

Umění a ideologie – k estetickým implikacím a výstavním možnostem uměleckých částí Sbírkou Muzea dělnického hnutí¹

Michaela Brejcha

Art and Ideology – On Aesthetic Implications and Exhibition Possibilities of Arts Subcollections of the Collection of The Museum of Working Class Movement

Abstract: In 2018 the National Museum gained support within the program NAKI of the Ministry of Culture for the project entitled The Museum of Working Class Movement in 21 Century, which is aimed at the presentation of The Collection of the Museum of Working Class Movement and other collections of similar nature. We may expect that thanks to its nature burdened by their communist past, the presentation outputs of the project will give rise to controversy. Thus the researchers of the project are faced with the question of how to present the Collection in adequate manner. Among the collection objects will be presented also artistic materials of the Collection which, thanks to their aesthetic nature, occupy special position, since the works of art have not only ideological function as other objects of the Collection, but have also the aesthetic function and related aesthetic value.

This essay is directed at the analysis of aesthetic value of ideologically burdened works of art and also at their specific exhibition possibilities. We shall deal with the notion of pure art, which, on the level of the subconscious, keeps on influencing strongly our evaluation of the works of art till these days, and further with the concept of art as the path of revolutionary transformation of reality, and finally with functional aesthetic basis.

Keywords: Art, Ideology, Collection of the Museum of Working Class Movement, Aesthetic Function, Convincing Function, Presentation of Controversial Objects

Socialistický realismus představuje v současném uměleckém světě velmi citlivé až tabuizované téma, podobně jako umělecká tvorba většiny prorežimních umělců celé socialistické éry. Od pádu komunistického režimu v roce 1989 byla oficiálnímu předlistopadovému umění z výstavního hlediska věnována nepříliš velká pozornost,² a toto umění bývá jak v běžném, tak v odborném diskursu hodnoceno spíše negativně.³ Prezentace uměleckých předmětů rozsáhlé Sbírkou Muzea dělnického hnutí, k níž by mělo dojít v následujících několika letech a na niž se zaměříme v tomto textu, se

proto v této souvislosti jeví jako cíl, k němuž je nutné přistupovat s patřičnou citlivostí, ale zároveň při dobré obeznanosti s obecnou problematikou vztahu mezi uměním a ideologií.

Otázka hodnoty uměleckého díla s přihlédnutím k proměnlivému společenskému kontextu, v rámci kterého je dílo přijímáno a hodnoceno, stojí v pozadí mnoha (nejen) estetických debat. Pokud budeme souhlasit s jedním z hlavních postulátů moderní estetiky, a sice že primární hodnotou uměleckého díla je jeho estetická hodnota, můžeme se ptát, jestli je tato

tematické
studie

1 Tato práce vznikla v rámci plnění projektu NAKI „Muzeum dělnického hnutí v 21. století. Prezentace práce s muzejní sbírkou doby státního socialismu a způsoby užití jejího materiálu k potřebám odborné a široké veřejnosti“ (DG18P02OVV045), financovaného Ministerstvem kultury ČR. **2** Komplexně zaměřených výstav oficiálního umění let 1948–1989, jež u nás byly k vidění po roce 1989, nebylo právě mnoho – za největší lze určitě považovat výstavu Československý socialistický realismus 1948–1958, která v roce 2002 proběhla v pražském Rudolfinu, dále můžeme zmínit také exhibici pražské Galerie Mánes Socialistický realismus Československo 1949–1989 z roku 2009 či výstavu Socialistický realismus: Armáda!, zaměřenou na vojenskou problematiku, již v roce 2013 hostil zámek ve Slavkově. Co do rozsahu byla významnou také výstava Zatravná a velebná prezentovaná Špejcharem Želeč v témže roce, která ukázala díla protežované autorky socialistického realismu Aleny Čermákové.

Mgr. Michaela Brejcha
Národní muzeum
michaela.brejcha@gmail.com

3 Za účelem reflexe československého socialistického realismu vyšlo v kontextu výstavy v Rudolfinu v roce 2013 samostatné číslo časopisu *Ateliér*. Většina článků zaměřených na tento fenomén ve výtvarném umění, jež zde byly prezentovány, má přinejmenším pejorativní nádech. Více viz *Ateliér*. Praha: Společnost časopisu *Ateliér*, 2003, č. 1. Spíše negativní konotace má také samotný katalog k této výstavě, viz PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus*. Praha: Gallery, 2002. 101 s. ISBN 0-86010-61-9. Neutrálně naopak vyznívá výstavní publikace k prezentaci socialistického realismu v Mánesu, viz RAZETTO, Francesco Augusto. *Socialistický realismus Československo 1949–1989*. Praha: Nadační fond Eleutheria, 2008. 180 s. ISBN 978-80-254-3382-9.

4 Více viz MAGID, Václav. *Umění v životní praxi. Peripetie vztahu socialistického realismu a avantgardy. Sdružení pro levicovou teorii* [online]. 2013 [cit. 22. 10. 2018]. Dostupné z: <https://sok.bz/clanky/2013/vac-lav-magid-umeni-v-zivotni-praxi-peripetie-vztahu-socialistického-realismu-a-avantgardy?format=pdf>

5 Původně mělo muzeum nést název Muzeum revolučního hnutí a ideově vycházelo z dvou významných výstav – *Výstavy revolučních bojů (1949)* a *výstavy Třicet let KSČ (1951)*.

Více viz TOTHOVÁ, Jolana. *Sbírka Muzea dělnického hnutí – rozsáhlý soubor předmětů, archiválií a knih. Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce*, 2017, č. 55, s. 16–26. ISSN 1803-0386.

6 *25 let Muzea Klementa Gottwalda*. Praha: Muzeum Klementa Gottwalda, 1979, s. 3.
7 HRON, Pavel. *20 let Muzea V. I. Lenina v Praze*. Praha: Muzeum V. I. Lenina, 1973, s. 7.

hodnota něčím objektivním a nezávislým a zůstává více méně stejná napříč historickým i geografickým kontextem, či zdali je něčím, co se mění v závislosti na tom, kdo a kdy dílo hodnotí? Jsou díla socialistické éry objektivně špatná, či se nám pouze negativně jeví díky určitým společenským konotacím? Je socialistický realismus vůbec uměním? A proč je pro nás tak kontroverzní? Jak s těmito skutečnostmi pracovat ve výstavní a prezentační praxi?

Abychom mohli na tyto otázky odpovědět, bude nutné se hlouběji podívat na společenské aspekty umění a pokusíme se zjistit, jakým způsobem ovlivňují hodnocení uměleckých děl, což je také jedním z cílů této studie. V této souvislosti ovšem nebude možné se vyhnout estetické analýze historických kořenů socialistického realismu, jejich srovnání s opozičními východisky moderního a avantgardního umění ani problematice studené války, která – jak uvidíme – stále sehrává v našem smýšlení o uměleckých dílech nikoliv nevýznamnou roli.⁴ Pokusíme se vysvětlit, do jaké míry jsou naše soudy o uměleckých dílech formovány širším společenským či politickým přesvědčením, a naše závěry budeme aplikovat na konkrétní materiál Sbírky. Na závěr tohoto textu se v kontextu učiněných zjištění zaměříme na možnosti její prezentace současným divákům.

Pár slov ke Sbírce Muzea dělnického hnutí a jejím uměleckým částem

Podívejme se nejprve podrobněji na samotnou Sbírku Muzea dělnického hnutí (dále Sbírku MDH), její rozdělení, původ a stručnou historii, což nám následně pomůže nejen pro pochopení možných příčin jejího negativního přijetí, ale také pro ukázání možností toho, jak s ní pracovat. Největší pozornost budeme věnovat jejím uměleckým částem, které představují zcela specifický výstavní problém, protože na rozdíl od jiných částí Sbírky umělecké předměty disponují právě estetickou hodnotou, díky níž se s nimi obvykle zachází jiným způsobem než s předměty čistě historického charakteru.

