se v mládí prakticky nesetkal. Na Ukrajině neexistovala žádná veřejná muzea ani umělecké galerie, obrazy vlastnili jen zámožní lidé. Láska k výtvarnému umění – vášeň, která se mu brzy stane všestravujícím posláním – se v něm probudila díky nefalšované zálibě v kreslení, jemuž od dvanácti let stále více propadal. Na barvy a pastelky přitom příliš peněz nezbyvalo. Malevič se

snažil pigment vyrábět sám a vyměňoval si v tomto ohledu zkušenosti s přáteli. Proto pro něj významnou událost představoval příjezd tří malířů, jejichž úlohou bylo restaurovat ikony v místním pravoslavném chrámu. Malevič v autobiografickém textu popisuje, jak při pomýšlení, že po jeho vesnici chodí skuteční umělci, v noci nemohl spát.

Tu noc jsem pořádně nespal a vyhlížel netrpělivě ráno, abych se hned vypravil k chalupě, kde přebývali výtvarníci. Časně zrána, když ještě všichni spali, jsem vyklouzl ven a hnal se rovnou na svoji pozorovatelnu, abych tam byl co nejdřív. Můj kamarád už tam byl. Jenže z chalupy zatím nikdo nevyšel. [...] Krávy se dávno pásly, slunce svítilo, ale výtvarníci pořád nikde. Nakonec se otevřelo okno a jeden z nich vykoukl ven. Trochu jsme poodešli a předstírali, že nás zaujala zeleninová zahrádka. O hodinu později se otevřela vrátka a výtvarníci předstoupili před naše zraky. [...] Vydali se za město a my se jim kradli v patách. Na poli stály mlýny, zráló žito a dál na obzoru rostly duby. Plížili jsme se žitem, tam nás nebylo vidět, ale na místech, kde rostla pšenice, jsme se museli plazit. Když výtvarníci dorazili ke mlýnu, usadili se, vytáhli bedýnky, rozevřeli slunečníky a pustili se do malování.

Tehdy Malevič učinil překvapivý objev. Poprvé očima středověkého člověka spatřil magický moderní vynález: olejovou barvu v tubě. „Plazili jsme se co nejopatrněji po bříše a zadržovali dech. Podařilo se nám příkrást opravdu blízko. Viděli jsme pestré tubičky, ze kterých se vytlačovala barva... Byli jsme jako u vytržení.“⁴⁸

Malevič pokračoval v kreslení a malování a svůj první obraz *Měsíční noc* se mu podařilo prodat za pět rublů, což pro něj byla částka, za niž „by se celý měsíc daly jíst klobásy“.⁴⁹ Malevič tvrdil, že v roce 1895 studoval na výtvarné škole v Kyjevě, kterou založil a vedl uznávaný ukrajinský malíř Mykola Ivanovyč Muraško. Zápis nebo jiný písemný důkaz o jeho studiu však neexistuje, ačkoliv školní archivy se

dochovaly v dobrém stavu. Pokud se u Muraška skutečně učil, pak jen krátce a neoficiálně a jako nezařazený student.⁵⁰

V roce 1896 se rodina přestěhovala do Kursku, kde Kazimir začal pracovat jako technický kreslič u dráhy. V Kursku se mu dostalo prvního seriózního výtvarného vzdělání a seznámil se tam se stejně starými umělci. Přejmenším jeden z nich, pozdější skladatel Nikolaj Andrejevič Roslavec, byl muž výjimečného talentu a téměř stejného revolučního ducha jako Malevič. Poznali se už v Konotopu, ale spřátelili se teprve v Kursku. Roslavec pocházel z ještě nuznějších poměrů než Malevič. Housle, na něž se jako malý sám naučil hrát, mu koupila Malevičova matka. Mezi chlapci vzniklo hluboké přátelství, které se muselo zakládat na sdílené zkušenosti s chudobou a obdobně velkých uměleckých a intelektuálních ambicích i nedostatečném vzdělání. Roslavec stejně jako Malevič pracoval v Kursku u dráhy. Vzhledem k tomu, že byl hudebník, nenarušovala toto přátelství Malevičova dominantní a soutěživá povaha, která později tak často mařila jeho vztahy s kolegy z výtvarné branže.

Malevič se v Kursku seznámil i s dalšími umělci, z nichž někteří dříve navštěvovali Carskou akademii umění v Petrohradu nebo v Moskvě. Při jejich setkáních se spolu střetávaly nejrůznější nové ideje, které dotyční přejímali s farizejským zanícením. Umělec Lev Alexandrovič Kvačevskij, Malevičův nejlepší přítel a absolvent Carské akademie umění, byl obdivovatelem staříckého a v té době nesmírně populárního Lva Nikolajeviče Tolstého, jenž hlásal radikální materialistickou a utilitární vizi umění. Pouze málokoho tehdy neovlivnil svým smýšlením, uhranul dokonce i Maleviče, jakkoliv ten se později tolstojovské filozofii neskonale vzdálil. Na jedné z prvních známých fotografií z Kursku pózuje Malevič v tolstojovském úboru s dlouhou selskou halenou, která mu spadá přes boky.

Mezi lety 1900 a 1905 došlo v Malevičově životě k zásadnímu zlomu. Seznámil se s Polkou německého původu Kazimirou Zglejcovou, která mu v roce 1901 porodila syna Anatolije. Skutečnost, že se s Kazimirou neoženil, byla v katolické komunitě v Kursku nepochybně považována za skandální a Malevič se kvůli tomu patrně

znovu dostal do konfliktu s otcem. Sňatek se v katolickém kostele v Kursku konal až 2. ledna 1902, poté co Kazimira otěhotněla znovu. Druhý syn Georgij se narodil 5. června a zemřel krátce po porodu.⁵¹ Je otázka, zda Malevič se svou ženou kromě křestního jména sdílel ještě něco dalšího, jeho obsedantní touha malovat rodinnému životu každopádně nesvědčila. Ve volných dnech mizel do přírody, o přestávkách si v kanceláři stavěl k oknu stojan a zachycoval venkovní svět. Svým pracovním nasazením strhl i své okolí: „Manželky mých přátel mě neměly rády, protože kdykoliv jejich manželům vybyla chvíle volna, tahal jsem je někam skicovat, takže se vůbec nezdržovali doma.“⁵²

