

Možnost nového člověka – Vygotskij a ruská avantgarda

Autor: Aneta Fodorová

Abstract

The possibility of a new human: Vygotsky and the Russian avant-garde. – This article examines points of convergence between Lev Vygotsky's thought and the early Russian avant-garde in relation to the project of the "new man". It first reconstructs their shared philosophical foundations, especially their grounding in Marx's concepts of praxis, dialectics, and the formative role of social relations and cultural environment, with partial reference to Spinoza. It then outlines Vygotsky's cultural-historical theory and his account of psychological development as a process of internalizing social and cultural tools. The core of the study is an interpretation of Vygotsky's *Psychology of Art*, in which art is understood as an instrument of psychic transformation that produces aesthetic response and catharsis through the tension between form and content. This framework is subsequently applied to selected examples of the Russian avant-garde (Kandinsky, Malevich, Tatlin, Avraamov), highlighting their formative and pedagogical potential. The conclusion addresses the contemporary relevance of both Vygotsky and the avant-garde for cultural and educational practice, especially the question of consciously shaping environments that form human subjectivity.

Keywords: Lev Vygotsky, Russian avant-garde, cultural-historical theory, psychology of art, catharsis, new man, revolutionary praxis, pedagogy

Klíčová slova: Lev Vygotskij, ruská avantgarda, kulturně-historická teorie, psychologie umění, katarze, nový člověk, revoluční praxe, pedagogika

Úvodem

Hledání styčných bodů a společných východisek pro možnost realizace projektu nového člověka u Lva Vygotského a rané sovětské avantgardy počátku dvacátého století je tématem, jež umožňuje zkoumat transformační a pedagogický potenciál umění.

Jde o otázku, nakolik a jak umění přispívá ke kultivaci a proměně jedince i společnosti. Dílo Lva Vygotského pak vede k otázce, jak moc lze tyto funkce umění využívat a kontrolovat vědomě či dokonce vědecky. Tato otázka je jakýmsi východiskem pro tento text, hledání odpovědí na ni pak je jeho finální kauzou.

Z pohledu zasazení do historie tato esej mapuje ta východiska a cíle, jež spojují myšlení jednoho z nejvlivnějších psychologů 20. století – Lva Vygotského a umělců patřících k ruské avantgardě, již tvořili v první třetině minulého století, a to především východiska filosofická, tedy východiska nejen v Karlu Marxovi, ale i v dalších filosofech.

Popisují ty koncepty myšlení Lva Vygotského, jejichž praktické odrazy lze zahlédnout v tvorbě umělců ruské avantgardy, jež doplňují na několika místech konkrétními příklady.

Závěrem shrnuji nabyté poznatky a jejich potenciál pro naše současné bytí ve světě, ukazují na Vygotského myšlení i možná úskalí pro rozvíjení naší psychiky jako jednotlivců i společnosti dnes.

Filosofická východiska práce Lva Vygotského a ruské avantgardy

„Otázka, zda je lidskému myšlení vlastní předmětná pravdivost, není otázkou teorie, je to praktická otázka. Člověk musí pravdivost, tj. skutečnost a moc, pozemskost svého myšlení prokázat v praxi. Spor o skutečnost či neskutečnost myšlení, které se izoluje od praxe, je čistě scholastická otázka.“

Karl Marx, druhá teze o Feuerbachovi¹

Jedním z ústředních problémů, jimiž se Vygotskij zabýval, bylo, jak dochází ke změně a vývoji jak na úrovni jedince (ontogeneze, socializace), tak na úrovni společnosti či celého lidstva (společenský vývoj, revoluce).

Pohyb a změna patří mezi ústřední momenty celé západní filosofické tradice, už Aristotelés si ve svých čtyřech příčinách jsoucná všímá, že podmínky pro budoucí stav jsoucná musí být obsaženy už ve stavu současném. Pokud by tomu tak nebylo, přestala by platit kauzalita, respektive bychom se museli ptát, kde se vzaly elementy realizované v budoucím stavu, pokud jejich zárodky nebyly přítomny již ve stavu přítomném. Otázkou, kterou je pak stále nutné zodpovědět, je, kdo nebo co je hybatelem této změny, či jinak, odkud se tento pohyb bere.

V tradiční metafyzice je takovým hybatelem Bůh či svět idejí, tady jakási transcendentní realita, stojící mimo čas, lidskou zkušenost a obsahující všechny možné elementy jsoucná v jejich ideální podobě.

Hegel pak ve svém pojetí *Zeitgeistu* přenáší tuto realitu zpátky do času, pořád jde ale o představu idealistickou, která stojí nad každodenní lidskou zkušeností v materiálním světě. Marx tak dovádí Hegela do důsledku, kdy zdrojem či hybatelem změny je pro něj už čistě sám člověk, jeho vztahy a společnost a jejich dialektický vztah s prostředím (materiální realitou).

Člověk respektive lidstvo existující v materiálním světě v Marxově pojetí v sobě obsahuje vnitřní kontradikce. Procesy řešení, respektive negace těchto kontradikcí jsou tím, co způsobuje vývoj lidstva a změnu jeho materiálního prostředí, které ono samo přetváří.