Sbírka Muzea dělnického hnutí, která je v současné době součástí sbírek Národního muzea v rámci Historického muzea, vznikla kompletním převzetím předmětů, archiválií a knih soukromého Muzea dělnického hnutí, o. p. s., jež bylo založeno v roce 1990. Sbírka samotného Muzea dělnického hnutí, o. p. s., sestávala z fondů tří prominentních státních muzeí komunistického režimu – Muzea Klementa Gottwalda, Muzea V. I. Lenina a menšího Muzea Julia Fučíka, a až do převzetí Národním muzeem v letech 2014–2017 byla rovněž v menší míře doplňována. Největší část Sbírky MDH tvoří sbírkové položky bývalého Muzea Klementa Gottwalda, které bylo jako stranické muzeum pod přímým dohledem KSČ otevřeno v roce 1954, na základě usnesení vlády z roku 1952,⁵ a jehož hlavním úkolem bylo „seznamovat prostřednictvím historických památek širokou veřejnost s bohatou a slavnou revoluční minulostí a přítomností našich národů, revolučního dělnického hnutí a komunistické strany Československa“.⁶ Upevňování státní moci a propagaci revolučních myšlenek sloužilo i Muzeum V. I. Lenina, jež vzniklo jako pokračování tzv. Leninovy síně otevřené v roce 1945 v Lidovém domě v Praze a jež bylo užitečným „pomocníkem v seznamování nejširších vrstev návštěvníků domácích i zahraničních s revolučním učením dělnické třídy, s marxismem-leninismem, s životem, dílem a odkazem V. I. Lenina“.⁷ Nejmladší Muzeum Julia Fučíka vzniklo v roce 1988 jako pobočka Muzea Klementa Gottwalda, s cílem prezentace Fučíkovy osobnosti a fučíkovského kultu vůbec.

Současná Sbírka MDH sestává z více než 750 tisíc sbírkových položek a v základním dělení zahrnuje fond sbírkových předmětů, archivní fond písemných materiálů a knihovní fond. Předměty získané z původních muzeí, které tvoří páteř Sbírky, jsou tematicky zaměřeny na protežovaná témata sociálních dějin a byly vybírány zejména za účelem prezentace v rámci muzejních expozic, s ohledem na výchovné a propagační cíle utvrzující požadovaný výklad historie i vládnoucí světový názor. Zastoupeny jsou zde například

artefakty prezentující dobový výklad husitského hnutí, roku 1848, selských bouří, dělnického hnutí, revolučního roku 1917, dějin československého sociálně demokratického hnutí a dějin KSČ, Slovenského národního povstání, roku 1945 a 1948 či předměty dokládající budování lidové demokracie a počátků socialismu.

Samostatný Fond výtvarného umění Sbírkou MDH tvoří jednu z jejích deseti samostatných podsbírek a zahrnuje obrazy, kresby a grafiky, plastiky a ostatní umělecké předměty. Ve svém souhrnu obsahuje na 4 tisíce sbírkových předmětů, jejichž reevidance je v současné době v různém stadiu zpracování. Podle dobového členění lze i umělecké předměty Sbírkou tematicky rozdělit na monumentální tvorbu, tematickou malbu, portrétní umění, plastiku, kresbu, grafiku, ilustraci a užité umění⁸ (jež je ovšem v rámci Sbírkou MDH součástí jiných sbírkových fondů). Původně byly umělecké předměty Sbírkou získány buď klasickou akvizicí, pocházejí z dobových profesionálních výtvarných soutěží, byly některému z originálních muzeí věnovány jako dary, nebo byly součástí sbírkou prezidentských darů Muzea Klementa Gottwalda, jež je získalo z prezidentské kanceláře po Gottwaldově smrti, respektive po uzavření Výstavy darů Klementu Gottwaldovi v Lobkovickém paláci. Zejména monumentální a tematická tvorba byla většinou dělána přímo na politickou objednávku.⁹ Kvalitativně mají umělecké předměty Sbírkou velmi kolísavou úroveň – od mistrovských kousků (získaných většinou právě ze soutěží) přes průměrná díla až po neoriginální a nezvládnutá díla, jež ovšem často mají silný ideologický náboj, a proto jsou součástí sbírkou.¹⁰

Za účelem prezentace Sbírkou MDH i dalších sbírek s podobným zaměřením získalo Národní muzeum jako příjemce-kordinátor, spolu s Ústavem pro studium totalitních režimů v roli dalšího příjemce, na léta 2018–2022 finanční podporu v rámci programu NAKI Ministerstva kultury s projektem nazvaným *Muzeum dělnického hnutí v 21. století. Prezentace práce s muzejní sbírkou doby státního socialismu*



a způsoby užití jejího materiálu k potřebám odborné a široké veřejnosti. Umělecké předměty Sbírkou budou v rámci tohoto projektu prezentovány zejména na dvou plánovaných výstavách – menší výstavě *Reportáž psaná na oprátce* (2020), zaměřené na prezentaci rukopisu Reportáže psané na oprátce Julia Fučíka i na jeho osobnost vůbec, a především na velké závěrečné výstavě *Muzeum dělnického hnutí pro 21. století* (2022). Nepřehlédnutelným prezentačním výstupem projektu bude také internetový portál *Encyklopedie muzea dělnického hnutí*, v jehož správě a doplňování bude Národní muzeum pokračovat i po skončení projektu. Před řešiteli projektu tak stojí nelehký úkol, a sice, jakým způsobem v současném společenském kontextu adekvátně prezentovat materiál, u něž lze očekávat, že vzbudí rozporuplné a emotivní reakce.

I přes nespornou kvalitu a unikátnost některých předmětů Sbírkou se totiž lze velice často setkat s jejich paušálním odsudkem, a to někdy dokonce pouze díky faktu, že pocházejí z kontroverzní kolekce či z ruky protěžovaného umělce, ať již jsou tematicky zaměřeny jakkoliv. Právě tato skutečnost podněcuje v rámci estetické teorie řadu znepokojivých otázek, z nichž některé jsme si položili úvodem tohoto textu – pojďme je podrobněji prozkoumat. Budeme se především ptát, z jakých důvodů a na základě jakých skrytých předpokladů jsou díla socialistické éry odsuzována a také jestli existuje nějaká ahistorická hodnota uměleckého díla či objektivní, sociálně a kulturně nezatížená kritéria estetické hodnoty, jež by k tomuto kategorickému odsudku zavdávaly opodstatnění? Na závěr tohoto textu také v kontextu

Inv. č. H11U-6; Alexej Leonov, Dar k XVI. sjezdu KSČ od KSSS (Vladimír Remek a Alexej Gubarev), 1981, olej na plátně, 165 x 250.

8 PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus. Praha: Gallery, 2002, s. 35.*

9 *Ibid.* s. 35–48.

10 V rámci zpracování fondu obrazů Sbírkou MDH proběhla v roce 2018 autorkou tohoto textu jejich kvalitativní analýza. Obrazy byly v rámci této analýzy rozděleny do 5 skupin podle několika kritérií, jež zohledňovala jak zajímavost tématu, tak inovativnost stylu. Ukázalo se, že z celkového počtu 481 obrazů a jiných závažných objektů Sbírkou MDH 6 % spadá do kategorie „vynikající“, 17 % do kategorie „vyšší střední kvalita“, 62 % jich je středně kvalitních, 9,2 % má kvalitu nízkou a 5,2 % lze zařadit do kategorie „umělecká kuriozita“. Zajímavé je, že některá díla spadající do kategorie „vynikající“ nebylo možné jednoduše odlišit od kategorie „kuriozita“, z čehož mimo jiné vyplývá, že díla socialistického umění s kuriózním charakterem máme tendenci hodnotit vysoko i přesto, že nesplňují určité formální požadavky. Tato analýza si ale samozřejmě nečiní jakýkoliv nárok na objektivitu.



Inv. č. H11U-8; Josef Dobeš, *Osvobození političtí vězňové koncentračního tábora Oranienburg v květnu 1945, 1952, olej na plátně, 146 x 192.*

teorie estetické funkce, normy a hodnoty Jana Mukařovského navrhneme tři strategie, které by bylo při prezentaci Sbírký MDH možné využít.

Čisté versus ideologické umění¹¹

Aniž bychom si to možná uvědomovali, kořeny přesvědčení o ahistorické hodnotě umění sahají až k hranicím novověku, kdy se za jedinou a výlučnou hodnotu umění začala pokládat jeho estetická hodnota pojatá jako něco zcela nezávislého na jiných druhích hodnot, především na hodnotách morálních či kognitivních. Zážitek poskytovaný uměleckým dílem začal být analogickým způsobem považován za něco specificky estetického, co nezávisí na vnějších okolnostech: „V novověku začala získávat na významu představa, že krásná umění nám prostředkují specifický prožitek (estetickou zkušenost), který předpokládá bezpředsudečnou, ‚nezajímavou‘ mysl (estetický postoj), a že právě ve specifičnosti tohoto prožitku se skrývá skutečné sdělení umění.“¹² Tato představa nabyla na síle prostřednictvím moderního umění a nejrazantněji se projevila v hnutí l'art pour l'art, které hlásalo naprostou autonomii umění a jeho oddělenost od vnějšího společenského či historického kontextu. Přímou na poli výtvarného umění se toto přesvědčení transformovalo do východisek abstraktního umění, které nezobrazuje žádný předmět, jenž by umělecké dílo vztahoval k vnějším světu, ale poskytuje pouze určitou hru emocí založenou na barvených a tvarových kvalitách

díla, jež je ztotožňována právě se specificky estetickým prožitkem. Předmětné umění, včetně umění socialistického realismu, disponuje z tohoto hlediska estetickou hodnotou pouze do té míry, do jaké jsou sladěny jeho formální kvality bez ohledu na předmět, který realistický obraz zobrazuje, a zážitek, který toto umění poskytuje, tedy není zážitkem čistě estetickým.