Malevič se podle vlastního tvrzení už tehdy snažil dostat na Moskevskou školu malířství, sochařství a architektury. Ta měla sice o něco menší prestiž než Carská akademie umění v Petrohradu, ale proslula coby pokrokovější. Vyučovali na ní zcestovalí a evropsky orientovaní umělci, jako portrétista Valentin Alexandrovič Serov a impresionista Konstantin Alejexjevič Korovin. Několik Malevičových žádostí o přijetí údajně zachytil a překazil jeho otec.⁵³ Z jistých důvodů lze předpokládat, že tato anekdota je smyšlená, ale na tom vlastně nezáleží, protože i kdyby Malevičovy žádosti na školu dorazily, jistě by přijat nebyl.

Malevičův otec zemřel 9. března 1902, nedlouho po synově svatbě. Malevič ho krátce poté zvěčnil na jednom ze svých prvních dochovaných obrazů – na portrétu namalovaném podle fotografie (obrazová příloha č. 1).⁵⁴ S otcem ho sice možná nepojil vřelý vztah, přesto je tato podobizna pokojnou poctou člověku, který se dívá na svět laskavě i sebejistě.

Do Moskvy a Petrohradu

Ať už byly Kazimirovy city jakékoli, otcova smrt mu odstranila jednu z překážek na cestě k životu umělce. Pochopil, že v Kursku už dalšího rozvoje nedosáhne. „Do Moskvy nebo do Petrohradu, kde

žije opravdové umění, mě to táhlo jak vlka do lesa [...]. Bez těchto měst se z nikoho umělec nestane a ztratí se někde na venkově [...]. Přemítáním o uměleckých městech jsem se trápil už odedávna.“⁵⁵ Začal šetřit a v roce 1904 – v pětadvaceti letech – odjel do Moskvy, aby se vrhl na malování. Téhož roku se přihlásil na Moskevskou školu malířství, sochařství a architektury a byl pozván ke zkoušce, kterou neudělal. V Moskvě přesto zůstal. Co z toho vyplývalo pro jeho ženu a syna, kteří zůstali v Kursku, není jasné. Kazimira už tehdy patrně čekala třetí dítě, dceru Galinu. Malevič jí nepochybně dal nějaké peníze, je ovšem nabíledni, že role hlavy rodiny mu příliš neseděla. V té době se naprosto oddával umění: sám byl připraven kvůli němu hladovět a od svých blízkých očekával totéž.

V létě roku 1905, 1906 a 1907 se třikrát pokoušel složit zkoušky na Moskevské škole malířství, sochařství a architektury, ale pokaždé pohořel. Musel cítit obrovské rozčarování, jeho sebedůvěru ani umělecké poslání to přesto nijak neovlivnilo. S Kurskem se definitivně rozešel poté, co v roce 1906 přivezl svou rodinu a matku do Moskvy – nenastěhoval si je však k sobě, nýbrž jim pronajal byt jinde ve městě. Rodinný život se mu zdál neslučitelný s uměleckými ambicemi. Nařídil rozprodat veškerý majetek v Kursku, a když se sám na krátkou dobu do města vrátil, aby vyřídil potřebné záležitosti, všechny své obrazy spálil. O mnoho let později napsal, že „umělecké dílo musí vznikat tak, že za sebou spálíme mosty“.⁵⁶ Málodkdo tehdy věděl, že toto krédo sám kdysi do slova a do písmene převedl do praxe.

Zničení vlastní minulosti od něj bylo troufalým a neuváženým činem. Nejenže se tak rozešel s venkovem, zároveň ukázal, že umění nechápe jako nástroj osobního naplnění nebo soukromého vyjádření. Nepovažoval své obrazy za reflexi vlastní historie, nevycházely implicitně z jeho života. Nechtěl být umělcem, pro něhož rané práce, jakkoliv nedokonalé a triviální, představují potvrzení uměleckého růstu. Umění vnímal jako objektivní zdroj poznání, místo v historii lidstva mohlo podle něj zaujmout pouze tehdy, nebylo-li povolné, nýbrž stalo-li se předvojem. V duchu tohoto smýšlení se

mu vlastní raná tvorba jevila jako nanicovatá a dějiny by ji stejně odsunuly do pozadí. A Malevič nechtěl tvořit součást dějin, chtěl dějiny psát.

V Moskvě se usadil mezi umělci, jimž vládl revoluční duch. „Komunitu tvořila opravdová hladová bohéma,“ napsal, „hladová, ale veselá“. Podnájemníci se skládali na kosti a odřezky pro „psy nebo lidi“, z nichž vařili vývar. „Nelze říct, že by se mi za těchto podmínek pracovalo v klidu, ale pracoval jsem.“⁵⁷ Četné nepokoje, které nakonec vedly k revoluci v roce 1905, se nevyhnuly ani Malevičovi. Jeho dva bratři Anton a Mečislav (se ženou) byli v Kursku kvůli svým sympatiím s revolucí pod policejním dohledem.⁵⁸ Sám Malevič se v té době spřátelil se zapřísáhlým komunistickým revolucionářem Kirillem Ivanovičem Šutkem a později obsáhle popsal události z druhého prosincového týdne roku 1905, kdy v Moskvě vypukly masové bouře. Malevič se spolu se svými druhy snažil obsadit důležité body ve městě. Před střelícími vojáky prchali po střechách a slézali po okapech. Malevič u sebe nosil revolvery, neustále do nich sháněl náboje a pokaždé se obával, že ho zmlátí černosotněnci, profašistické a monarchistické gangy, které pročesávaly ulice a lovily socialisty a „vlasatce“. Kazimira, žijící tehdy ještě v Kursku, kvůli podezření z účasti na revolučním hnutí přišla o práci u drah.⁵⁹

