

Oponentní posudek disertační práce

Instituce: Katedra výtvarné výchovy PedF UK v Praze

Program: specializace v pedagogice

Obor: výtvarná výchova

Student/ka: Mgr. Lenka Janská

Název práce: Typologie totalitního umění

Tématem disertační práce Lenky Janské je Typologie totalitního umění. Výsledný text, bohužel, jasnou kategorizaci "totalitního umění" nenabízí. Naneštěstí v Úvodu, ve kterém by mohlo být vyjádřeno zřetelně, co si pod zmiňovanou "typologií" Janská představuje, zaznívají vágní teze. Klade si zde sice pracovní otázky, ale není zřejmé, jak se vztahují k základnímu tématu. Nevíme například, proč daný problém v rámci svého textu (kapitoly, podkapitoly) řeší a k čemu směřuje. Nedožíváme se proč si pro svou studii vybrala ze široké škály meziválečných evropských diktatur právě komunistický Sovětský svaz a fašistickou Itálii, nebo z jakého důvodu jí "zajímá míra působení evropských sociálně kulturních vlivů v meziválečném Československu" (s. 9) či jak a proč je dobré se "zkoumáním odborné dobové publicistiky" pokoušet "vytvořit ohlas živého mezievropského dialogu a koncipovat rámec uměleckého provozu sledovaného období" (s. 9). Z metodologického hlediska se Janská ve své disertační práci opírá o myšlenky populárního kulturního sociologa Pierra Bourdieua, což byla dobrá volba, ačkoliv ne jediná možná.

Janská se nejprve věnuje stručné historii uměleckého vzdělávání. Uvedená kapitola působí poněkud nesourodě, protože autorka sleduje současně několik rovin problému (paragone, sociální status umělců, zrod renesančních akademií, ekonomická stránka vzniku a rozvoje "barokních" akademií...) a není jasné z jakého důvodu. Vývoj uměleckého školství staví na protikladu tradičních akademií devatenáctého století a modernistických vzdělávacích institucí. Opomíjí přitom fenomén pařížských soukromých uměleckých škol (Académie Julian, Académie Colarossi, Académie Suisse, Académie de la Grande Chaumière ad.) a mistrovských ateliérů v 19. století, na nichž studovala celá řada klíčových osobností moderního umění (Édouard Manet, Claude Monet, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Paul Sérusier, George Grosz, Jacques Lipchitz, Jules Pascin, André Matisse, Marcel Duchamp, Alexander Calder, Louise Bourgeois..., včetně Františka Bílka, Josefa Čapka, Otto Gutfreunda ad.). Ovšem trefným postřehem je fakt, že tradiční akademie vytvořily "osvědčený systém státního dohledu a kontroly nad uměleckou produkcí", což bylo využíváno autoritářskými režimy ve dvacátých a třicátých letech.

Jako odpověď na krizi akademického systému vzdělávání postavila Janská školu nového typu: Bauhaus. Poukázala na novátorský princip Vorkursu, který na této státní škole zavedl Johannes Itten. Kromě Friedricha Fröbela, Heinricha Pestalozziho a Johna Deweyho, které zmiňuje, měl na Ittena vliv také česko-německý umělec a pedagog František Čížek (Franz Cizek/Čížek) působící ve Výzkumném a experimentálním

oddělení vídeňské Uměleckoprůmyslové školy. Čížek byl reformátorem výtvarné výchovy a obdivovatel dětské tvořivosti. Pravděpodobnou příčinou rozporupného vztahu nacistického režimu a pohrobků zrušeného Bauhausu, jak ho Janská přibližuje skrze postoje a aktivity V. Kandinského, W. Gropia, M. van der Rohe, byl "reakční modernismus" nacionálního socialismu. Příkladem by mohl být také Herbert Bayer, který jako grafický designer pro ministerstvo propagandy zpracoval prostřednictvím avantgardních fotomontáží brožuru oslavující úspěchy nacionálního socialismu (propagační materiál v době berlínské olympiády v roce 1936).

V následující části své disertační práce se Lenka Janská věnuje situaci v sovětském Rusku a fašistické Itálii, ale nijak je systematicky nesrovnává. Přitom právě jejich srovnáním by mohla dojít k zajímavým zjištěním. K jisté komparaci dochází až v Závěru. Nicméně Janská pěkně demonstrovala ambivalentní vztah avantgardistů k politické moci. Politika byla přirozeným hybatelem společenských změn a oni chtěli spoluutvářet novou sociální skutečnost. Z toho plynula ona ochota sovětských konstruktivistů, italských futuristů a britských vorticistů (srov. kniha Wydhama Lewise glorifikující Hitlera /1931/) politicky se angažovat. Na druhou stranu nelze paušalizovat vztah evropských avantgard k totalitním režimům, protože v každé vybrané zemi vyrůstala z jiných kořenů, měla odlišný vývoj a čelila odlišným problémům.