Představa čistého umění oproštěného od jakýchkoliv společenských či ideologických požadavků se promítla i do východisek estetického formalismu, který byl dominantním myšlenkovým směrem v anglo-americkém estetickém i uměnovědném diskursu zhruba od dvacátých až šedesátých let 20. století. Byl to právě takto pojatý formalismus, který v rámci studené války, jež vedle politické roviny probíhala i v rovině kulturní, tvořil protipól socialistickému realismu vycházejícímu z marxistických a stalinistických pozic a prosazovanému zhruba od třicátých let 20. století v Sovětském svazu i přidružených zemích východního bloku. Na poli výtvarného umění v západním kontextu prosazoval formalistický přístup zejména vlivný umělecký kritik Clement Greenberg (1909–1994), za původce a propagátora koncepce socialistického realismu na východní části kulturní fronty je považován přímý spolupracovník J. V. Stalina a komunistický politolog a ideolog Andrej Alexandrovič Ždanov (1896–1948), na jehož stalinistické pojetí literatury v československém kulturním prostředí navázal politicky činný teoretik, kulturní ideolog KSČ i pozdější poslanec a ministr Ladislav Štoll (1902–1981). Marxistický pohled na kulturní jevy v padesátých letech u nás masivně propagoval také historik, estetik, muzikolog a literární vědec Zdeněk Nejedlý (1878–1962), který se vedle odborné a pedagogické činnosti aktivně věnoval politice a v první poúnorové vládě v letech 1948–1953 zastával funkci ministra školství a národní osvěty, ze které mohl přímo působit na formování českého a slovenského kulturního života. Na koncepci umělecké tvorby těchto teoretiků se stručně podíváme v následujících odstavcích.

11 I když možná historický exkurz, který bude představen v následujících částech této studie, na první pohled nesouvisí s problematikou prezentace uměleckých částí Sbírký MDH, poprosím na tomto místě čtenáře o trochu trpělivosti – zamýšlené souvislosti se ukáží v průběhu textu.

12 STEJSKAL, Jakub. *Umění, ideologie a estetika*. In: ZAHŘÁDKA, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011, s. 275. ISBN 978-80-87474-11-2.

Hlavním jablkem sváru mezi zastánci formalismu a socialistického realismu byl spor o to, jaké náměty a témata umění může a má zobrazovat. V pozadí této kontroverze stál postoj k předválečnému i meziválečnému modernímu umění, jež bylo svou nepředmětností pro zastánce amerických avantgard vzorem, zatímco z pozic socialistické estetiky byla moderna elitní zábavou určenou pro nenáviděnou buržoazii. Zatímco se tedy Greenberg, jakožto prominentní zastánce bezpředmětného umění, které v poválečných Spojených státech představovaly směry, jako jsou abstraktní expresionismus, lyrická abstrakce či hard edge painting, snažil dokázat, že jakékoliv realistické či ideové umění vztahující se k nějakému vnějšmu předmětu v krajním případě uměním vůbec není, Ždanov a v návaznosti na něj i Štoll či Nejedlý požadovali podřízení umění potřebám dělnické třídy, pod dohledem vládnoucích struktur. Sloužit k tomu měla realistická díla oslavující práci, historické milníky marxistického výkladu dějin či díla zobrazující zakladatele a propagátory komunistické myšlenky, postavená na většinovém vkusu a srozumitelná co nejširším společenským vrstvám.

Umění jako vyjádření vlastního média

I když by se mohlo v tomto kontextu na první pohled zdát, že „čisté“ umění vycházející z pozic estetického formalismu je díky své autonomii od jakékoliv ideologie oproštěno, a tím že jakožto abstraktní umění nic konkrétního nezobrazuje, vyjadřuje určité univerzální a hodnotově neutrální kvality, situace bohužel není tak jednoduchá. Ideologické požadavky skryté za formalistickým přístupem totiž mají mnohem sofistikovanější podobu – abstraktní díla nejsou ideologická předmětem, který zobrazují či napodobují, ale jejich obsahem jsou samotné emoce, jež se vážou k barevným a tvarovým kvalitám díla, přičemž tento obsah je do stejné míry normativní a závislý na vnějším společenském kontextu jako v předchozím případě; tuto skutečnost lze velmi dobře ilustrovat právě na Greenbergových textech.

Greenberg se vymezoval proti realistickému umění již v roce 1939 v článku *Avantgarda a kýč*,¹³ v němž rozlišoval mezi nepředmětným avantgardním uměním určeným vzdělané intelektuální elitě, jehož obsahem je samotné umění, a kýčem, který byl ztotožněn s jakýmkoliv realistickým uměním, jež se kýčem stává právě pro svou všeobecnou srozumitelnost. „Avantgardní básníci a umělci stranou veřejnosti udržovali vysokou laťku svého umění tím, že ho zúžili a současně povýšili k výrazu absolutna, kde jsou všechny pomíjivosti a rozpory buď vyřešeny, nebo nedávají žádný smysl. Objevuje se ‚umění pro umění‘ a ‚čistá poezie‘, námět a obsah díla se stává něčím, čemu je nutné se vyhýbat jako moru,“¹⁴ tvrdil Greenberg na jednu stranu, přičemž proti protežované avantgardě na stranu druhou postavil právě kýč a do této kategorie zahrnul jak „populární, komerční umění či literaturu s jejich barvotisky, časopiseckými obálkami, ilustracemi, reklamou, červenou knihovnou, komiksem, krváky, šlágreem, stepem, hollywoodskými filmy atd.“¹⁵ tak i socialistický realismus: „[...] kýč se v posledních deseti letech stal dominantní kulturou Sovětského Ruska.“¹⁶

Později Greenberg v propagaci nepředmětné avantgardy, která šla ruku v ruce s masivním útokem proti realistickému umění, pokračoval ještě do hlubších důsledků. Postupně začal rozvíjet tezi, že nepředmětnost malířství není pouze jedním z možných způsobů mezi jinými, jakým se může malířství vyjadřovat, ale čisté abstraktní umění oproštěné od zobrazování jakékoliv vnější skutečnosti podle něj tvořilo samotnou podstatu malířské tvorby: „Svůj první a nejdůležitější úkol spatřovala avantgarda v nutnosti úniku od idejí, jež do umění vnášely ideologické konflikty společnosti.“¹⁷ Zobrazování vnějších idejí podle Greenberga bylo hájemstvím literatury, přičemž jakýkoliv umělecký žánr byl podle něj specifický právě výlučnými prostředky, které používal k vlastnímu vyjádření.

Požadavek výlučnosti média, později v rámci estetické teorie nazvaný dogmatem „mediální specifity“,¹⁸ Greenberg zcela naplno vyjádřil v textu „Modernis-

13 GREENBERG, Clement. *Avantgarda a kýč*. Labyrinth revue, 2000, č. 7–8, s. 69–74. ISSN 1210-6887.

14 *Ibid.* s. 70.

15 *Ibid.* s. 71.

16 *Ibid.*

17 GREENBERG, Clement. *Towards a Newer Laocoon*. West High School. [Cit. 2018]. Dostupné z: <http://west.slcschools.org/jacacdemics/visual-arts/documents/Laocoon.pdf>

tická malba“ (1960),¹⁹ v němž také příslušnost ke specifickým prostředkům daného média ztotožnil s estetickou hodnotou. Výlučnou vlastností malířského média podle něj byla plošnost a kritériem estetické hodnoty sladění barev a tvarů na ploše, bez ohledu na to, jaké skutečnosti z vnějšího světa daný obraz napodobuje či zobrazuje. Jakýkoliv objekt, který nesleduje výlučně vlastnosti svého média, je esteticky hodnotný pouze natolik, nakolik tomuto požadavku odpovídají jeho uměnotvorné kvality čili v případě výtvarného umění je rozhodující, do jaké míry je konkrétní obraz barevně a tvarově zharmonizován. V krajním případě není objekt postrádající vlastnosti specifické pro určité médium uměleckým dílem vůbec. Je zřejmé, že řada realistických výtvarných děl z tohoto pohledu esteticky příliš zajímavých není a pohybuje se na hraně toho, co ještě lze považovat za umění.