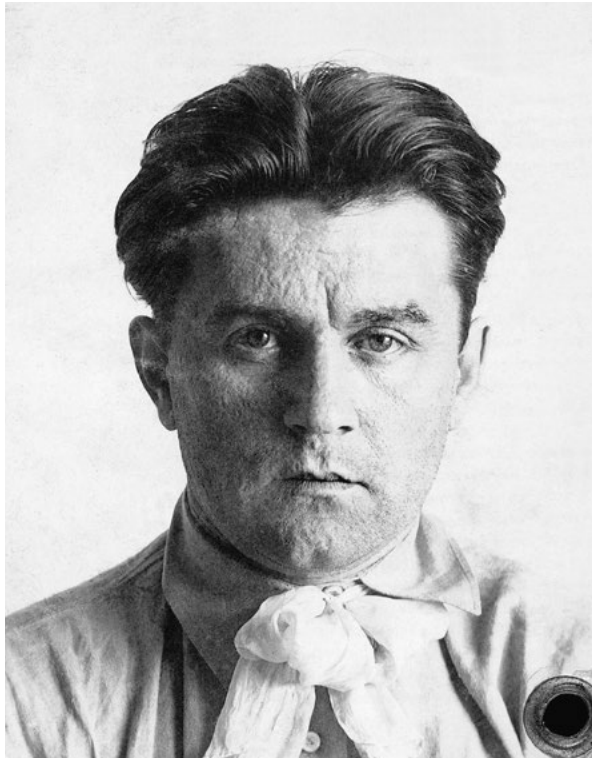
Revoluční atmosféra se odráží i v Malevičově tvorbě, která od roku 1906 získává odvážný postimpresionistický ráz. Postimpresionistická tvorba Paula Gauguina, Vincenta van Gogha a Paula Cézanna sice v tehdejší Rusku nebyla neznámá, přesto není zřejmé, kde přesně se Malevič inspiroval. Časopis *Mir iskusstva* (Svět umění), který založil Sergej Pavlovič Ďagilev, poprvé uveřejnil díla postimpresionistů až v roce 1904, a to v černobílém provedení. Sbíрка Sergeje Ivanoviče Ščukina se světoznámou kolekcí postimpresionistického umění byla veřejnosti zpřístupněna teprve roku 1909. Mladých umělců experimentujících s impresionistickými a postimpresionistickými formami ovšem přibývalo a mezi moskevskými výtvarníky pravděpodobně kolovaly reprodukce a ilustrace francouzského původu. V roce 1906 Ďagilev uspořádal v Paříži v rámci Podzimního salonu,

nejvýznamnější výstavy soudobého umění ve Francii, retrospektivu ruského umění. Vzal s sebou Michaila Larionova, tehdejšího neoficiálního vůdce moskevské avantgardy. Na salonu byla vystavena Cézanova díla a (posmrtná) retrospektiva Gauguinova. Ruští umělci a jejich stoupenci, kteří Paříž na Ďagilevův popud navštívili, si nějaké reprodukcce nepochybně odvezli a doma o nich vyprávěli. Není však jasné, do jaké míry se tohle všechno doneslo až k Malevičovi. Ten v Paříži každopádně nebyl a Larionova v té době osobně neznal. Při vědomí tohoto faktu je pozoruhodné, jak troufalá a svérázná jsou některá jeho dobře známá díla z roku 1906, v nichž figurují silné nánosy barev v pastelových odstínech. Byť Malevič v tehdejší moskevském uměleckém světě představoval dosud jen okrajovou figuru, tím, že ve svých obrazech opustil figurativní iluzi a kladl stále větší důraz na autonomní umělecké výrazové prostředky, jako jsou barva, kompozice a linie, se odvážil zajít dál než většina ostatních.

Za Malevičova tvůrčího života se největší pozornosti vždy těšila jeho díla z let 1906–1916. V té době se Malevič stal vůdčí osobností ruské avantgardy, podílel se na rozvoji symbolismu a kubo-futurismu (ruské varianty kubismu) a v roce 1915 ohromil umělecký svět svým pojetím suprematismu.

V letech 1905–1910 Malevič studoval v soukromém ateliéru Fjodora Ivanoviče Rerberga, průměrného výtvarníka, ale dobrého pedagoga, který tíhl k impresionismu a vedl k němu i své žáky. Seznámil se tam mimo jiné s Ivanem Kljunem, jenž se „zamiloval do jeho talentu“⁶⁰ a jako jeden z mála ho vždy následoval. Kljun podporoval Maleviče i finančně a jednou mu v zimě koupil kabát (čímž mu v Moskvě teoreticky mohl zachránit život). Kljun ho již tehdy považoval za člověka „ovanutého jakousi svéráznou mystikou. [...] V Boha sice nevěřil, ale nechoval k němu zášť. [...] Bylo z něj cítit, že se k Bohu staví tak nějak přátelsky, kamarádsky – ty jsi stvořitel a já také tvořím, oba jsme tedy tvůrci.“⁶¹

Během prvních let na Rerbergově škole změnil Malevič malířský styl. Z postimpresionisty se stal symbolistou a jeho drobné obrazy a kresby s názvy jako *Triumf nebes*, *Akt se zdviženými*



Kazimir Malevič s tváří podobanou
neštovicemi, 1913

rukama, Nanebevstoupení světce (obrazová příloha č. 2) se náhle zaplnily ostře prokreslenými, figurativními snovými zobrazeními.⁶² Takový obrat vyvolala především jeho návštěva výstavy *Modrá růže* (březen–duben 1907), která v ruském výtvarném umění odstartovala symbolismus. Malevič se v roce 1908 přestěhoval zpátky k ženě a dětem, ovšem ještě více se jim odcizil. Manželé se jako katolíci nemohli rozvést, přesto se nakonec rozhodli ve společném životě nepokračovat. Kazimira odjela z Moskvy a děti Anatolije a Galinu vzala s sebou. Těch několik málo zpráv, které se o Malevičově raném manželství a milostném životě dochovaly, je nejasných a rozporuplných, s jistotou lze ovšem říct, že se umělec v roce 1910 seznámil se Sofjou Michajlovnou Rafalovičovou, s níž krátce nato začal žít. Sofja představovala úplně jiný typ ženy než Kazimira. Byla velice vzdělaná, měla intelektuální záliby a pocházela z vyšší vrstvy než Malevič. Celá její rodina tíhla k umění, i její dvě sestry se provdaly za umělce.

