

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
Studium humanitní vzdělanosti



Pavel Kuznetsov

**Mediální obraz oficiálního socialistického umění v letech 1953 až 1968 z perspektivy
časopisu Svazu československých výtvarných umělců “Výtvarná práce”**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: doc. ak. mal. Jaroslav Alt

Praha 2020

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

.....

Pavel Kuznetsov

Abstrakt

Bakalářská práce se zaměřuje na mediální obraz výtvarného umění Československa v letech 1953 až 1968 z perspektivy periodika "Výtvarná práce". V několika oddílech analyzuje jednotlivé prvky, které dohromady skládaly obraz oficiálního dobového umění. Práce se také pokouší vystihnout dynamiku vývoje tohoto obrazu v tom, jak se jednotlivé složky mediálního obrazu měnily a takto vedly i k proměně nebo k vývoji celkového obrazu.

Klíčová slova: mediální obraz, časopis Výtvarná práce, socialistické umění, umělec, divák, společenská funkce umění

Abstract

The bachelor's thesis focuses on the media image of the Czechoslovakian fine art during 1953-1968 from the perspective of the periodical "Vytvarna prace". In several chapters, it analyzes particular elements, of which the image of contemporary official art was made. The thesis also attempts to express the dynamics of its development, concerning the way particular components of the media image were changing and, therefore, ended in the transformation or development of the image in general.

Key words: media image, journal Vytvarna prace, socialist art, artist, viewer, social function of art

Obsah

1. ÚVOD.....	1
2. TEORETICKÁ ČÁST.....	4
2.1. Československá společnost 50.-60. let 20. století.....	4
2.2. Časopis “Výtvarná práce”.....	7
2.3. Svaz československých výtvarných umělců.....	8
2.4. Úloha výtvarné kultury v socialistické společnosti.....	11
3. PRAKTICKÁ ČÁST.....	13
3.1 Dynamika proměny pohledu na umělce.....	13
3.1.1. Období 1953–1955.....	14
3.1.2. Období 1956–1959.....	19
3.1.3. Období 1960–1964.....	20
3.1.4. Období 1965–1968.....	22
3.2. Postoj k domácí výtvarné tradici a k jejímu překročení.....	24
3.3. Divák, didaktika a socialistický humanismus.....	27
3.3.1. Období do roku 1956.....	27
3.3.2. Období 1956–1959.....	30
3.3.3. Období 1960–1968.....	32
3.4. Teoretické otázky socialistického umění.....	34
3.4.1. Období 1953–1956.....	35
3.4.2. Období 1956–1960.....	36
3.4.3. Období 1961–1962.....	38
3.4.4. Období 1963–1967.....	39
3.4.5. Období konce 60. let.....	40
4. ZÁVĚR.....	41
POUŽITÁ LITERATURA.....	44
SEZNAM ZKRATEK.....	50

1. Úvod

Cílem této práce je analyza mediálního obrazu socialistického umění a osvětlení dynamiky jeho vývoje z perspektivy časopisu "Výtvarná práce", který byl jedním z oficiálních periodik Svazu československých výtvarných umělců a byl vydáván v letech 1953–1971. Součástí studie je rozbor a interpretace jednotlivých aspektů mediálního obrazu socialistického umění. Tato práce si klade následující výzkumné otázky:

- 1) Jaké byly vnější popudy k usměrňování procesu vývoje mediálního obrazu socialistického umění v Československu?
- 2) Z jakých prvků byl tento obraz sestaven?
- 3) Byl tento obraz konstantní, nebo se v průběhu času měnil?

Tato práce se skládá ze dvou částí: první část zabývá se kulturně-politickými poměry v rámci československé společnosti v 50.-60. letech 20. století. V této části zaměřuji se na vybrané kulturní a politické události, které mohly ovlivnit vznik a vývoj mediálního obrazu socialistického umění. Po tom následuje kapitola, která se věnuje Svazu československých výtvarných umělců a sleduje jeho ideové zaměření, aspirace vůči dobovému umění, jeho strukturální proměny a jeho podíl na vzniklém obrazu socialistického umění v dobovém tisku, resp. v časopisu "Výtvarná práce". Dále následuje stručná charakteristika tohoto časopisu. Abych charakterizoval typické představy socialistické společnosti o roli výtvarné kultury v společenském vývoji, pokusím se shrnout marxistický pohled na roli umění v rámci socialistické společnosti.

V druhé části na základě rozčlenění obrazu socialistického umění na jednotlivé tématické okruhy se pokusím podat podrobnou analýzu každého z nich. Přitom se budu opírat převážně o příspěvky, které byly publikovány ve VP. Tyto okruhy jsou následující: 1) postava a role "socialistického umělce", 2) postava "diváka" a dílo jeho uvědomění si sebe sama jakožto člena socialistické společnosti prostřednictvím socialistického umění, 3) základní teoretické požadavky, které socialistické umění mělo plnit.