Na Greenbergova východiska navázala řada dalších amerických výtvarných kritiků, nejzřetelněji například Michael Fried a Rosalind Krauss, a dogma mediální specifity se postupně pevně zakořenilo do našich úvah i hodnocení abstraktního i realistického umění, aniž bychom si uvědomovali jejich normativní obsah. Lze se v této souvislosti oprávněně domnívat, že náš negativní postoj k umění socialistického realismu, kterému je obvykle přisuzována minimální estetická hodnota, či je dokonce jako směr zcela vykazován za hranice umění, má své kořeny právě v nekritickém (i když spíše nevědomém) přijetí principu mediální specifity i v dalších formalistických předpokladech. Stále máme pocit, že umělecké dílo je dobré a esteticky hodnotné pouze do té míry, do jaké jsou zharmonizovány jeho formální elementy, přičemž estetickou hodnotu, jež z těchto elementů vychází, považujeme za něco daného a objektivního, aniž bychom si uvědomili společenskou podmíněnost vlastního postoje.

V souvislosti s formalistickou doktrínou i souvisejícím abstraktním expresionismem, který měl umělcům v konfrontaci se socialistickým realismem poskytnout naprostou tvůrčí svobodu, je nutné ještě zmí-

nit jejich přímé využití v rámci studené války.²⁰ I když totiž formalismus implicitně zavrhoval veškeré realistické umění jako něco, co neodpovídá podstatě umění, vedle tohoto skrytého a možná i nevědomého normativního odsudku existovalo i daleko pragmatictější využití formalistické koncepce, a to sice ze strany americké Ústřední zpravodajské služby (CIA) v padesátých a šedesátých letech 20. století. V polovině devadesátých let vyšlo najevo, že za popularitou americké poválečné avantgardy do značné míry stála právě tato organizace, která zejména v Evropě nejrůznějšími skrytými způsoby podporovala expanzi americké kultury, a to ve jménu svobodné a ideologicky nezátížené tvorby neomezované jakýmkoliv diktátem zvencí. Abstraktní umění, které nezobrazuje žádný vnější předmět, bylo pro takový záměr výborným kandidátem. CIA skrytě přes prostředníky, často z řad mecenášů umění či nejrůznějších fondů, sponzorovala nejen velké putovní výstavy abstraktního expresionismu, ale také přes 800 umělecky zaměřených novin, časopisů i nejrůznějších organizací po celém světě. Hlavní platformou, přes kterou se na pozadí CIA propagandistické aktivity odehrávaly, byl ovšem *Kongres pro svobodu kultury*, platforma intelektuálů, spisovatelů, historiků, básníků a umělců založená v roce 1950, která měla v době svého největšího rozkvětu sídlo ve 35 zemích po celém světě.²¹ „Rozpoznali jsme, že abstraktní expresionismus byl takovým druhem umění, v jehož stínu socialistický realismus vypadal ještě více stylizovaný, rigidní a omezený, než byl ve skutečnosti. A tento fakt byl na některých výstavách patřičně využit.“²²

Důležité je si ovšem uvědomit, že propaganda skrytá za expanzí americké kultury probíhala tak, aniž by si toho aktéři, již se této hry účastnili, byli ve většině případů vědomi. Nepředmětnost malby, z níž lze (mylně) odvozovat nepřítomnost ideologického hlediska, byla jakožto vzor „svobodného vyjádření“ využita ke konfrontaci s explicitně ideologickým uměním až ex post, a nebyla tudíž vynucována shora. Můžeme tedy shrnout, že poválečná americká avantgarda byla skrytě ideologická

18 Ke konceptu „mediální specifity“ více viz CARROLL, Noël. *The Specificity of Media in the Arts. The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 19, No. 4, s. 5–20. ISSN 0021-8510.

Carroll považuje tento koncept za čistě normativní, s tímto hlediskem se ztotožníme dále v tomto textu.

19 GREENBERG, Clement. *Modernistická malba*. In: POSPIŠYL, Tomáš (ed.). *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Praha: OSVU, 1998, s. 35–46. ISBN 80-238-1286-6.

20 Více viz SAUNDERS, Francis Stonor. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: New Press, 2000. 538 s. ISBN-10 9781595589149, ISBN-13 978-1595589149.

21 SAUNDERS, Frances Stonor. *Modern Art Was CIA 'Weapon'*. *The Independent*. 22. 10. 1995 [cit. 16. 12. 2016]. ISSN 0951-9467. Dostupné z: <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>

22 *Ibid.*, citát patří Donaldu Jamesonovi, který byl v inkriminované době zpravodajským důstojníkem CIA.

dvojím způsobem – jednak podpůrnou formalistickou teorií, která na základě domněle objektivních důvodů hodnotila veškerou realistickou malbu negativně, což ovlivňuje náš přístup k umění 2. poloviny 20. století až do dnešních dnů, a za druhé, nepředmětnost malířství, jež implikovala tvůrčí svobodu, snadno umožnila následné využití myšlenek avantgardy v rámci nepřímého, velmi sofistického kulturně-politického boje.²³

Umění jako cesta k revolučnímu přetvoření skutečnosti

Na rozdíl od formalistické doktríny byly požadavky socialistického realismu dikтовány zcela přímo a otevřeně a neskrývaným způsobem proměnily podobu československého poválečného umění po vzoru Sovětského svazu. Teoretická východiska a ústřední teze socialistického realismu vycházely z literárního kontextu, normotvorná byla v této souvislosti zejména úvodní řeč A. A. Ždanova pronesená na Sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934, na němž byl také ustaven ústřední Svaz sovětských spisovatelů. U nás byl zásadním referát Ladislava Štolla z pracovní konference Svazu československých spisovatelů z roku 1950, jenž vycházel ze Ždanovových tezí a později byl vytištěn pod názvem „Třicet let bojů za československou socialistickou poezii“.²⁴ Zejména v průběhu padesátých let sehrálo významnou ideologickou roli i působení Zdeňka Nejedlého a samozřejmě i teoretiků či politicky činných ideologů.

Ždanov založil svou řeč nazvanou „O umění“²⁵ na stalinském požadavku spisovatele jako „inženýra lidských duší“²⁶ a hned v úvodu si položil otázku, jaké povinnosti tento název spisovatelům ukládá. Jako odpověď jim vzkázal: „To znamená, předně znát život, abyste jej dovedli pravdivě zobrazit v uměleckých dílech, ne jej zobrazovat scholasticky, mrtvě, pouze jako ‘objektivní realitu’, nýbrž zobrazit skutečnost v jejím revolučním vývoji.“²⁷ Literatura měla podle něj být otevřeně ideologická, měla vycházet z reálného života a snažit se jej



přeformovat za účelem vytvoření nové socialistické skutečnosti: „Ano, naše sovětská literatura je tendenční a my jsme na její tendenčnost hrdi, protože naše tendenčnost spočívá v tom, aby pracující – celé lidstvo osvobodila z jařma kapitalistického otroctví.“²⁸

Ladislav Štoll se ve svém referátu přímo vymezoval vůči formalistické doktríně a postavil proti ní pojetí umění jako prostředku revolučního zápasu dělnické třídy: „Mluví-li o duchovním dramatu boje za českou socialistickou poezii, nepotřebuji snad zdůrazňovat, že tím nemyslím nějaké uzavřené, na životě nezávislé dění v autonomní duchovní oblasti, nějaký izolovaný boj o principy krásy a estetické normy. Dnes je myslím nám všem už jasné, že tu běží o zvláštní zákonitý, i když neobvykle složitý obraz grandiózního zápasu za nový, vyšší společenský řád, zápasu, který za tu dobu svedla nejen naše dělnická třída, ale celý světový proletariát a především ovšem dělnická třída Sovětského svazu, která tomu všemu stojí v čele.“²⁹

Přímo do kontextu výtvarného umění zasadil myšlenky socialistického realismu jeden z jeho hlavních ideologů, Zdeněk Nejedlý, ve stati „O nové výtvarnictví“³⁰ z roku 1952. Nejedlý v tomto textu řeší otázku správného zobrazení, jež naplňuje potřeby dělnické třídy, a odpovídá na ni přesně v duchu budovatelských padesátých let – zobrazení nejenže by se mělo

Inv. č. H11U-13; Richard Wiesner, Klement Gottwald v Rousínově v r. 1920, 1954, olej na plátně, 162 x 190.