Záštiplná Kazimira bránila Galině, aby s otcem udržovala korespondenci, a jeho dopisy z Moskvy před ní skrývala. Když Anatolij onemocněl tyfem, Maleviče o tom ani neinformovala. V té době už byla na pokraji vyčerpání a sama se nakazila. Galina se později podělila o své vzpomínky na bratrovu smrt, v nichž výstižně přiblížila obraz každodenní reality rodin, jako byla ta Malevičova: „Tolja umřel za plného vědomí. Milovaného chlapečka pak omývala sama Kazimira Ivanovna, ruce však měla odřené, dlaně opuchlé a potýkala se s horečkou. Na návštěvu k nim už nikdo nechodil, všichni se báli, že by břišní tyfus chytili. A tak nastala třetí noc. Podzimní vítr skučel a lomcoval okenními, matka se blouznivě zmítala na posteli, na stole ležel Tolja s nafouklým břichem, ve kterém cosi bublalo a přetévalo, a v koutku se schoulená do klubíčka krčila desetiletá holčička. Petrolej není, poslední svíčka dohořívá... Galja už to nevydrží a s žalostným pláčem vyběhne ven do noci. Uslyšel ji kolemjdoucí gymnazista a vzal ji k sobě domů. Jeho rodiče zburcovali veřejnost – s pomocí gymnázia, lékařů a židovské obce se vybraly peníze na pohřeb.“⁶³

Ovšem ani po této tragédii Kazimira nehodlala bývalého manžela kontaktovat, a Malevič se tak o synově smrti dozvěděl až po letech.

Kolem roku 1910 Malevič kypící sebevědomím, snad i díky podpoře rodiny Rafalovičových, která ho nedávno přijala, učinil další prudký umělecký obrat, který stejně jako předtím vyplynul z konfrontace s ostatními pokrokovými umělci. Moskva se v uplynulých letech stala centrem současného umění. V roce 1908 a 1909 byly na výstavě Modrá růže k vidění obrazy Matissovy, Derainovy, van Goghovy (slavná *Kavárna v noci*), Braquesovy (*Velký akt*, tehdy ještě mokrá od barvy; nyní se nachází v Centre Pompidou), Gleizovy, van Dongenovy a de Vlaminckovy. Bohatí sběratelé kupovali převratná díla francouzské provenience do svých moskevských paláců. Ivan Morozov si pořídil obraz *Kavárna v noci* (stalinští barbaři ho v roce 1933 prodali na Západ hluboko pod cenou; nyní se nachází v Yale Art Gallery).⁶⁴ Sergej Ščukin v roce 1909 otevřel dveře svého paláce, aby umělcům a dalším zájemcům předvedl kolekci nejmodernějšího umění. Jeho sbírka, obsahující úchvatná díla fauvistů a postimpresionistů i nejnovější tvorbu Henriho Matisse a Pabla Picassa, patřila v oné době k nejvýznamnějším na světě. Rerbergovi žáci k ní měli přístup už v roce 1908, kdy se ještě utvářela. Přibližně v té době začal Ščukin získávat Picassova raná primitivistická díla, z nichž většina vznikla během příprav na jeho přelomový obraz *Avignonské slečny* (1907). Ščukin se zpočátku zdráhal tak pokroková díla kupovat a bral je pouze do komise.⁶⁵ Picassova tvorba však zasáhla ruskou veřejnost jako blesk a okamžitě se stala předmětem ostrého názorového sporu, po němž se Ščukin rozhodl, že si tato díla ponechá a sbírku Picassových obrazů ještě rozšíří a zřídí pro ni ve svém paláci samostatnou místnost. Na Maleviče udělal tento sál hluboký dojem. Ščukin mu udělil svolení, aby ho mohl navštěvovat častěji, a to i bez ostatních studentů. Vliv této sbírky je tak od roku 1910 patrný i v Malevičově tvorbě.

Malevič se sblížil také s mnoha předními osobnostmi nastupující avantgardy. Zvláště významný pro něj byl vztah s Michailem Larionovem, nejvlivnějším a nejdynamičtějším vůdcem tehdejších pokrokových umělců. Někdy v roce 1911 seděl Malevič s Larionovem na lavičce na Tverském bulváru a Larionov – tehdy už zcestovalý prominent pod Ďagilevovými ochrannými křídly – s polským venkovským balíkem, který tou dobou právě vystupoval ze stínu, uzavřel spojení.

Larionov na ten rozhovor vzpomínal až do konce života. Malevič podle něj mimo jiné řekl, že „obraz se musí sestrojít, že cílem tvorby je jeho forma a že předměty zobrazené na plátně jsou zcela podružné, protože roli hraje spíše způsob provedení“. Podle Larionova chtěl Malevič „řešit jen samotnou otázku barvy, aniž se vůbec zabýval námětem“. Připomněl také výrok, jímž se Malevič dobral jádra abstraktního umění: obraz není nic jiného než „plocha k řešení rozličných malířských úkolů“.⁶⁶

Malevič se pustil do radikálně nové interpretace pařížského kubismu, který viděl ve Ščukinově sbírce a v reprodukcích, jež šířili umělci hostující v Evropě. Vystavoval u několika výstavních spolků a všude patřil k nejradikálnějším výtvarníkům. Namaloval řadu úchvatných originálních děl s venkovskými postavami válcovitých tvarů, jako například *Rozsévač* a *Dřevorubec* (obrazová příloha č. 3), a krátce poté sérii legendárních kubofuturistických děl včetně *Brusiče* (obrazová příloha č. 4) a *Angličana v Moskvě*.⁶⁷ Od roku 1914 začal také publikovat texty a formovat svůj rozsáhlý intelektuální odkaz.