Pro tento lidský kreativní proces používá Marx pojem práce. Práce je na jedné straně proces namáhavý a nutný k přežití člověka a na straně druhé jde o činnost svobodnou, kreativní, kterou člověk může kontrolovat, rozvíjet a řídit rozumem. Právě v tomto (osvícenském) pojetí

¹ MARX, Karel. *These o Feuerbachovi*. Online. Marxistický internetový archiv – Česká sekce. Dostupné z WWW: <<https://www.marxists.org/cestina/marx-engels/1845/teze-feuerbachovi.htm>> [citováno 2025-07-12].

spočívá Marxova vize v možnosti člověka a lidstva racionálně přetvářet sebe sama až do utopického stavu komunismu, ve kterém jsou zrušeny všechny hlavní kontradikce.

Vygotskij i ruští avantgardní umělci tuto Marxovu vizi sdílejí. Jejich cílem není nic menšího než objevit způsob, jak postupnou prací přetvořit člověka z jeho stávajících podmínek a kontradikcí v člověka zcela nového. Tento proces vědomého řízení vývoje člověka a lidstva lze nazvat revoluční praxí.

Stejně jako mnoho jeho současníků, i Vygotskij takto zásadně čerpal z Marxe, především z jeho humanistických úvah o člověku. Kromě dialektické metody je zde především důraz na tvůrčí potenciál člověka, na absolutní možnost formování člověka jeho okolím a vztahy – tedy historický materialismus.

Vygotskij ovlivněn Marxem chápe člověka jako ontologickou kategorii, kde se děje samotná dialektická syntéza. Člověk jako ontologická kategorie se pak rodí do světa jako možnost být zásadně formován prostředím, kulturou a vztahy a dále je pak sám formovat, a to nejen co do psychických obsahů, ale co do samotných psychických funkcí, což je hlavní rozdíl mezi níže popsanou kulturně historickou teorií a východisky například ve Spojených státech v té době se rozvíjejícím behaviorismem.

Na závěr této části, jež shrnuje základní filosofická východiska, lze poznamenat, že jak Marx tak Vygotskij čerpají inspirace také z filosofie Barucha Spinozy.

Spinoza je jejich předchůdcem především v smyslu, že ve svém uvažování neguje karteziánskou dualitu ducha a hmoty. To, že člověk i lidstvo může zdokonalit sebe sama, nachází zdroje ve Spinozově filosofii *snahy* (conatus), která vede každé jsoucno k tomu zůstat ve svém bytí a zdokonalovat ho. U člověka tyto tendence k zachování a vývoji jsou u Spinozy afekty. Z tohoto rovněž Vygotskij čerpá inspiraci pro svou psychologii.

Vygotského pojetí člověka

„Feuerbach převádí náboženskou podstatu na lidskou podstatu. Ale lidská podstata není nějaké abstraktum vlastní jednotlivému individuu. Ve své skutečnosti je to souhrn společenských vztahů...“

Karl Marx, začátek šesté teze o Feuerbachovi²

Vygotskij svou obecnou vývojovou psychologii člověka formuluje jako kulturně historickou teorii (KHT). Zde člověka chápe jako dialektický celek biologických a kulturních složek.³

Pokud jde o biologickou stránku člověka, Vygotskij vychází z evoluční teorie. U člověka jako druhu se ale tato jeho biologická podstata zásadně transformuje v dialektickém vztahu se sférou kultury. K této transformaci dochází, když se dítě učí své přirozené biologické potřeby naplňovat pomocí svých sociálních vztahů a vnějších nástrojů poskytnutých kulturou

² *Ibid.*

³ VYGOTSKIJ, Lev S. *Vývoj vyšších psychických funkcí*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1976.

(jako je například řeč, gesta, kresba, předměty, modely, hry apod.). Přitom původně vnější nástroje, jež dítě používá pro zacházení se světem, si postupně za pomoci ostatních osvojuje a internalizuje jako součást své vlastní psychiky. Proces této internalizace však není jednorázový a mechanický, ale je dynamický a dialektický. Dítě tak postupně svou prací a interakcí s prostředím a lidmi přetváří svou psychiku strukturně a funkčně tak, že se z výchozího biologicky podmíněného celku stává celek podmíněný kulturně.⁴

Klasickým příkladem je pro Vygotského ukazovací gesto, které v první fázi je nedokončená snaha uchopení předmětu, v druhé fázi dítě pozoruje a vyhodnocuje, jak dospělý na tento pohyb reaguje a věc mu podá a v třetí fázi si samo gesto osvojuje jako způsob sociální komunikace, tedy ukazování. Vygotskij to shrnuje: „Každá psychická funkce se v kulturním vývoji dítěte objevuje na scéně dvakrát, ve dvou plánech – nejdříve v sociálním, potom v psychologickém, ponejprv mezi lidmi jako kategorie interpsychická, potom v nitru dítěte jako kategorie intrapsychická.“⁵