23 Více viz např. MAGID, Václav. Umění v životní praxi. Peripetie vztahu socialistického realismu a avantgardy. Sdružení pro levicovou teorii [online]. 2013 [cit. 22. 10. 2018]. Dostupné z: <https://sok.bz/clanky/2013/vac-lav-magid-umeni-v-zivotni-praxi-peripetie-vztahu-socialistického-realismu-a-avantgardy?format=pdf>

24 ŠTOLL, Ladislav. Třicet let bojů za československou socialistickou poezii – úryvky. In: PRIBÁŇ, Michal. Z dějin českého myšlení o literatuře 2. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 16–33. ISBN 8085778343, 9788085778342.

25 ŽDANOV, Andrej Alexandrovič. O umění. Praha: 1949. 118 s.

26 *Ibid.* s. 14.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.* s. 15.

29 ŠTOLL, Ladislav. Třicet let bojů za československou socialistickou poezii – úryvky. In: PRIBÁŇ, Michal. Z dějin českého myšlení o literatuře 2. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 17. ISBN 8085778343, 9788085778342.

30 NEJEDLÝ, Zdeněk. *O nové výtvarnictví. In: O výtvarnictví, hudbě a poesii. Praha: Československý spisovatel, 1952. 75 s.*

31 *Ibid.* s. 22.

32 *Ibid.* s. 22–29.

33 *Ibid.* s. 26.

34 BINAROVÁ, Alena. *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1962: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016. 257 s.*

35 *Ibid.* s. 19–20.

36 *V této souvislosti za všechny jmenujme alespoň francouzského myslitele Pierra Bourdieua (1930–2002), který se přímo zabýval kritikou ahistorického pojetí estetiky či vkusu. Viz BOURDIEU, Pierre. Historický původ čistého estetična. In: KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis (eds.). Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století. Pavel Mervart, 2010, s. 325–341. ISBN 978-80-87378-46-5; nebo BOURDIEU, Pierre. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. London: Routledge & Kegan Paul, 1984. 613 s. ISBN-13: 978-0415567886, ISBN-10: 0415567882.*

37 *V kontextu této práce není bez zajímavosti, že Jan Mukařovský (1891–1975) se ve 2. polovině čtyřicátých let 20. století, kdy se začal angažovat ve prospěch KSČ, svých strukturalistických a funkcionalistických pozic vzdal a následně se v roce 1948 stal rektorem Univerzity Karlovy, kterým zůstal až do roku 1954. Více viz SLÁDEK, Ondřej. Jan Mukařovský. Život a dílo. Brno: Host, 2015. 488 s. ISBN 978-80-7491-531-4.*

38 MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: Studie z estetiky. Odeon, 1966, s. 7–65. Kurzíva přidána.*

týkat práce a korespondovat tak „s novou třídou, novým řádem a novým životem dneška“,³¹ ale práce musí být rovněž zobrazena adekvátním způsobem, jako něco krásného a plného optimismu, co činí život více radostným. Práce není lopotou a těžkou dřinou a továrna peklem, ale je velkou radostí, kterou musí zářit i dnešní obraz továrny.³² Umění podle Nejedlého skutečnost pouze nenapodobuje, ale přetváří ji za účelem nastolení nového dneška. Musí se v první řadě vyhnout jakémukoliv formalismu, „[...] nehrát si na ‚čisté‘ umění, tj. bez jakéhokoliv smyslu, obsahu a účelu, jak tomu bylo za posledního buržoazního období“,³³ musí skutečnost aktivizovat, činit ji živou a tím přispívat k budování zářné budoucnosti.

Pod vlivem ideologie socialistického realismu i bezprostředním působením jeho hlavních proponentů, kteří byli často přímo zapojeni do politického života, vznikl v roce 1948 podle sovětského vzoru Ústřední svaz československých výtvarných umělců jako organizace pod přímým politickým dohledem, postupně zpřísnující kritéria přijetí svých členů.³⁴ Tento svaz, později přejmenovaný na Svaz československých výtvarných umělců, podléhal dvojímu řízení shora – byl podřízen jednak ÚV KSČ, který schvaloval návrhy svazu či program i závěry jeho sjezdů a konferencí a který v něm měl také svou pracovní skupinu, a za druhé Ministerstvu informací a osvěty v čele právě se Zdeňkem Nejedlým (od roku 1953 pak Ministerstvu školství a osvěty), jež mělo v gesci problematiku kultury a jež pro svaz vydávalo závazné vyhlášky.³⁵ Umělci, kteří netvořili v souladu s kritérii svazu a kteří pokračovali v tradici předválečné i meziválečné avantgardy, či se dokonce po inspiraci rozhlíželi na západ od našich hranic, byli postupně vytlačováni na okraj uměleckého života a stali se součástí undergroundu. Tento neoficiální proud se dostal na výsluní až po pádu komunistického režimu v roce 1989, kdy tvorba většiny prorežimních umělců začala upadat v zapomnění, v roce 1990 byl také zrušen Svaz českých výtvarných umělců (jenž vznikl rozštěpením československého svazu na český a slovenský v roce 1970).

Co z výše uvedeného vyplývá?

Na základě analýzy historických kořenů formalistické teorie i teorie socialistického realismu se jasně ukazuje, že ani avantgardní umění, ani socialistický realismus nejsou prosty ideologických východisek, ba právě naopak, obě dvě koncepce jsou vystavěny na určitém širším společenském svetonázoru, který má ovšem v obou případech jinou podobu i rozdílný způsob prosazování. Můžeme říci, že neexistuje žádná neutrální půda, ze které bychom mohli hodnotu či kvalitu děl obou sledovaných směrů posuzovat – naše hodnocení umění je VŽDY závislé na společenském kontextu či politických názorech, z jejichž pozice je konkrétní dílo hodnoceno. Je ovšem důležité si uvědomit, že tento postoj není přitakáním ani jedné, ani druhé straně. Pouze konstatuje, že naše názory, jež zastáváme mimo umění, se ne vždy zcela vědomě zrcadlí v našem úsudku o uměleckých dílech, ať jsou tyto názory i posuzovaná díla jakákoliv. Otázkou samozřejmě zůstává, jak s touto skutečností naložit ve výstavní praxi, konkrétně při snaze o prezentaci umění, jež z našeho úhlu pohledu považujeme za kontroverzní. Ještě se k tomu vrátíme.

Estetický relativismus, který zde prosazujeme, samozřejmě není v estetické teorii ničím novým. V nejrůznějších formách k podobným závěrům došla celá řada zejména postmoderních estetiků či filozofů, a lze dokonce říci, že popírání existence nějakého absolutního hlediska a z něj vyplývající pluralitní pohled na skutečnost je hlavním znakem postmoderny.³⁶ Přímou v souvislosti s problematikou estetické hodnoty ovšem tímto způsobem, i když ne zcela explicitně, uvažoval již ve třicátých letech 20. století také český estetik, literární teoretik a strukturalista Jan Mukařovský, a to ve své teorii estetické funkce, normy a hodnoty,³⁷ poprvé uceleně prezentované v příznačně nazvané studii „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“ v roce 1929.³⁸ Než se zaměříme na problematiku prezentace uměleckých předmětů Sbírkou, pojďme se na ni krátce podívat. Pokusíme se na ní demonstrovat, jakým způsobem se naše názory

z mimoumělecké i mimoestetické sféry odrážejí v hodnocení uměleckého díla.

Jak se naše názory a postoje odrážejí v estetickém hodnocení?

Svou komplexní estetickou teorii Mukařovský postavil na ústředním pojmu estetické funkce, která je podle něj určitým sociálně ustaveným energetickým principem, jehož hlavním cílem je nasměrovat naše vnímání na skutečnosti, jichž se chopila, což v případě uměleckého díla znamená, že zaměřuje pozornost na jeho vnitřní vztahy.^{39, 40} Estetická funkce činí předmět nebo děj, jehož se dotkla, samouúčelným, tj. vyděleným z jeho původních souvislostí: „Zpravidla funguje věc vzhledem k něčemu, co je mimo ni, jakmile se však věci zmocní estetická funkce, dochází k popření tohoto normálního případu: věc funguje vzhledem k sobě samé.“⁴¹ Není trvalou vlastností předmětu, ale může se zmocnit čehokoliv, v závislosti na daných společenských zvyklostech. Předmět může estetickou funkci nabýt a zase pozbyt, umění je podle Mukařovského charakteristické tím, že je v něm estetická funkce dominantní a podřizuje si jiné funkce, které vyprazdňuje. Status uměleckého díla není z hlediska Mukařovského teorie ničím absolutním – závisí do značné míry na společenském kontextu, v jehož rámci je dané dílo přijímáno. Z hlediska Mukařovského teorie tudíž není ničím výjimečným, že socialistický realismus není z určitého pohledu považován za umění, ale za pouhý kýč či propagandu, i když z jiného názorového hlediska je tomu přesně naopak, a to samé platí i pro nepředmětné umění. Oblast umění není ničím pevně a jednou provždy daným.