V těchto předválečných letech Malevič neustále pendloval mezi Moskvou a hlavním městem Petrohradem. Tam žil a pracoval mimo jiné umělec, teoretik a pedagog Michail Maťušin, s nímž se Malevič spřátelil. Maťušin byl mnohem starší než ostatní avantgardisté (v roce 1911 mu bylo již padesát let), ale díky životním zkušenostem, solidnímu vzdělání a značné erudici zastával ve společenství avantgardistických samouků významnou roli. Jako vystudovaný hudebník propojoval ve své pedagogické praxi malbu

s hudbou. Dalším umělcem, který v dějinách ruského radikálního umění zaujímal jedinečné postavení a s nímž se Malevič v Petrohradu seznámil, byl Pavel Nikolajevič Filonov. Tento uzavřený muž se neúčastnil performancí ani jiných divokých akcí, mnohem méně se zajímal o dění v Paříži a ve všem si šel vlastní cestou. V útlém věku ztratil oba rodiče a v dětství působil jako kabaretní tanečník. Na rozdíl od ostatních avantgardních umělců nikdy nepřestal malovat a vyvinul si jedinečný malířský styl, který se v ničem nepodobá metodám avantgardistů. Obraz skládal z maličkých až titěrných dílků nanášených v tenoučkých vrstvách barvy přes sebe. Jeho plátna proto vyvolávají pocit kaleidoskopické roztržitosti, v níž ústřední motiv tvoří postava člověka. Filonov byl asketa, odmítal prodávat svá díla soukromníkům a nikdy se nevymanil z otřesné chudoby. Zdaleka ne všichni historici ho považují za avantgardního umělce, přesto měl k avantgardě blízko a laici ho s ní vždy spojovali.

Díky osobnostem jako Maťušin a Filonov byl Petrohrad pro Maleviče zejména v oněch předrevolučních letech nejspíš inspirativnější než mnohem rušnější Moskva.

Zjevení suprematismu

Za okamžik, kdy Malevič v kresbách, malbách a textilních návrzích začal razit suprematistickou tvorbu, považuje většina historiků květen 1915. Už v listopadu 1915 předvedl několik suprematistických návrhů výšivek na výstavě užitého umění v moskevské galerii Lemerrier. Skutečnost, že jako suprematik debutoval návrhem výšivky, byla odhalena teprve před deseti lety a mezi (kunst)historiky vyvolala menší poprask. Význam tohoto faktu však není radno přeceňovat, neboť na výstavě věnované převážně dekorativnímu umění prezentoval jen tři drobná dílka. Suprematistickou tvorbu se patrně uvolil předvést na přímluvu umělkyně a mecenášky Natalji Michajlovny (Nataliji Mychajlivny) Davydovové, která v jeho osobní

historii i v osudu avantgardy sehrála sice krátkou, zato zásadní roli. O Davydovové více později.

Malevič už tehdy vytvářel výjevy, které označoval za „bespredmetnyje“ (bezpředmětné) a které si kladly za cíl „vytvářet nekonečný prostor v hloubi plátna“.⁶⁸

Pojem „bespredmetnyj“ byl pro Maleviče stěžejní a jako mantra se opakuje ve značné části jeho teoretického díla. Zahrnuje jak význam „abstraktní“ (tedy „bezpředmětný“ v tom smyslu, že nezobrazuje žádný objekt ani námět), tak i „nehmotný“ a v Malevičově případě znamená všechno zároveň, malíř ho používá v různých kontextech. „Bespredmetnyj“ může být nejen obraz, nýbrž také jazyk a nakonec rovněž svět sám. Většina znalců Malevičova díla i jeho stoupců se shodují, že umělcovo vidění světa nebylo duchovního charakteru, přinejmenším ne ve smyslu tradiční spirituality vyznávané ve velkých náboženstvích. Přesto Malevič rozhodně nebyl pozitivista. Měl kosmickou a fantazijní vizi, skutečnost pro něj přesahovala hranice viditelného a pozorovatelného. Jeho chápání reality bylo spíše transcendentální než metafyzické.

V prezentaci svých „bezpředmětných“ děl pokračoval Malevič na výstavě 0,10, zahájené 19. prosince 1915, kterou z velké části sám uspořádal a na níž představil suprematismus a vystavil své nejprovokativnější a nejpregnantnější dílo *Černý čtverec*. Podle Malevičovy železné logiky byli umělci používající „zastaralé“ metody odsouzeni do propadliště dějin. Malevič svým souputníkům navrhl, aby se veřejnosti představili společně pod jednotným novým praporem, praporem suprematismu. Ti sice jeho návrh odmítli, ale Malevič dosáhl toho, že výstava dostala polemický podtitul „Poslední futuristická výstava obrazů“.⁶⁹

Černý čtverec se dočkal bezprecedentního a v dějinách umění 20. století ojedinělého množství kritických ohlasů. Malevič si patrně uvědomoval, že tento obraz vyvolá zdánlivě nekonečnou polemiku. Předmětem diskusí se stal dokonce i jeho název. Malevič dílo nejprve nazval *Čtyřúhelník*, později často mluvil pouze o „čtverci“; původní název *Černý čtverec* používal jen zřídka.⁷⁰

At' už tomuto dílu přisuzujeme jakýkoliv význam, nelze ho pochopit, pokud v něm v první řadě nebudeme spatřovat provokaci. Navíc provokaci zdaleka přesahující žertovné taškařice většiny futuristů. Pro Maleviče byla provokace nezbytným krokem v procesu vizuálního a intelektuálního osvobození, které se snažil do svého umění vtělit. Ona provokace přitom nespočívala v obraze samotném, nýbrž v místě, kde byl zavěšen, a sice v horním rohu výstavní síně. Na takovém místě se v každé ruské domácnosti tradičně nacházela ikona sloužící jako posvátný průchod k božství, jako komunikační kanál mezi hmotnou přítomností a nehmotnou věčností. *Černý čtverec* a jeho umístění na výstavě byly samozřejmě chápány jako pomyslný šlehačkový dort hozený do tváře intelektuálnímu a církevnímu establishmentu. Tento výklad však sám o sobě nestačí. Domácí ikona, visící na tradičním místě, byla totiž především předmětem osobní zbožnosti. *Černý čtverec* se vztahuje k nejniternějšímu prožívání víry obyčejných věřících. Malevičovým hlavním cílem nebylo podkopat autoritu církve, nýbrž prosadit nový pohled na věčnost, který odvrátí pozornost od náboženských představ ke kosmickému pojetí.