Na tomto základě Vygotskij také rozlišuje nižší vrozené psychické funkce a vyšší kulturně osvojené psychické funkce. Přičemž nižší funkce jsou ve vyšších funkcích zároveň překonány a zachovány. Vše, co dítě potřebuje ke svému psychickému vývoji, je už od začátku přítomno na jedné straně v jeho biologické výbavě a na straně druhé v jeho prostředí a společenských vztazích. Vztahy k ostatním a následně k sobě jsou hlavním hybatelem těchto procesů: „Za všemi vyššími funkcemi a jejich vztahy stojí z genetického hlediska sociální vztahy, reálné vztahy lidí. (...) Všechny vyšší psychické funkce jsou interiorizované vztahy sociálního řádu, základ sociální struktury osobnosti.“⁶

Mezi dnes nejznámější koncepty KHT, známé ve vývojové psychologii a pedagogice, patří *Zóna nejbližšího vývoje*.⁷ Zjednodušeně řečeno jde právě o zónu osvojování nových psychických vlastností, hodnot, citů, dovedností, znalostí, tedy vyšších psychických funkcí. Dítě v této zóně potřebuje pomoc nástrojů a rodiny, učitelů a ostatních lidí. Tato zóna tak v daný moment tvoří horizont jeho vývoje a to, co je pro něj často přirozeně objektem jeho zájmu jako seberozvíjející se bytostí. Před touto zónou jsou již osvojené vyšší psychické funkce, které si dítě jen dále fixuje. Za touto zónou je to, co přesahuje současný potenciál jeho rozvoje a nedokáže se z toho skoro nic nového naučit.

V duchu svého marxistického ukotvení kladl Vygotskij důraz na psychologickou praxi, stejně jako avantgarda kladla důraz na praktické využití umění pro formování skutečnosti. Jinými slovy Vygotskij za cíl bádání nepovažuje teorii pro teorii, ale teorii pro praxi – skutečnou psychotechniku jako vědeckou metodu jak ovládnout a dále rozvíjet lidskou mysl, jak realizovat její nejzazší potenciál. Psychologie pro něj tedy není pouze prostředkem popisu stávajícího, ale především prostředkem aktualizace potenciaálního, klíčem k řízenému rozvoji člověka. V protikladu k hlubinné psychologii chce konstituovat psychologii „vrcholovou“ (peak psychology) směřující nikoli do hlubin, ale k možným vrcholům osobnosti.⁸

⁴ SOUKUPOVÁ, Naděžda. *Lev Semjonovič Vygotskij: kulturněhistorická teorie*. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra psychologie, 2011.

⁵ VYGOTSKIJ, Lev S. *Vývoj vyšších psychických funkcí*, s. 121.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ SOUKUPOVÁ, Naděžda, *op. cit.*

Vygotského psychologie umění a revoluční praxe

„Materialistické učení, že lidé jsou produkty okolností a výchovy, že tedy změnění lidé jsou produkty jiných okolností a změněné výchovy, zapomíná, že okolnosti mění právě lidé, a že sám vychovatel musí být vychován. Dospívá proto nutně k tomu, že dělí společnost na dvě části, z nichž jedna je povznesena nad společnost. To, že měnění okolností a lidská činnost spadají vjedno, lze pojímat a racionálně pochopit jen jako revoluční praxi.“

Karl Marx, třetí teze o Feuerbachovi⁹

Ruská avantgarda i Vygotskij uvažuje o tvorbě „nové společnosti“. Velký význam pro jeho myšlení měla dialektika – člověk a společnost jsou v dialektickém stavu – neustále se navzájem ovlivňují a to i z hlediska psychických funkcí člověka. Psychika člověka a společnosti je tak vždy znovu utvářena, není pouze ovlivňována vnějším děním, ale jím utvářena, a to nejen v dětství a dospívání, ale i průběhu celého života. Vygotského *Psychologie umění* byla jeho disertační prací a napsal ji tedy předtím, než stvořil své vrcholné dílo v podobě KHT.¹⁰ Přesto je zde určitá kontinuita a lze některé prvky KHT aplikovat zpětně na to, jak Vygotskij chápe umění (ač to sám možná takto explicitně neformuloval). V následujících odstavcích se svou vlastní interpretací umění na pozadí KHT pokusím stručně nastínit, předtím, než se pustím do výkladu *Psychologie umění*.

Stejně jako dítě má svou *Zónu nejbližšího vývoje*, lze ji předpokládat i v kulturním vývoji společnosti, respektive lidstva. Vygotskij možná by ve své době viděl dvě hlavní pole lidské činnosti které operují v této zóně – vědu, na které se sám podílel, a pak právě umění. To platí jak o kultuře jako celku, tak o jednotlivci, kteří v ní vyrostli a jejich vztazích, protože k vyvoji nejdříve dochází na úrovni individuální a vztahové a až kvantitativní kumulace těchto změn přeroste v kvalitativní posun celé společnosti a jejich kulturních vzorců.

Na tomto místě lze zmínit, že pokud jde o společensko-kulturní zónu nejbližšího vývoje, došel k podobnému modelu i avantgardní umělec a teoretik umění Wassily Kandinsky.