Janská je názoru, že ve dvacátých letech sovětské avantgardisté přijímali prestižní pozice na nově zakládaných školách, aby dosáhli lepší pozice v mocenském poli, zatímco ve třicátých letech se podřizovali principům socialistického režimu a symbolickou moc v uměleckém poli získávali získáváním významných společenských funkcí, zejména pedagogických. (s. 75) Autorka uvádí jako modelový vzor "úspěšného sovětského malíře" Alexandra Dejneku. Je otázkou, jestli je Portrét K. Vjalova (1923, obr. 29) zvolen jako vhodný příklad Dejnekov "experimentu s kubismem", protože uvedená malba má daleko blíže k nové věcnosti. Podobně jeho Přístav s loděmi (1929, obr. 29) je spíše než výrazem "puristicky a konstruktivisticky" zjednodušené výtvarné formy projevem "primitivismu" blízkému svým charakterem poetice raného Devětsílu. (s. 75) Janská stavi do kontrastu principy socialistického realismu a ruské avantgardy, ale zdá se, že jí unikají prvky, které mají společné, přestože v jejím textu vyplouvají na povrch. Na jedné straně totiž uvádí jako příklad extrémní závislosti sovětských socialistických realistů na ideologii citát člena Ruské asociace proletářských umělců: "Barva na obraze nemůže být nestranná." (s. 48) Na druhé straně komentuje Lisického ilustrace Suprematistického příběhu dvou čtverců slovy "barevnost knihy symbolizuje ideologický souboj nového a starého řádu". (s. 65)

Názor, že rok 1909, kdy byl publikován futuristický manifest, je momentem "nástupu historicky první evropské avantgardy", je diskutabilní. (s. 77) Záleží na tom, jak autorka definuje avantgardu. Skupin a hnutí, které měly svůj umělecký program a snažily se se ho prosazovat navzdory převládajícím estetickým normám a s notnou dávkou svérázného chilialismu, bylo více už před futurismem (Les Primitives, Lukas-Brüder, Prerafaelité Brotherhood, Arts and Crafts, Nabis ad.). Je škoda, že při popisu kulturně-politické situace v Itálii dvacátých a třicátých let Janská pomíjí antifašistické tendence, které tehdy reprezentoval například nezávislý opoziční časopis Corrente a okruh jeho příznivců.

Když hovoří o “nových klasicismech” nečekaně obchází pojem “návrat k řádu” (podle knihy Jeana Cocteaua *Le rappel a l'ordre*, 1926), který charakterizoval poválečné výtvarné umění a do něhož spadá francouzský “neoklasicismus”, německá “nová věcnost” nebo právě italské “Il Novecento Italiano” ad. Podle Janské “v získávání kulturního a symbolického kapitálu byli fašisté úspěšnější než vlády jiných totalitních zemí.” (s. 101) Nebylo tomu však naopak vzhledem k relativní svobodě uměleckého projevu za fašismu a málo institucionalizované podobě tehdejšího uměleckého školství?

Na rozdíl od předchozích kapitol, které se z větší části zakládají na sekundárních zdrojích, opírá Lenka Janská čtvrtou kapitolu především o dobové texty. Z tohoto hlediska má uvedená kapitola největší přínos. Jednou z nejpodnětějších částí této kapitoly je nastínění česko-italských uměleckých vztahů (s. 102 – 107), přestože zde překvapivě opomíjí například publikaci Veroniky Wolfové o účasti českých a slovenských umělců na Bienále v Benátkách v letech 1920 – 1970 a nezmiňuje osobnost Růženy Zátkové, která úzce spolupracovala s italskými futuristy, včetně F. T. Marinettiho. Janská správně poukazuje na shodu kritických názorů rané fáze české poválečné avantgardy a konzervativců (tradicionalistů) na technickou kulturu a předválečné umělecké směry. (s. 103) Ovšem je třeba si uvědomit, že důvody a smysl této kritiky byly na obou stranách velmi odlišné. Podnětná je rovněž podkapitola nazvaná Modernizace výtvarné výchovy, v níž se zabývá trendy ve výuce výtvarné výchovy v Československu. Zde bych upozornil na anketu v časopise *Brázda*, která proběhla v roce 1939. Dotýkala se totiž problematiky českého uměleckého provozu a mimo jiné také uměleckého vzdělávání, především tehdejšího úsilí o zlepšení vkusu obyvatelstva a jeho poměru k výtvarnému umění. Ankety se tehdy zúčastnili například F. M. Mokrý, J. Krejčí, F. Kovárna, M. Koutecký, J. Vydrová nebo A. Masaryková.

Je otázkou, jestli předložená práce splňuje po všech stránkách požadavky na disertační práci, především s ohledem na kompilační charakter větší části textu. Přes uvedené výhrady (pomíjím některé formální nedostatky), doporučuji předloženou disertační práci, která přináší některé zajímavé podněty, k obhajobě.

V Praze 14. 9. 2015

Miloslav Paš