Principem, který estetickou funkci reguluje, je podle Mukařovského estetická norma, jež je podobně jako funkce sociálně determinovanou silou s nestálými hranicemi svého působení. Není pravidlem, jež by bylo nějak kodifikované, ani psaným či nepsaným zákonem, ale regulujícím energetickým principem, který „dává pocítit svou přítomnost jednáci-
mu

individu jako omezení volnosti jeho akce“⁴² a determinuje jak tvorbu, tak vnímání předmětu estetickou funkcí dotčeného. Estetická norma si díky samouúčelnému působení estetické funkce podřizuje normy mimoestetické, které se stávají součástí estetického účinku díla. V umění určitého období v jeden okamžik působí různé normativní systémy typické pro různé společenské vrstvy či názorové skupiny a rovněž v různých historických dobách jsou na výsluní různé kánony norem, které se časem proměňují a zastarávají a po určité době mohou být modifikovány a znovu aplikovány v rámci aktuálního dění, Mukařovský v této souvislosti hovoří o „koloběhu norem“. Znovu tedy není žádným překvapením, že socialistický realismus či avantgarda jsou v jednom sociálním prostředí na výsluní, zatímco v jiném kulturním kontextu stojí na okraji zájmu, protože právě tato proměnlivost je jedním z charakteristických rysů estetická.

Na pozadí estetické normy vyvstává podle Mukařovského estetická hodnota. Stejně jako estetická funkce a norma je i estetická hodnota výsostně společenským faktem. Neexistují neměnná a objektivní kritéria této hodnoty, Mukařovský pouze říká, že estetická hodnota je tím rozšířenější, čím více apeluje na samotné antropologické předpoklady člověka, jež zůstávají více méně stejné napříč různými společenskými vrstvami, kulturami apod. Estetická hodnota se tedy mění s tím, jak se mění normativní pozadí společnosti, jež danou věc přijímá či v jejímž rámci je nějaká věc vytvořena. Estetická hodnota nikdy nevystupuje izolovaně, ale pouze ve spojení s hodnotami mimoestetickými, ba co víc, estetická hodnota vlastně není ničím jiným než „úhrnným pojmenováním pro dynamickou celistvost vzájemných vztahů mimoestetických hodnot“⁴³ přičemž je nutné zdůraznit, že emocionální hodnoty, včetně těch, jež se vážou k „formálním“ kvalitám díla, jež jsou z formalistického hlediska často mylně ztotožňovány se samotnou estetickou hodnotou, Mukařovský rovněž považuje za hodnoty mimoestetické.

39 *Ibid.* s. 21.

40 Mukařovský v tomto smyslu nerozlišuje mezi formou a obsahem, takže zaměření pozornosti na vnitřní vztahy v žádném případě neznamená zaměření se na formu, ale na vztahy jakýchkoliv elementů díla, ať již jsou „formální“, či „obsahové“.

41 MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Problémy estetické hodnoty. In: Cestami poetiky a estetiky. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 17.*

42 MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Estetická norma. In: Studie z estetiky. Odeon, 1966, s. 98.*

43 MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou? In: Studie z estetiky. Odeon, 1966, s. 109.*



Inv. č. H11U-120; Hana Bohdalová, *Stavební práce*, 50. léta, tempera na plátně, 89 x 100.

V kontextu problematiky sledované v tomto textu z výše uvedeného vyplývá, že neexistuje žádná ahistorická hodnota uměleckého díla vycházející ze vztahů mezi jeho barevnými a tvarovými kvalitami či ze specifického tématu vztahujícího se například k určitému výkladu dějin, ale estetická hodnota ve všech případech odráží naše aktuální světonázorové nastavení vycházející ze širšího kulturně-společenského či politického kontextu. Lze říci, že určujícím pro status uměleckého díla v daném společenském kontextu je dominance jeho estetické funkce, která je charakteristická specifickým způsobem vnímání vycházejícím z nastavení naší pozornosti na samouúčelnost posuzovaného objektu; tento způsob vnímání lze také nazvat estetickou reflexí. Předmětem estetické reflexe se může stát cokoli – od barev a tvarů na ploše s jejich emocionální složkou až po naše názory vycházející z toho, co dané umělecké dílo reprezentuje. Určitý styl, například socialistický realismus či abstraktní expresionismus, tak může být pozitivně vnímán v rámci určitého normativního pozadí, ale na pozadí jiných norem může být ten samý styl posuzován zcela naopak, v závislosti na tom, jaké komplexnější postoje a názory zastáváme mimo kontext umění.

V souvislosti s ideologickým zaměřením umění, které je v případě socialistického realismu zcela otevřené, zatímco pro pří-

pad abstraktního expresionismu zůstává skryté, si ovšem lze také položit otázku charakteru jeho funkce a můžeme se ptát, zdali je v těchto případech estetická funkce vůbec dominantní, protože funkcí propagandy pochopitelně není navození estetického vnímání, ale snaha přesvědčit nás o určitém názoru. Mukařovský by na tento problém nejspíš odpověděl tak, že jelikož dominance estetické funkce nikdy není absolutní, ale tato funkce vždy vystupuje s funkcemi jinými, s nimiž soupeří o nadvládu, umění propagandy není v tomto smyslu žádnou výjimkou. Socialistický realismus tak v tomto smyslu není o nic méně, ale ani o nic více uměním nežli díla jiných stylů umění – ve všech případech estetická funkce usiluje o dominanci nad funkcemi mimoestetickými. Funkcionální nejednoznačnost se týká i jakéhokoliv jiného umění, nejen užitého, ale i realistického, náboženského, portrétního, angažovaného apod. Do stejné míry je ale platná i pro abstraktní expresionismus, kde estetická funkce soupeří nejen s funkcí emocionální, ale stejně jako v případě socialistického realismu i s funkcí přesvědčovací, protože i pouhá informace o původu díla či okolnostech jeho vzniku ovlivňuje jeho estetické hodnocení, a to dokonce i když tato informace není na první pohled patrná (i když relevantní okolnosti pochopitelně musíme znát, aby náš úsudek nějakým způsobem ovlivnily).

Skutečnost, že nějaký obraz pro někoho reprezentuje určitý světonázor, se kterým nesouhlasí, se tak odrazí v jeho negativním úsudku o tomto díle, a to dokonce i při absenci jakýchkoliv zjevných znaků, jež tento názor viditelně reprezentují. Právě odtud také pramení negativní hodnocení takových předmětů Sbírkou Muzea dělnického hnutí, které nemají explicitně propagandistické téma, jako jsou například obrazy krajiny, květinová zátiší či obdobné „neutrální“ obrazy prominentních předlistopadových autorů – k jejich odsouzení totiž může stačit pouze znalost toho, že se tato díla v minulosti stala součástí „zprofanované“ kolekce či že je namaloval umělec, kterého pro jeho politické přesvědčení nemáme rádi.

Shrnutí

Až doposud bylo cílem tohoto textu najít odpověď na otázku, proč jsou díla socialistického realismu či socialistické éry hodnocena negativně. Naši analýzu jsme započali hledáním historických souvislostí tohoto v současné době stále účinného názoru a zjistili jsme, že jeho pravděpodobnou příčinou je představa objektivní a ahistorické estetické hodnoty, jež vychází z moderního pojetí umění a estetiky. Tato představa, která ovlivňuje naše hodnocení umění až dodnes, vyvrcholila formalistickou koncepcí čistého umění, která převládla v moderním umění a nejvýrazněji se projevila v abstraktním umění. Estetická hodnota výlučně charakteristická právě pro umění je z tohoto pohledu mylně zaměňována s emocionální reakcí, jež se váže k barevným a tvarovým kvalitám uměleckého díla.