Ten ve svém díle *O duchovnosti v umění* popisuje trojúhelník, na jehož vrcholu se povětšinou nachází filosofové, umělci a vědci, kteří představují nové koncepty a způsoby uchopování reality, ve spodní části trojúhelníku se pak nachází většinová společnost, která postupem času přijímá a integruje nové poznatky.¹¹ Trojúhelník se takto neustále posouvá ve vývoji dále, a proto je vždy jakýsi rozkol mezi většinovým chápáním fungování světa a jeho jednotlivých aspektů a tím, jak jej chápou v daný moment vědci a umělci, tedy ti, kteří se nachází na vrcholu trojúhelníku. „Celý trojúhelník se velmi pomalu a sotva postřehnutelně pohybuje směrem kupředu a vzhůru, a v místě, kde se ‚dnes‘ nacházel jeho vrchol, se ‚zítra‘ očitne následující segment. To znamená, že co je dnes srozumitelné jen pro nejvyšší špičku a pro všechny zbývající segmenty představuje jen nesrozumitelný blábol, se nazítří stane smysluplným i citovým obsahem života následujícího segmentu.“¹²

⁹ MARX, Karel. *These o Feuerbachovi*. Online. Marxistický internetový archiv – Česká sekce. Dostupné z WWW: <<https://www.marxists.org/cestina/marx-engels/1845/teze-feuerbachovi.htm>> [citováno 2025-07-12].

¹⁰ VYGOTSKIJ, Lev S. *Psychologie umění*. Praha: Odeon, 1981.

¹¹ KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 2009.

¹² *Ibid.*, s. 18.

Vrátíme-li se ke dvěma zmíněným oblastem, jež operují v nejbližší zóně vývoje – tedy k vědě a umění, věda se zaměřuje více na kognitivní složku, zatímco umění více na afektivní složku. Toto dělení však není absolutní a tato pole se těž ovlivňují navzájem, například umění může popularizovat vědecké poznatky a věda může kriticky zkoumat a komentovat umění. Obojí dohromady tvoří horizonty proměny společnosti a jejich kontrola a směřování určuje i cestu jejího dalšího vývoje.

Umění často operuje se symboly, řečí a zobrazením, či v jazyce KHT umění instrumentalizuje naše vnitřní nižší a vyšší psychické funkce a pochody. Tímto na první pohled dochází k opačnému pohybu, dalo by se říct negaci toho, jak si dítě nástroje internalizuje v procesu socializace a učení. Umění tedy externalizuje již existující vnitřní obsahy naší psychiky do formy nástrojů v podobě symbolu, zobrazení, postav, dějů apod. V této instrumentální podobě se však tyto individuální obsahy vědomí stávají kolektivními, hmatatelnými, a jsou tak kolektivně přístupné interakci s jinými nástroji a procesy (či jinak symboly a symbolickými operacemi).

Použijeme-li metaforu divadla, je to jako by se naše vědomí přeneslo na jeviště a stalo kolektivně přístupným. Ve vrcholu představení pak dochází ke katarzi, ve které se nástroje proměňují interakcemi a operacemi na jevišti, a diváci je pak zpět integrují do své psychiky. V posledku by se tedy dalo říci, že umění slouží k sdílenému a participativnímu rozvoji a také kontrole především našich vyšších afektivních psychických funkcí.¹³

Zajímavé je, že podle Vygotského v opozici například k dalšímu vlivnému psychologovi počátku dvacátého století Jeanu Piagetovi předchází komunitní a vztahová vrstva psychiky vrstvě egoistického individualismu. Dítě se ze závislého společenského tvora stává individuálním jedincem a ne naopak.¹⁴

Umění tak představuje dvojí negaci naší vnitřní individuální psychiky. Zaprvé převádí její obsah zpět na nástroje, jako jsou symboly. A za druhé tyto nástroje umísťuje zpět do sdíleného pole vztahu a komunity. Pokud si například píšu básně jen pro sebe do šuplíku a s nikým je nikdy nesdílím, nejde o umění, ale o spíš o formu vlastní meditace. Jako taková může sloužit k vlastnímu rozvoji, ale nikdy neovlivní celou kulturu, což je podle Vygotského jedna z funkcí umění.

Ve své *Psychologii umění* se snaží Vygotskij odhalit obecný psychologický zákon působení umění na člověka – tedy mechanismus vzniku a průběhu „estetické reakce“.¹⁵

Vygotskij chápe umění jako očistnou a transformativní katarzi. Umělecké dílo chápe jako „... systém podnětů, vědomě či záměrně organizovaných tak, aby vyvolaly estetickou reakci“.¹⁶ Vygotskij tak v mnohém navazuje na formalismus, jenž chápe umění jako

¹³ Zde se nabízí myšlenka, že podobnou funkci zvláště v předmoderních společnostech nabízí rituál či obecně všechny formy symbolických akcí, z nichž umění je jen jedním takovým polem, jež je ale například s náboženstvím a rituály úzce provázáno. Zde by se pak Vygotského teorie daly myslím snadno propojit například s autory symbolické antropologie, jako je Mary Douglas nebo Victor Turner. Mezi umělci této doby bylo rovněž velmi populární zajímat se o „primitivní“ národy a jejich ceremoniální a rituální praxi.