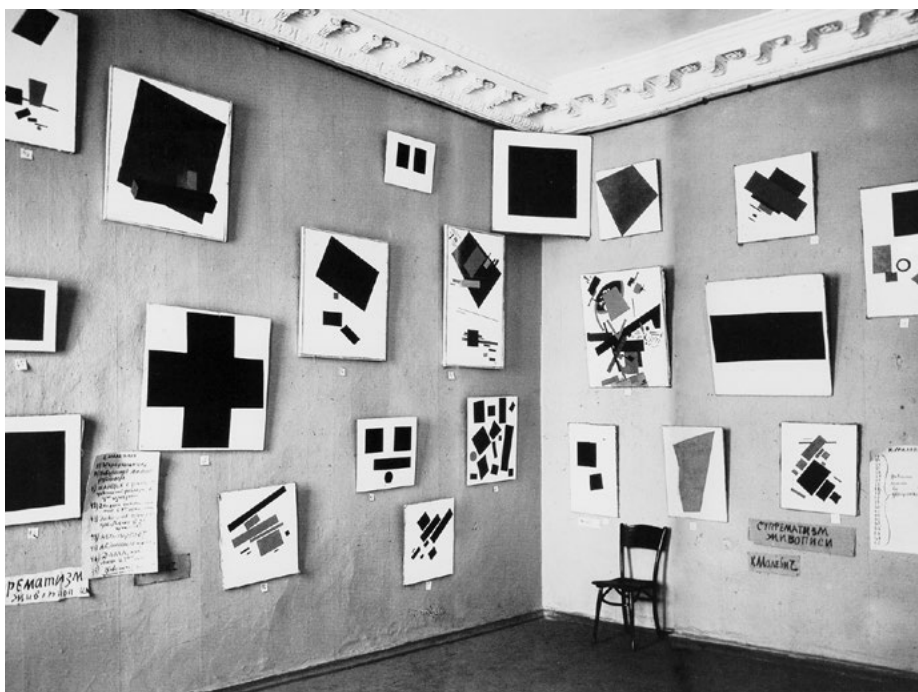
Malevič se svým smýšlením projevuje jako velmi naivní a velmi originální a geniální samouk. Celý život ho fascinovaly elementární otázky, které si kladou už děti. Vlastnil malý dalekohled a celé hodiny se dokázal dívat na hvězdy. Jeho přítel, brilantní filozof a teoretik Michail Michajlovič Bachtin, to v jednom rozhovoru shrnul následovně: „Ve světě umění ztělesňoval suprematismus podle Maleviče tu nejvyšší, nejzazší [ideu] – odtud také suprematismus (z latinského supremus). [...] Zajímal ho vesmír, makrokosmos, univerzum. Říkal, že se umění odehrává jen na maličkém plácku, v trojrozměrném prostoru. A to že je prý jen takový plácek, kouteček, latrína a nic víc. Velký vesmír se tam nevejde a nedá se tam natlačit, a když v tomhle koutku dřepíme, nemůžeme vesmír pochopit. A Malevič se takřikajíc snažil do toho vesmíru proniknout.“⁷¹

Černý čtverec byl pro Maleviče vyvrcholením dlouhého úsilí o úplné zanoření se do ploché roviny, průlomem nejen do dvojrozměrného světa malby, nýbrž i do trojrozměrného světa smyslového

vnímání. Výsledkem jeho úvah nebyl „objekt“, ale vstup, brána do jiné dimenze skutečné bezpředmětnosti, v níž podle něj spočívala revoluční pravda jeho díla.

Jeho vlastní teoretické premisy a obhajoba suprematismu jsou velmi rozsáhlé a kritické a akademický ohlas, který vyvolávají, je ohromující. Bylo by však chybou vnímat suprematismus pouze jako mozkové cvičení, jako výsledek filozofického procesu, nebo ještě hůře jako ilustraci filozofické koncepce. Malevičovy suprematistické obrazy jsou radikální i v téměř fyzickém smyslu; nepřipouštějí vedle sebe žádné jiné výtvarné projevy. Radikalitu suprematismu snad nikdo nevystihl lépe než teoretik Nikolaj Nikolajevič Punin s přispěním samotného Maleviče: „Suprematismus je úběžník, v němž se sbíhá světové malířství, aby mohlo skonat.“⁷² Malevič později řekl jednomu svému studentovi, že objev černého čtverce považoval za „událost tak obrovského významu, že z toho týden nemohl jíst, pít ani spát.“⁷³ Tato bláznivá hyperbola mimochodem ilustruje Malevičův smysl pro humor. Navzdory tomu, že chválil bezpředmětnost, nebyl v žádném případě asketa, a kdykoliv jeho každodenní život neovládala chudoba, projevoval sklony k tloustnutí.

Po zahájení výstavy se ozvali hlasití odpůrci avantgardy. Jejich nejvýznamnějším představitelem byl bezpochyby umělec, spisovatel, kritik a historik Alexandre Benois (Alexandr Nikolajevič Benua). Tento pozoruhodný představitel ruského umění byl jen o devět let starší než Malevič, přesto patřil ke zcela odlišnému spektru ruské společnosti. Vyrůstal na carském dvoře v rodině, z níž vzešly generace umělců, architektů a skladatelů – všechno ruští vlastenci s německými, švýcarskými, francouzskými a italskými kořeny. Alexandre Benois získal vzdělání na nejlepším gymnáziu v zemi a poté, stejně jako například Sergej Ďagilev a Vasilij Kandinskij, absolvoval právnické studium na Petrohradské carské univerzitě. Ve svých rozsáhlých spisech, které zaujímají klasické místo v bohaté ruské kultuře memoárů a autobiografií, popisuje šťastné dětství plné intelektuálních podnětů a citového naplnění. V jejich rodině se děti