Formalistická koncepce dominovala také v umění americké poválečné nepředmětné avantgardy, například v abstraktním expresionismu, ale i dalších směrech. V této souvislosti jsme představili estetické implikace teorie umění vlivného amerického výtvarného kritika a propagátora nepředmětných avantgard Clementa Greenberga, který již od konce třicátých let 20. století prosazoval takovou koncepci umění, v jejímž rámci by výtvarné umění nemělo zobrazovat žádný vnější předmět. Jeho teze potom vyvrcholily začátkem šedesátých let, kdy Greenberg tvrdil, že jednotlivé umělecké druhy jsou esteticky hodnotné pouze do té míry, do jaké odpovídají podstatě vlastního média, přičemž podstatou malířství podle něj byla plošnost a kritériem estetické hodnoty sladění barev a tvarů na malířské ploše. Zmínili jsme také to, že nepředmětnost americké avantgardy byla pod vlajkou svobodné tvorby nezatížená ideologií skrytě využita americkou CIA k tažení proti socialistickému realismu a rozšiřování vlivu americké kultury. Všimli jsme si ovšem toho, že tato údajná neideologičnost je pouhou mystifikací, protože i abstraktní umění není ničím jiným než normativním vyjádřením určitého souboru historicky pod-

míněných přesvědčení, která vycházejí z širšího společenského kontextu.

Navázali jsme analýzou samotného socialistického realismu a ve stručnosti jsme nastínili úvahy některých jeho hlavních ideologů. Začali jsme východisky průkopníka socialistického realismu, Stalinoва spolupracovníka A. A. Ždanova, který v první polovině 40. let položil základní normotvorné teze směru, a poté jsme pokračovali Ždanovovými následovníky v Československu, představili jsme referát Ladislava Štolla určený československým spisovatelům a nakonec úvahy možná nejznámějšího propagátora socialistického realismu u nás, tehdejšího ministra školství a národní osvěty Zdeňka Nejedlého, zasazené přímo do kontextu výtvarného umění. I přesto, že texty, které jsme v souvislosti se socialistickým realismem analyzovali, se lišily v dílčích sledovaných tématech i důrazech, některé momenty jim byly společné. Všechny uvedené texty kladly umění za cíl revoluční proměnu skutečnosti, nikoliv pouze její prostou nápodobu, i když umění musí z této skutečnosti vycházet. Ze zobrazované skutečnosti se umění mělo zaměřovat na tematiku práce a vyhýbat se buržoazní formalistické manýře, jež se z hlediska teorie socialistického realismu jevila jako bezobsažná. Umění mělo podle ideologů socialistického realismu také apelovat na co nejširší vrstvy pracujících a nemělo být zaměřeno pouze na úzkou skupinu „měšťáků“. Viděli jsme také, že na rozdíl od propagandy, jež se ex post a většinou bez vědomí jednotlivých aktérů nabalila na americkou nepředmětnou avantgardu, byla socialistická propaganda vedena zcela explicitně a na institucionální úrovni. Požadavky socialistického realismu byly prosazovány prostřednictvím ústředního svazu výtvarných umělců, jenž byl pod přímým diktátem ÚV KSČ i příslušného ministerstva, pod jehož gesci spadala problematika kultury.

Na základě srovnání estetických východisek americké nepředmětné avantgardy s východisky socialistického realismu jsme dospěli k závěru, že ideologický aspekt je

v obou případech svým způsobem přítomný, a že tudíž neexistuje žádné neutrální objektivní měřítko pro jejich srovnání. Estetická hodnota díla vždy vychází

ze širšího společenského normativního kontextu. Tuto tezi jsme dále podpořili teorií estetické funkce, normy a hodnoty Jana Mukařovského, podle kterého je veškeré estetické výsostně společenským faktem. Estetická funkce se podle Mukařovského může chopit jakýchkoliv objektů či dějů, na které reflexivním způsobem zaměřuje naši pozornost, její lokalizace ovšem závisí na společenském kontextu, v rámci kterého je daná věc vnímána. Působení estetické funkce reguluje estetická norma, která funguje jako určitá omezující síla ovlivňující jak tvorbu, tak hodnocení skutečnosti estetickou funkcí dotčené, přičemž jak ze synchronního, tak z diachronního hlediska existují různé systémy norem, které se neustále proměňují, zastarávají, případně znovu ožívají. Na pozadí estetické normy vyvstává i estetická hodnota, která není ničím stálým ani objektivním, ale je aktuálně vyvstávajícím úhrnným pojmenováním pro původně mimoestetické hodnoty vycházející z mimoestetických norem. Estetická hodnota tak v sobě zrcadlí názory a postoje, jež zastáváme mimo umění, ať již se jedná o určité emocionální reakce, či náš politický názor. Viděli jsme také, že tato hodnota odráží dokonce takové postoje a názory, které nevycházejí pouze z viditelných rysů díla, ale také například ze znalostí o jeho původu či autorství.

Je ovšem nutné mít na paměti, že z výše uvedeného v žádném případě nevyplývá, že bychom měli veškeré umění považovat za stejně kvalitní či společensky žádoucí. Tento text se pouze snažil ukázat, že jakákoliv kritika nikdy nemůže být vedena z nějakého neutrálního bodu či s odkazem na nějaká objektivní kritéria – naše hodnotové preference vždy odrážejí širší společenský kontext, na pozadí kterého se utvářejí, což ale samozřejmě neznamená, že neexistují umělecká díla, jejichž obsah s naším společenským nastavením nekoreluje. Jinými slovy tvrdíme, že socialistický realismus či umění socialistické éry

vůbec můžeme sice odsuzovat, ale vždy bychom si měli uvědomit svoji vlastní světonázorovou pozici vycházející z mimouměleckého kontextu, ze které je daný odsudek pronášen, protože tato pozice není o nic více či méně objektivní či nezávislá než například takový postoj, který odsuzuje abstraktní umění pro jeho elitní charakter. Z estetického hlediska jsou oba dva typy uměleckého vyjádření rovnocenné.

Zpět ke Sběrce Muzea dělnického hnutí

Na tomto místě nám nezbyvá než se krátce zamyslet nad tím, jakým způsobem lze v kontextu učiněných závěrů co nejlépe a nejvýstižněji prezentovat umělecké předměty Sběrky MDH, které jsou v rámci současného společenského diskursu často opředeny velmi negativními konotacemi, ať již tyto konotace vycházejí ze zobrazovaných témat, či pouhého faktu, že umělecká díla Sběrky pocházejí z prominentních muzeí komunistického režimu či byla vytvořena protežovanými umělci. Rovnou se můžeme vzdát představy, že by tato prezentace mohla být objektivní či nestranná, a i přesto že díla socialistického realismu dávno ztratila svou přesvědčovací sílu a pro mnoho lidí se stala spíše jakousi historickou kuriozitou, je nutné počítat s tím, že jakákoliv jejich exhibice vyvolá kontroverzi. Připomeňme v této souvislosti také, že projekt NAKI Ministerstva kultury *Muzeum dělnického hnutí v 21. století*, jenž je na prezentaci Sběrky MDH zaměřen, zahrnuje dva výstavní projekty a internetový portál, jež budou vedle archiválií, písemností a historicky zaměřených 3D předmětů prezentovat také množství předmětů právě z uměleckých částí Sběrky. O jakých způsobech prezentace lze tedy v kontextu tohoto textu uvažovat?

Řešitelům projektu se při snaze o prezentaci uměleckých částí Sběrky zde ve své podstatě nabízejí 3 základní strategie:

1) Vystavit umělecké předměty Sběrky více méně samostatně, jako pouhý vizuální doprovod historicky zaměřených

předmětů, bez komentáře či snahy o názorový či historický výklad. Cílem takové prezentace je ponechat jakékoliv otázky či závěry, jež se vážou na prezentovaná umělecká díla čistě na divákovi.⁴⁴ Tohoto způsobu je častěji využíváno při internetových či encyklopedických prezentacích umění, jež jsou ovšem ne vždy výstavami v pravém slova smyslu,⁴⁵ než při výstavách v reálném prostoru. Jeho výhodou je volnost interpretace, nevýhodou absence jakýchkoliv výkladových klíčů, což předpokládá jisté vstupní znalosti i pozdější samostatné bádání v problematice, z čehož vyplývá, že tento způsob prezentace je vhodný spíše pro odborníky či laiky s hlubokým zájmem o téma, nikoliv pro běžného diváka.