¹⁴ SOUKUPOVÁ, Naděžda, *op. cit.*

¹⁵ VYGOTSKIJ, Lev S., *Psychologie umění.*

¹⁶ *Ibid.*, s. 29.

automatizovaný znak, který je nezávislý na označovaném předmětu a rozlišuje materiální umění a formu, přičemž se formalismus zaměřoval především na analýzu formy a to, jak struktura sdělení (teda forma) vyvolává estetický cit. Vygotskij z formalismu přebral hlavně rozdělení na formu a obsah, a akcent formy.¹⁷

Do důsledku tento důraz na formu dovedl ve svém vrcholném díle *Černý čtverec* ruský avantgardní umělec Kazimir Malevič, zakladatel suprematismu, jehož podstatou je geometrická abstrakce. Suprematismus akcentuje převahu formy nad obsahem. Malevič sám k tomu říká: „Nevynalezl jsem nic, jen noc, a zahlédl jsem to nové, co jsem nazval suprematismus. Formulovalo se to ve mně v černé ploše, která vytvořila čtverec a potom kruh. V nich jsem uviděl nový barevný svět.“¹⁸

V uměleckém díle jsou dle Vygotského vždy přítomny dva dialekticky protichůdné prvky (forma a obsah), které jsou oba přítomny ve vědomí příjemce, či jim dokáže porozumět. Tyto prvky se pak vrcholně střetávají a spojují v katarzi, kdy v procesu (práci) estetické reakce příjemce tvoří prvek nový, ve kterém jsou oba dva ustavující prvky zachovány a zároveň zničeny či překonány, když se uvolní jejich energie. Tímto způsobem má tedy umění schopnost záměrně vytvářet nové psychologické funkce či obsahy a v důsledku tak utvářet/přetvářet kulturu.¹⁹

Vygotskij zde odhaluje princip, jenž bývá často opomenut – že sám požitek z uměleckého díla je tvůrčím aktem, když píše, že „... nestačí pouze upřímně prožít cit, který zakoušel autor, ani jen pochopit strukturu díla. Účinek umění se může plně projevit, teprve až vnímající tvůrčím způsobem překoná vlastní city a dospěje k jejich katarzi.“²⁰ Vygotskij na tomto, stejně jako na mnoha jiných místech, odhaluje transformativní potenciál umění pro psychiku každého jedince, když každý během estetického zážitku dochází ke katarzi vlastních citů, tím totiž dochází také k vlastní transformaci.

Co je však pro jeho teorii psychologie také důležitým aspektem umění, je jeho sociální charakter – „individuální cit se v uměleckém díle stává citem společenským, anebo jinými slovy – nabývá obecné platnosti“.²¹ Tedy jak už bylo řečeno výše, umění externalizuje a instrumentalizuje naše psychologické funkce. Umění dále chápe jako nástroj proměny, který zdvihá lidskou psychiku na vyšší úroveň fungování. Jinými slovy lze říci, že Vygotskij, stejně jako ruská avantgarda, spatřuje v umění mocný nástroj pro formování společnosti.

Je třeba podotknout, že Vygotskij se věnoval především analýze literární tvorby. Vygotského *Psychologie umění* je tak analýzou tří základních literárních žánrů – prózy, poezie a dramatu, jež používá k doložení své teze.²² V případě poezie (Krylovy bajky) mluví o dvou protichůdných pocitech (jinak afektivních proudech), které kulminují svou silou a střetávají se v momentě pointy či katastrofy. Tehdy dochází ke katarzi v procesu estetické reakce.

¹⁷ SOUKUPOVÁ, Naděžda, *op. cit.*

¹⁸ RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004, s. 164.

¹⁹ VYGOTSKIJ, Lev S., *Psychologie umění*.

²⁰ *Ibid.*, s. 249.

²¹ *Ibid.* s. 244.

²² *Ibid.*

V případě prózy (Buninova povídka *Lehký dech*) a dramatu (Shakespeareův *Hamlet*) dle Vygotského protichůdné afektivní proudy tvoří fabule a syžet obou příběhu. V návaznosti na formalismus také mluví o přetváření matérie (látky) formou.²³ V tomto smyslu pak mluví o „překonávání odporu materiálu uměleckou formou“.²⁴

Vygotského analýzu lze aplikovat i na jiné umělecké formy, a také ji abstrahovat do obecné roviny. Například v Picassově obrazu *Guernica* se střetávají afektivní proudy z prvku tématu, tedy toho, co je zobrazeno, a stylu, tedy jak je to zobrazeno. Téma je vážné a tragické, tedy bombardování Guernicy a utrpení lidí i zvířat, zatímco styl obrazu je infantilní, hravý, místy až komicky, téměř jako by ho kreslilo dítě. Katarzí může být pocit utrpení dětí, dalších lidí a zvířat v Guernice (a moderní industrializované válce obecně) jako jakýsi konec nevinnosti autora, diváka i naší kultury.

