

rozpor medzi autonómnou umeleckou výlučnosťou a utilitarizmom výtvarnej tvorby. Hoci tento spor jednoznačne nerozhodol, svojou činnosťou dosiahol relatívne zrovnoprávenie oboch tendencií. Vytvoril artefakty, ktoré sú rovnako umeleckými dielami, ako aj utilitárnymi vecami.

Umelecký život v Rusku na prahu Októbrovej revolúcie i tesne po nej sa vyznačoval neskrývaným nihilizmom. Hoci táto negácia neobišla ani umenie západnej Európy, na východe dostala taký nástojčivý obsah, že v porovnaní s ňou sa všetko iné zdá byť nezáväznou hrou. Preto dnešný zvýšený záujem o osudy moderného umenia v revolučnom Rusku prekračuje oblasť úzko estetických problémov. Podľa G. C. Argana výskum avantgardy sa musí „nevyhnutne začať štúdiom avantgardy ruskej, pretože to bol jediný modernistický smer, ktorý pôsobil v skutočne revolučných pomeroch“¹ a „nezaujaté hodnotenie faktov ukazuje, že táto avantgarda bola revolučná v najvyššej miere“. Napokon potvrdil to sám Tatlin, keď po revolúcii bez rozpakov vyhlásil: „To, čo sa zo sociálneho hľadiska udialo roku 1917, to sa v našej umeleckej práci realizovalo už roku 1914, keď sme ako základ prijali: materiály, objem a konštrukciu“.²

Často proklamovaná jednota revolučnej ideológie proletariátu a praxe umeleckej avantgardy v Sovietskom Rusku bola však rozporuplná. Pokusy o veľký umelecký experiment vyplývali z predpokladu, že nová spoločnosť a nové umenie majú zhodné východiská i spoločné ciele, že proletariát „bez umenia“ sa stotožní s cieľmi avantgardného umenia „bez tradície“, že profesionálni revolucionári si bezvýhradne porozumejú s revolučnými profesionálmi novej umeleckej kultúry. Tieto nádeje sa však bezo zvyškov neuskutočnili. Sústredenosť sociálno-revolučnej akcie nemala a ani nemohla mať v daných okolnostiach obdobu v nejakom analogickom umeleckom úsilí. Ruský futurizmus, kubizmus, kubofuturizmus, lučizmus, suprematizmus, konštruktivizmus a ďalšie tendencie rozvíjali príliš špecifické hľadiská, aby mohli byť prekonané spoločným sociálnym programom. Spájala ich iba zrejma opozícia voči Mníchovu a Parížu, úsilie o utvorenie platformy tzv. ruskej školy.

Jej program na univerzálnu obrodu umenia možno zhrnúť do troch bodov: ideálom bola nová klasika (t. j. nový objektivismus), nová realita (nové materiály v novom priestore) a nový profesionalizmus (t. j. nezávislý prístup k tvorbe). V pozadí týchto zhodných tendencií naďalej však pôsobila osudová dilema tých čias: hľadanie absolútna alebo príklon k pravde života.

V tieni tohto rozporu sa utváral aj vzťah medzi oboma najvýznamnejšími programami revolučných rokov — Malevičovým suprematizmom a Tatlinovým konštruktivizmom. Suprematizmus uprednostňoval kritérium „vedomia“ a hlásil sa k metóde abstraktnej dedukcie. Tatlinov konštruktivizmus zasa vychádzal z platformy „bytia“, zo spoločenskej existencie človeka a prikláňal sa k induktívnej analýze konkrétnych javov. Suprematizmus ako uzavretý, konečný a amateriálny systém výtvarného výrazu sa stotožňoval so silami makrokozmu, vesmíru. Naproti tomu konštruktivizmus ako otvorená, nekonečná a číro materiálna sústava hľadal svoje inšpiračné zdroje v jednotke hmotného mikrokozmu — v človeku a jeho životnej praxi. Hazardná hra o „absolútno“ alebo „životnú pravdu“ viedla však v konečných dôsledkoch k rovnakým úskaliam. Absolútny geometricko-ekonomický znak limitného suprematizmu mal rovnako málo spoločné s konvenčným umením ako konkrétna vec produktivistického konštruktivizmu. Piaty rozmer Malevičovho suprematizmu — ekonomickosť geometrických obrazcov — mal svoju skrytú analógiu v Tatlinovej vecnej utilitárnosti. Absolútny geometrický znak a konkrétna úžitková vec sa vo svojej extrémnosti potenciálne stotožnili.

Spoločným východiskom experimentov tzv. ruskej školy bolo však konštituovanie a výklad tzv. štvrtého rozmeru umenia, ako ho nastolil už taliansky futurizmus. Išlo o dynamické časovopriestorové dimenzie výtvarného diela, ktoré bolo možno dosiahnuť novými vzťahmi medzi použitými materiálmi a adekvátnou interpretáciou formy. Toto bol aj východiskový bod Tatlinovej práce. Hlavný dôraz položil na objemovú stránku číreho materiálu. Práve týmto rozbil tvrdošíjné predstavy o elementárnosti tvaru. Prišiel k zásadnému poznatku, že iba