Je zajímavé si všimnout také toho, že samostatný a bezvýkladový způsob prezentace uměleckých předmětů implikuje formalistickou koncepci umění vycházející z předpokladu autonomie umění čili z přesvědčení o ahistorické hodnotě umění nezávislého na vnějším kontextu, které jsme popsali v tomto textu. Připomeňme ovšem, že tento ahistorický výklad hodnoty umění je pouze iluzorní – jakékoliv umění, i umění abstraktní, je vždy pouze specifickým normativním vyjádřením širších společenských postojů a přesvědčení.

Můžeme uzavřít, že v souvislosti se Sbírkou MDH a souvisejícím projektem NAKI tento způsob prezentace není příliš vhodný, a to zejména ze dvou důvodů. Projekt NAKI *Muzeum dělnického hnutí v 21. století* je jednak zaměřen na prezentaci kontroverzního materiálu širší veřejnosti, nikoliv pouze odborníkům, a za druhé, Sbíрка MDH je součástí sbírek Oddělení novodobých českých dějin Historického muzea, a historie, i když muzejní, je jako obor obvykle předávána v širších souvislostech, a to do větší či menší míry prostřednictvím verbálního diskursu, který jednotlivé skutečnosti usouvztažňuje. Bylo by tedy chybou vystavit umělecké předměty Sbířky samostatně a bez komentáře, bez ohledu na ostatní předměty Sbířky či bez zohlednění širšího společenského kontextu. Při prezentaci Sbířky MDH v rámci projektu NAKI se tedy nějaké interpretaci

či výkladu nejspíš nebude možné vyhnout.

2) Další způsob, jak je možné jakékoliv umělecké předměty prezentovat, lze nazvat *pluralitní prezentací*. Při výkladu Mukařovského estetické teorie jsme ukázali, že estetická hodnota uměleckých děl vždy odráží širší společenský kontext, na základě kterého konkrétní divák dané dílo hodnotí, bez existence jakýchkoliv ahistorických kritérií. Měli bychom se tedy varovat snaze o jednotnou a absolutní interpretaci umění, ale s cílem jeho co nejcelistvějšího a nejkomplexnějšího podání bychom měli zohlednit více interpretačních hledisek vycházejících z rozmanitých sociálních či názorových prostředí.

V souvislosti se Sbírkou MDH i výstupy projektu NAKI by to znamenalo, že necháme promluvit jak převládající výklad socialistického umění s jeho negativními konotacemi, tak budeme prezentovat i postoj z druhé strany, který těmto dílům přisuzuje pozitivní hodnotu, a to bez ohledu na možné reakce, jež může prezentace protichůdných názorů vyvolat. Svůj úsudek si divák vytvoří sám, ovšem při zohlednění širších názorových souvislostí.

3) Jako poslední se nabízí možnost, která s předchozí úzce souvisí, můžeme jí dát název *kontextuální prezentace*. Taková prezentace by zohledňovala nejen protichůdné názory na daný jev, ale také širší kontext, ze kterého tento jev vychází. V našem konkrétním případě by to znamenalo uvedení uměleckých předmětů Sbířky do souvislosti nejen s ostatními předměty kolekce, například s nejrůznějšími normotvornými dokumenty, ale také do souvislosti s moderním uměním, v opozici k němuž socialistický realismus vznikl, a naposledy i do kontextu studené války, tak jak jsme se pokusili ukázat v tomto textu. I když bychom se v takovém případě nemohli vyhnout exkurzu do teorie umění či estetiky, pro uvědomění si od základu sociálně i kulturně podmíněného charakteru umění lze považovat takový výklad za jediný možný. Můžeme uzavřít, že místo úsilí o objektivitu a nestrannost, které nejsou z podstaty

44 V souvislosti s kontroverzním materiálem bylo toto pojetí použito například v rámci internetové prezentace uměleckých předmětů *Velké výstavy německého umění*, což původně byla *exhibice nejlepšího umění fašistického Německa, která celkem osmkrát proběhla v letech 1937–1944 v Domě německého umění v Mnichově*. Internetová prezentace sestává z fotografií původního výstavního kontextu předmětů, které jsou ponechány bez komentáře.

45 Například digitalizované muzejní či galerijní sbířky většinou nebyvají opatřeny komentářem. Viz např. největší český internetový portál určený pro prezentaci muzejního materiálu *e-Sbířky.cz*, dostupné z: <http://www.esbirky.cz/>

věci možné, bychom při prezentaci nejen uměleckých předmětů Sbírký MDH měli dát přednost snaze o komplexnost, názorovou pluralitu a kontextualitu.

Použité zdroje

25 let Muzea Klementa Gottwalda. Praha: Muzeum Klementa Gottwalda, 1979.

Ateliér. Praha: Společnost časopisu Ateliér, 2003, č. 1.

BINAROVÁ, Alena. *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1962: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016. 257 s.

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge & Kegan Paul, 1984. 613 s. ISBN-13: 978-0415567886, ISBN-10: 0415567882.

BOURDIEU, Pierre. Historický původ čistého estetična. In: KULKA, Tomáš a CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Pavel Mervart, 2010, s. 325–341. ISBN 978-80-87378-46-5.

CARROLL, Noël. The Specificity of Media in the Arts. *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 19, No. 4, s. 5–20. ISSN 0021-8510.

GREENBERG, Clement. Avantgarda a kýč. *Labyrint revue*, 2000, č. 7–8, s. 69–74. ISSN 1210-6887.

GREENBERG, Clement. Towards a Newer Laocoon. *West High School*. [Cit. 20. 10. 2018]. Dostupné z: <http://west.slcschools.org/academics/visual-arts/documents/Laocoon.pdf>

GREENBERG, Clement. Modernistická malba. In: POSPISZYL, Tomáš (ed.). *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Praha: OSVU, 1998, s. 35–46. ISBN 80-238-1286-6.

HRON, Pavel. *20 let Muzea V. I. Lenina v Praze*. Praha: Muzeum V. I. Lenina, 1973.

MAGID, Václav. Umění v životní praxi. Peripetie vztahu socialistického realismu a avantgardy. *Sdružení pro levicovou teorii* [online]. 2013 [cit. 22. 10. 2018]. Dostupné z:

<https://sok.bz/clanky/2013/vaclav-magid-umeni-v-zivotni-praxi-peripetie-vztahu-socialistickeho-realismu-a-avantgardy?format=pdf>

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: *Studie z estetiky*. Odeon, 1966, s. 7–65.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Estetická norma. In: *Studie z estetiky*. Odeon, 1966, s. 94–100.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou? In: *Studie z estetiky*. Odeon, 1966, s. 100–110.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Problémy estetické hodnoty. In: *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 11–34.

NEJEDLÝ, Zdeněk. O nové výtvarnictví. In: *O výtvarnictví, hudbě a poesii*. Praha: Československý spisovatel, 1952. 75 s.

PETIŠKOVÁ, Tereza. *Československý socialistický realismus*. Praha: Gallery, 2002. 101 s. ISBN 0-86010-61-9.

RAZETTO, Francesco Augusto. *Socialistický realismus Československo 1949–1989*. Praha: Nadační fond Eleutheria, 2008. 180 s. ISBN 978-80-254-3382-9.

SAUNDERS, Frances Stonor. Modern Art Was CIA 'Weapon'. *The Independent*. 22. 10. 1995 [cit. 16. 12. 2016]. ISSN 0951-9467. Dostupné z: <http://www.independent.co.uk/news/world/modern-art-was-cia-weapon-1578808.html>

SAUNDERS, Francis Stonor. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: New Press, 2000. 538 s. ISBN-10 9781595589149, ISBN-13 978-1595589149.

SLÁDEK, Ondřej. *Jan Mukařovský. Život a dílo*. Brno: Host, 2015. 488 s. ISBN 978-80-7491-531-4.

STEJSKAL, Jakub. Umění, ideologie a estetika. In: ZAHŘÁDKA, Pavel (ed.). *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*. Brno: Barrister & Principal, 2011. ISBN 978-80-87474-11-2.

ŠTOLL, Ladislav. Třicet let bojů za československou socialistickou poezii – úryvky. In: PRIBÁŇ, Michal. *Z dějin*

českého myšlení o literatuře 2. Praha:
Ústav pro českou literaturu AV ČR,
2002, s. 16–33.

ISBN 8085778343, 9788085778342.

TOTHOVÁ, Jolana. Sbírká Muzea dělnic-
kého hnutí – rozsáhlý soubor před-

mětů, archiválií a knih. *Muzeum: Mu-
zejní a vlastivědná práce*, 2017, č. 55, s. 16–
26. ISSN 1803-0386.

ŽDANOV, Andrej Alexandrovič. *O umění.*
Praha: 1949. 118 s.