V případě Malevičova *Černého čtverce* tak opět vidíme střet formy a obsahu, kdy forma zdánlivě převažuje nad obsahem, který zůstává upozaděn jen na první pohled. Obsah můžeme interpretovat jako čistou emoci akcentovanou čistou formou. Vše se spojuje v silný estetický prožitek, který umožňuje příjemci projít vlastní katarzí a dojít ke vlastní proměně.

Ruská avantgarda ve světle Vygotského teorií

„Společenský život je v podstatě praktický. Všechna mystéria, která svádějí teorii k mysticismu, jsou racionálně řešena lidskou praxí a chápáním této praxe.“

Karl Marx, osmá teze o Feuerbachovi²⁵

Význam kultury pro společnost

To, co teoreticky formuloval Vygotskij, dělala ruská avantgarda v praxi. Stejně jako on hluboce věřila ve význam umění a kultury obecně pro utváření lidské psychiky a formování společnosti. Zatímco ruská avantgarda se snažila o „vytvoření nového člověka“, Vygotskij ve své kulturně-historické teorii podložil, do jaké míry je toto možné, v protikladu k jiným psychologickým směrům, jež kladou větší důraz na biologické či jaksi „čistě rodinné“ a přirozené aspekty vývoje lidské psychiky.

V nově nastolené sovětské realitě bylo pro avantgardní umělce hlavní výzvou věnovat se revoluční praxi. Umění se konečně, jak mnozí umělci snili už od počátku století, má dostávat a dostává ze salónů a galerií k obyčejnému člověku. To lze doložit zaměřením avantgardních umělců na užité umění (především pak plakátová tvorba a celkově užitý design) a odklon části výtvarných umělců přímo k architektuře, která má moc oslovovat masy (Tatlin, Kandinsky a další).

²³ U Vygotského se v tomto vynořuje také staré aristotelské dělení na látku, formu, účel (katarze) a činitele (autor i čtenář).

²⁴ VYGOTSKIJ, Lev S., *Psychologie umění*, s. 10.

²⁵ MARX, Karel. *These o Feuerbachovi*. Online. Marxistický internetový archiv – Česká sekce. Dostupné z WWW: <<https://www.marxists.org/cestina/marx-engels/1845/teze-feuerbachovi.htm>> [citováno 2025-07-12].

Příkladem zde může být nikdy nerealizovaný projekt věže Vladimira Tatlina, známé také jako Věž třetí internacionály nebo Tatlinova věž. Jde o jakýsi manifest konstruktivismu, který zhmotňuje jeho myšlenky.

„V monumentálním vnitřním prostoru Tatlinovy věže měla být nad sebou zavěšena tři mohutná tělesa... Tělesa měla rotovat, každé z nich postupně vyšší rychlostí, krychle jednou za rok, jehlan jednou za měsíc, válec jednou za den. Měly v nich sídlit různé orgány budoucí světové dělnické socialistické republiky, v krychli orgány legislativní, ale měly tu být též přednáškové a konferenční sály; jehlan měl hostit výkonné orgány; a válec, rotující kolem osy jednou za den, Tatlin plánoval hlavně pro redakce novin či rádia nebo oddělení propagandy... Tatlin ji pojal nejen jako symbol, ale hlavně jako svého druhu ‚nervové centrum‘ celého revolučního světa.“²⁶

Na tomto díle je patrné, že Tatlin stejně jako další avantgardní umělci věřil, že umění nejen moc, ale i z ní plynoucí hlavní poslání – formovat společnost. Jinými slovy: „Tatlin byl přesvědčen, že umění by mělo intenzívně působit na společnost a že avantgardní směr bude sloužit novému sociálnímu řádu. A snažil se též o spojení činnosti umělce s prací konstruktéra a inženýra. Tato syntéza měla zrodit úplně nové umění.“²⁷

Tato věž – světoznámý symbol sovětského avantgardního umění – nebyla nikdy z ekonomických důvodů postavena, nicméně její étos ilustruje nehynoucí víru v nového člověka, nový a lepší svět v duchu konstruktivismu. Lze ji rovněž chápat jako šroubovici DNA, jako spirálu do budoucnosti, jako nástroj formování nového člověka (pomyslíme-li na zamýšlené útroby hostící propagandistické centrum vysílání rozhlasu a televize). Spirálovitý tvar rovněž evokuje dialektický pohyb člověka a společnosti, danosti a formovatelnosti.

Člověk jako dialektická bytost

Avantgardisté také chápou člověka dialekticky. Promění-li se lidé a jejich vztahy, promění se společnost, ale především, proměňuje-li se realita žitého světa, tedy ve Vygotského slovníku nástroje, které nás obklopují, promění se člověk. Celá žitá materiální realita se tak stává jakýmsi praktickým experimentem.

Sovětský i avantgardní program přitom čerpal z Marxe a z jeho víry v potenciál člověka k sebeaktualizaci a sebe-přeměně, což vychází z jeho premis, že lidé jsou produktem historických a společenských okolností, které oni sami formují.