Instalace Malevičových obrazů na výstavě 0,10 v roce 1915,
v horním rohu Černý čtverec

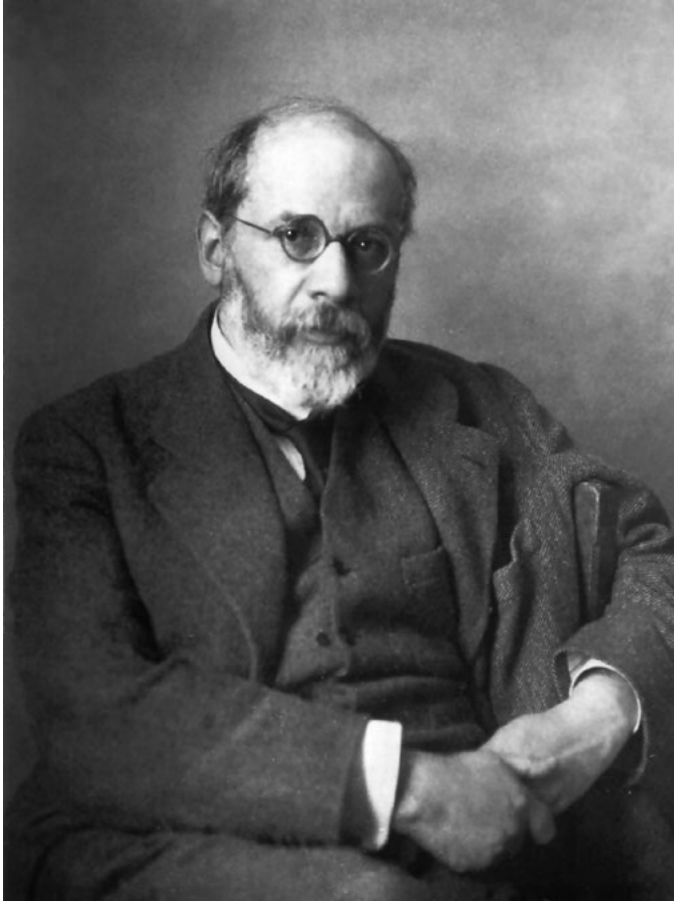
emocionálně a intelektuálně rozvíjely ve vřelé atmosféře otevřené diskusím, do nichž se s potěšením zapojovali všichni. Není divu, že člověk s takovým zázemím měl k životu jiný přístup než Malevič. Jako umělec byl Benois konzervativní, byť originálním způsobem. Osvojil si ironický pohled na evropské dějiny, který označoval za *passéismus* (přijímání nebo oslavování toho, co je *passé*). Ryzím tradicionalistou ale nebyl, na to vykazoval příliš málo pochopení pro utkvělé představy o akademickém umění, jaké tehdy v Rusku a v západní Evropě převládaly.

Benois byl od roku 1900 úzce spjat s časopisem *Mir iskusstva* a se stejnojmenným výstavním spolkem. Oboje na protest proti akademickému realismu a myšlenke společenské angažovanosti umělců založil Sergej Ďagilev, který naopak prosazoval individuální, estetické a apolitické vnímání výtvarné tvorby.

Benois se nejvíce prosadil patrně jako divadelní výtvarník. Jeho kariéra sice nezapočala pod Ďagilevovou taktovkou, ale rozhodně pod ní dosáhla rozletu. Na Ďagilevovu objednávku vytvořil mimo jiné legendární návrhy pro Stravinského balet *Petruška*. Působil ovšem také jako historik umění a kritik a v těchto oblastech obohatil ruskou kulturu asi nejvíce. Smýšlením byl konzervavec, ale nikoliv reakcionář. K avantgardě se však stavěl s nesmlouvavým odporem, pramenícím z jeho hluboce zakořeněného kulturního pesimismu.

Mir iskusstva ukončil činnost v roce 1905, nicméně i Benoiso-
vou zásluhou se ho v roce 1910 podařilo obnovit v podobě výstavního spolku. Benois v té době už nebrojil proti akademičnosti, spíše zastával pozici „středu“ a v bouřlivém ruském uměleckém světě se snažil držet mírně pokrokový kurz. Přesto se vůči radikálnímu umění, které od roku 1913 vyvolávalo v ruských metropolích takový rozruch, nepokrytě vymezoval.

Na rozdíl od mnoha jiných kritiků bral avantgardu nesmírně vážně a jeho vyhraněné recenze nejsou poznamenány snobismem ani arogantním výsměchem. Benoiso-
va kritika výstavy 0,10 zahrnuje klasický text o *Černém čtverci*, jasně vyzdvihující provokativní



Alexandre Benois

podstatu obrazu. Benois tedy velmi dobře chápal význam a souvislosti tohoto díla, ale stavěl se proti nim:

Bez čísla, zato vysoko v rohu, skoro pod stropem, na posvátném to místě, visí „dílo“ [...] pana Maleviče, jež zobrazuje černý čtverec na bílém pozadí. To má být ona „vláda nad formami přírody“, k níž logicky směřuje nejen samo futuristické umění se svými útržky a padrtí „věcí“, se svými šibalskými, bezcitnými, rozumem konstruovanými kejklí –, ale i veškerá naše „nová kultura“ se svými prostředky destrukce a ještě strašlivější mechanické „rekonstrukce“, se svou strojovostí, „amerikanismem“ a hrubiánstvím, které ne že se má vlády teprve chopit, ale už se jí ujalo. Černý čtverec na bílém pozadí není jen obyčejný žert, není to pouhá provokace či nahodilá anekdotka z výstavní síně na [petrohradském] Martově poli, nýbrž jeden z aktů, jimiž se ohlašuje počátek toho, co lze po právu nazvat hrubou zpustlostí, honosící se tím, že arogancí, nafoukaností a pošlapáním všeho něžného a laskyplného přivede všechno ke zkáze. To už není jen chraplavý výkřik stánkaře, ale hlavní „podívaná“ na jarmarečném představení nejnovější kultury.⁷⁴