Mnohem podstatnější než konkrétní projekty ruské avantgardy je samo chápání umění jako celku a především pak také chápání člověka ve světě, což nejlépe popisuje Boris Groys ve své knize *Gesamtkunstwerk Stalin*: „...v marxistickém pojetí je člověk a jeho vnitřní svět součástí matérie, která čeká na uspořádání.“²⁸ To je v souladu s Vygotského pojetím člověka

²⁶ ŠUSTROVÁ, Petruška, MLEJNEK, Josef. *Leonardo da Vinci raného bolševismu*. Online. Studentský spolek Babylon. Dostupné z WWW: <<https://babylonrevue.cz/leonardo-da-vinci-raneho-bolsevismu>> [citováno 2025-07-10].

²⁷ *Ibid.*

²⁸ GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2010, s. 33.

jako možnosti být formován prostředím a podněty z něj přicházejícími do téměř absolutní míry. Avantgardní umělci tak dle Borise Groyse touží po realizaci Wagnerova Gesamtkunstwerk – totálního uměleckého díla, které bude působit všemi mediemi na všechny smysly publika, a které jej takřkajíc vtáhne plně do sebe. Tím se nejvíce umocní transformativní potenciál umění a navrátí je mu jeho prapůvodní funkce, kdy je relativizována propast mezi umělcem a publikem.

Jak píše Baberowski: „Nietzsche a Wagner – to byli hrdinové avantgardy. Jejich divadelní teorie odhalila realitu všedního dne jako prázdné zdání. Divadlo mělo za úkol uvolňovat vnitřní síly a emoce lidí, podřizovat způsob mluvy rytmu a gestům těla. Koncepce avantgardních umělců a bolševiků se spojily teprve po roce 1917: v revolucionalizaci výrazových forem a praktické instrumentalizaci divadla. Bolševici objevili revoluční sílu, která měla ve společnosti analfabetů vycházet z divadla. Divadlo působilo na lidskou duši, dokázalo uvést lid do náboženského vytržení, pokud jej strhlo. Osvícení a oduševnění – přesně to spojovalo bolševiky a avantgardní umělce. V hromadných inscenacích v roce 1920, kdy Jevrejnov uvedl pod širým nebem hru *Útok na Zimní palác* a proměnil město ve scénu s tisíci herců a sto tisíci diváky, se proluly estetické představy avantgardy, touhy intelektuálů splynout s lidem na jedné a osvětové a oduševňovací fantazie bolševiků na druhé straně. Rané experimenty sovětského divadla a filmu si kladly za cíl ‚konstruovat‘ emoce, kontrolovat pohyby a efekty, a tak nejen vychovávat herce, nýbrž také manipulovat diváky, aby se nadchli pro projekt nového člověka.“²⁹

Baberowského kritický pohled do zpětného zrcátka dějin sovětské reality připomíná monstrózní masová představení jako *Útok na Zimní palác*, jež bychom z dnešního pohledu mohli nazvat participativními představeními, jichž se účastnily a jimiž se formovaly tisíce lidí.

Dalším velmi zajímavým příkladem je *Symfonie sirén* Arsenije Arvaamova, jehož monumentální hudební kompozice byla koncipována nikoli pro klasický orchestr složený z hudebních nástrojů, nýbrž pro celé město. Město a továrny se zde staly hudebními nástroji a spolu s nimi dělníci pracující v nich. „Nejmohutnější provedení se odehrálo v den pátého výročí Velké říjnové socialistické revoluce v ázerbajdžánském přístavním městě Baku. Zvukovými zdroji bylo místo orchestru celé město, lodě, lokomotivy, vojenské oddíly a samozřejmě sirény, z nichž Avraamov postavil vlastní hudební nástroj. Účinkujícími se měli stát všichni obyvatelé města a ‚partitura‘ v podobě slovních instrukcí vyšla den předem v místních novinách. Hluková kompozice odráží zároveň futuristické nadšení z rychlé a hlučné nové doby i optimismus mladého komunistického státu.“³⁰

Zde je na místě zdůraznit, že mluvíme o době, kdy bylo všeobecně sdíleným přesvědčením, že zcela nová společnost a nový člověk jsou v možnostech daného historického momentu. V revoluci spatřují jak avantgardisté tak sám Vygotskij možnost ustavení nových podmínek pro vznik kvalitativně nového člověka. Konstrukce nového člověka byla ostatně také součástí bolševického programu.

²⁹ BABEROWSKI, Jörg. *Rudý teror: dějiny stalinismu*. Praha: Brána, 2004, s. 73.

³⁰ KRATOCHVÍL, Matěj. *Symfonie sirén a lekce z monumentality v Brně*. Harmonie. 23.10. 2017. Mediální skupina A11. Dostupné z WWW: <<https://www.casopisharmonie.cz/kritiky/symfonie-siren-a-lekce-z-monumentality-v-brne>> [citováno 2025-07-15].