Benois v té době už nějakou dobu proti avantgardě vystupoval, a vyvolával tak otevřenou polemiku. Zároveň se ale nechtěl dostat do generačního střetu, který by z podstaty věci prohrál. Ještě v roce 1912 Maleviče opatrně chválil, a dokonce si dovilil napsat, že nové umění avantgardistů považuje za „potřebné“ a že toto umění „je někdy potřeba víc než cokoli jiného“.⁷⁵ Což na neúnavného *passéistu* nebylo málo. O čtyři roky později však došlo k proměně nejen Malevičovy tvorby, nýbrž i Benoisova politického postoje. Válka Benoisem otřásla, a proto se brzy stal hlasitým zastáncem okamžitého uzavření míru. Jeho pacifismus vycházel nejen z humanismu, ale především z autentické paniky, která se ho zmocňovala při pohledu na ničení ruského kulturního dědictví. V Malevičově tvorbě, jednoznačně

usilující o zrušení dosavadní kultury, viděl paralelu k násilí a popírání humánních a kulturních hodnot, ztělesněných v moderním vedení války. *Černý čtverec* nebyl pro Benoise ničím jiným než štítem moderního hulvátství, který bylo třeba demaskovat a porazit. Ať už byli Benois a Malevič jakkoliv rozdílní, spojoval je zarytý idealismus, s nímž na umění pohlíželi.

Benois nadále napadal Malevičovu tvorbu, kde se dalo. Rok a půl po výstavě 0,10 svůj postoj znovu shrnul v článku pro populární časopis *Letopis*: „Když jeden z nich namaloval černý čtverec na bílém pozadí, rázně jsem zaprotestoval jménem života, který ve mně sám vzkypěl. Nemohu přece přijmout černou prázdnotu.“⁷⁶ Skutečnost, že tak mocný dinosaurus jako Benois vyplýval tolik energie na Malevičovo „tmářství“, samozřejmě v první řadě svědčila o Malevičově rostoucí prestiži ve světě umění. I Malevič to tak viděl. Od této chvíle se všude prezentoval jako nesmiřitelný nepřítel „popa“ Benoise, jehož jméno vyslovoval jako nadávku.⁷⁷

Krátce po skončení výstavy byl Malevič povolán do vojenské služby a odjel na frontu. Válečné zkušenosti sdílel s mnoha radikálními evropskými umělci, jako byli Fernand Léger, Georges Braque, Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Umberto Boccioni a další. I většina ruských avantgardistů se stejně jako Malevič ocitla přímo v ohnisku válečného běsnění, což zásadně ovlivnilo jejich osudy. Larionov se z války vrátil vážně zraněný a traumatizovaný. Radikální umělec a teoretik Władysław Strzemiński přišel o nohu, ruku a oko. Malevič na rozdíl od Benoise přímo zažil každodenní realitu války a pocítil její všudypřítomnou smrtící hrozbu. „Nevím, co mě čeká, třeba mě celá ta železná bouře mine,“⁷⁸ napsal v listopadu z fronty. Nové teoretické texty dával dohromady „za hřmění, rachotu a lomozu vrtulí“ a svými hyperbolickými, filozofickými a spirituálními výkřiky nadále podněcoval přátele k velkým uměleckým ambicím. „Umění z duše miluji,“ zaznamenal, „a bolí mě, jak ho ostouzejí. Ať mě raději ukřižují, než aby ho hanobili.“⁷⁹ Válka však byla v jeho očích především nevyhnutelným a nezbytným historickým jevem, obludnou realitou nutnou k dosažení dokonalejší

společnosti. Stejně viděl i sám sebe: „Ještě jsem nedospěl, a tak musím mezi svist a šrapnely.“ Měl také za to, že ho po válce čeká významná role: „Vrátím-li se živý, uchopím pevnou rukou desky s příkázáním a ponosu je před sebou. Zatím na viděnou.“⁸⁰

V únoru 1917 došlo k prvnímu převratu onoho revolučního roku; ten vedl k pádu monarchie a ke jmenování Prozatímní vlády složené z liberálů a revolučních socialistů, do jejíhož čela se v červenci postavil Alexandr Fjodorovič Kerenskij. V Malevičově divizi však revoluční hlad ještě nebyl ukojen. Mezi jeho spolubojovníky získávali stále větší vliv bolševici, kteří se na nové vládě nepodíleli. Po převelení do Kremlu vojáci zvolili Maleviče předsedou umělecké sekce kulturně-osvětového oddělení Moskevského sovětu vojenských poslanců.

„Mýtus o komunistovi Malevičovi“ bourá zejména francouzsko-bulharský kunsthistorik Andrei Nakov. Nepochybně se tak snaží vyprostit legendárního umělce ze zajetí levice, v jejímž kontextu se stal nepřijatelným pro pravici. Sám Malevič se ostatně nikdy výslovně za komunistu neoznačil a do strany také nikdy nevstoupil. O jeho intenzivním zapojení do revoluce a velmi levicovém politickém přesvědčení však nemůže být pochyb.

Smetení carského samoděržaví po únorové revoluci přijal s velkým nadšením. „Revoluce svrhla trůn, který si monarchisticky podmanil tvůrčí vůli lidu [...]. A já se zaradoval, že nad našimi myšlenkami vychází nový den.“ Osud avantgardy bezprostředně spojil s osudem revoluce: „Prapor hnutí za novátorské Umění musí v tyto velké dny zaplát ještě výše. Idea socialismu nám prozářila život, a přece v Umění dál zůstávají titíž ministři akademičnosti...“⁸¹

V Malevičově okolí měl o jeho politických preferencích jen málokdo pochybnosti. Překvapivé to není, protože revoluční patos fungoval jako určující a tmelící prvek celé avantgardy. Jak napsal jeden z nejvýznamnějších historiků, který se jimi zabýval: „Ruští avantgardisté s pozoruhodnou vytrvalostí a důsledností naplňovali svou tvorbou obecný scénář revoluční změny pořádků: svržení starého a nastolení nového. Vysloužili si tím ohlas u veřejnosti a triumfální úspěch mezi mládeží.“⁸²



Alexandr Kerenskij zdraví ruské vojáky, léto 1917