Z pohledu Vygotského tezí o dialekticky protichůdných prvcích a jejich katarzi se v avantgardním ruském umění, zdá vysledovat například snaha o spojení každodennosti a všednosti na jedné straně s monumentalitou a vizionářstvím na straně druhé. Například v Avraamově *Symfonii sirén* se nástroji stavají běžné stroje a nástroje a zároveň svým rozsahem pokrývá celé město a vyžaduje koordinaci mnoha lidí. Katarzi takového díla může být prožitek vizionářské budoucnosti vysoce organizované produkce, na které se ale solidárně podílí všichni proletáři svou každodenní prací.

Závěrem

Umělci svět jen různě zobrazovali, jde však o to jej změnit.

Parafráze Marxovy jedenácté teze o Feuerbachovi

Marxovo dílo výrazně inspirovalo jak dílo Lva Vygotského tak tvorbu ruské avantgardy. Avantgarda stejně jako Vygotskij si uvědomují a zažívají moc prostředí a vztahů nad utvářením psychického uspořádání jedince a společnosti a naopak. Touží po vědomé práci s tímto poznáním a vytvořením revoluční praxe na jeho podkladu.

Pro současného člověka může toto jejich poznání působit jako prostředek emancipace z determinismu, fatalismu a nihilismu upadajícího světa a společnosti. Jako poznání o síle světa v působení na jedince, ale i síle jedince v působení na svět a možnosti vědomě prožívat a praktikovat tento dialektický vztah psychiky, a okolní skutečnosti světa v každodenním životě.

V praktické rovině může vést toto poznání k selekci či hygieně toho, co na sebe a jako pedagogové na děti necháváme působit. Ideálně nejen na úrovni jednotlivců či rodin, ale také kolektivní a politickou akcí. Tak bychom dnes mohli realizovat svůj potenciál jako druhu, k sebeutváření se skrze kontrolu našeho kulturního a životního prostředí.

Bez kontroly a filtru působí současný svět na člověka agresivně nejrůznějším vizuálním, zvukovým i audiovizuálním smogem. Všichni jsme tak nutně neustále vystaveni utváření naší psychiky různými často nezamýšlenými prvky a působeními.

Vygotskij i avantgarda jsou v posledku také velmi inspirativní ve své pozitivní víře v možnost lepšího světa a lepšího člověka. Tato naděje nám v těchto dobách rovněž může být živnou půdou pro další práci a tvorbu jak na poli umění, tak v oblasti vědy a vzdělání. Například pro pedagogy je Vygotského psychologie zvláště přínosná při utváření prostředí výuky a volbě pomůcek a nástrojů, se kterými žáci pracují.

Pro současné umělce je to rovněž zpráva o zodpovědnosti za formování společnosti, na níž tak často zapomínají a upadají do gamifikace a komodifikace umění. Ve světě, v němž se z umění stala sebe prezentace, sebeaktualizace a sebeoslavování, jako by nebylo místo pro vyšší cíle přesahující samotného autora, které nám ruská avantgarda a Vygotského chápání umění připomíná. Navrací nás k potřebě revoluční praxe.

SEZNAM LITERATURY

BABEROWSKI, Jörg. *Rudý teror: dějiny stalinismu*. Praha: Brána, 2004. ISBN 80-7243-216-8.

GROYS, Boris. *Gesamtkunstwerk Stalin: rozpolcená kultura v Sovětském svazu; Komunistické postskriptum*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2010. ISBN 978-80-87108-17-8.

KANDINSKY, Wassily. *O duchovnosti v umění*. Praha: Triáda, 2009. ISBN 978-80-87256-08-4.

KRATOCHVÍL, Matěj. *Symfonie sirén a lekce z monumentality v Brně*. Harmonie. 23.10. 2017. Mediální skupina A11. Dostupné z WWW: <<https://www.casopisharmonie.cz/kritiky/symfonie-siren-a-lekce-z-monumentality-v-brne>> [citováno 2025-07-15].

MARX, Karel. *These o Feuerbachovi*. Online. Marxistický internetový archiv – Česká sekce. Dostupné z WWW: <<https://www.marxists.org/cestina/marx-engels/1845/teze-feuerbachovi.htm>> [citováno 2025-07-12].

RUHRBERG, Karl, WALTHER, Ingo F. *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-521-8.

SOUKUPOVÁ, Naděžda. *Lev Semjonovič Vygotskij: kulturněhistorická teorie*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra psychologie, 2011.

ŠUSTROVÁ, Petruška, MLEJNEK, Josef. *Leonardo da Vinci raného bolševismu*. Online. Studentský spolek Babylon. Dostupné z WWW: <<https://babylonrevue.cz/leonardo-da-vinci-raneho-bolsevismu>> [citováno 2025-07-10].

VYGOTSKIJ, Lev S. *Psychologie umění*. Praha: Odeon, 1981.

VYGOTSKIJ, Lev S. *Vývoj vyšších psychických funkcí*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1976.

(Mgr. Aneta Fodorová je doktorandkou Filosofie výchovy a vzdělávání na Katedře občanské výchovy a filosofie UK PedF.)