Chronologické členění této části opírá se o chronologické členění, které podal doc. PhDr. Jiří Knapík, Ph.D. v *Průvodci kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*¹, a to za účelem snadnější orientace v sledovaném období 1953–1968. Této publikace bylo také použito k charakteristice poválečné československé společnosti. Důležitým zdrojem ke shrnutí společensko-politických poměrů poválečného režimu byl dále

¹KNAPÍK, Jiří a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011

příspěvek Antonína Mokrejše a Josefa Hlaváčka do publikace *Dějiny českého výtvarného umění. VI-2, 1958-2000*².

K charakteristice Svazu československých výtvarných umělců a vybraných kulturně-politických událostí, jichž se Svaz zúčastnil, bylo využito dizertační práce JUDr. Mgr. Aloise Micky *Umění mezi sjezdy*³ a příspěvku Mgr. Terezy Petiškové do *Dějin českého výtvarného umění. [V] 1939–1958*⁴.

K pochopení marxistického postoje k společenské roli a funkci socialistického umění byla využita odborná monografie sovětského filozofa Viktora Afanasjeva *Osnovy filosofských znalostí*⁵, která se věnuje základním otázkám marxisticko-leninského světonázoru.

Vzhledem k povaze sledované problematiky pramenů, ze kterých jsem čerpal informace při výzkumu, zvolil jsem kvalitativní výzkumnou strategii, která umožňuje osvětlit různé aspekty jednoho konkrétního mediálního obrazu socialistického umění vzniklého v rámci periodika „Výtvarná práce“. Relevantní technikou sběru dat je v tomto případě tzv. nevтіravá metoda, poněvadž se výzkum zabývá převážně informacemi již v minulosti zveřejněnými. Z toho také vyplývá, že se budu věnovat práci jak s primárními (jednotlivé příspěvky ve VP), tak se sekundárními zdroji, které vznikly nezávisle na tomto výzkumu.

Pro posouzení kvalitativního výzkumu je důležité sledovat nejenom jeho výsledek, ale také samotný průběh, poněvadž teprve tímto způsobem lze odhalit riziko zkreslení výsledných interpretací⁶. Potenciální riziko zkreslení výsledků výzkumu může představovat kontextuální zakotvenost studovaných písemných pramenů v rámci kulturně-společenských podmínek československé socialistické společnosti 50.–60. let 20. století. Jiné úskalí může spočívat v principu selekce témat, jímž se podle *Slovníku mediálních komunikací* nutně řídí každé konstruování skutečnosti v dobovém tisku: „*Mediálně konstruovaná skutečnost je v zásadě transformací mimomediální skutečnosti a k této transformaci dochází (...) redukcí velké množiny všech nabízejících se (témat).*“⁷

K tomu je třeba dodat, že při výzkumu také docházelo k určité „selekci“ příspěvků v rámci zvoleného písemného pramene: zajímaly mě především příspěvky týkající se československého výtvarného umění. Kromě toho jsem následně seřadil získané informace do předem stanovených (a během výzkumu doplněných) tematických okruhů.

²MOKREJŠ, Antonín; HLAVÁČEK Josef. *Osobitost českého duchovního života šedesátých let*. In BREGANTOVÁ, Polana. *Dějiny českého výtvarného umění. VI-2, 1958-2000*

³MICKA, Alois. *Umění mezi sjezdy*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2019. Vedoucí práce Rakušanová Marie

⁴MOKREJŠ, Antonín; HLAVÁČEK Josef. *Osobitost českého duchovního života šedesátých let*. In BREGANTOVÁ, Polana. *Dějiny českého výtvarného umění. VI-2, 1958-2000*. Praha: Academia, 2007

⁵AFANASYEV, Viktor. *Osnovy filosofských znalostí*. 14. vyd. Moskva: Mysl, 1986

⁶ŠVAŘÍČEK, Roman a ŠEĐOVÁ, Klára. *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2007.

⁷REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2004, s. 107.

Za účelem komplexnějšího vystihnutí povahy mediálního obrazu socialistického výtvarného umění získané poznatky byly začleněny do kontextu kulturní politiky komunistické strany Československa. Z toho nakonec vznikly tematické okruhy, jejichž vzájemné propojení by mohlo tvořit mediální obraz socialistického umění. Jedná se o tzv. společenskou funkci výtvarného umění, která plyne z nového pojetí umění, a která navazuje na socialisticko-humanistické požadavky, za jejíž splnění nese odpovědnost socialistický umělec.

Při hodnocení výsledků tohoto výzkumu se budu řídit kritériem „pravdivosti“ odkazujícím k tomu, zda zjištěné poznatky skutečně vypovídají o dynamice a výsledcích procesu konstruování mediálního obrazu socialistického umění v rámci zvoleného písemného zdroje. Lincolnová a Guba například vztahují toto kritérium validity kvalitativního výzkumu ke dvěma otázkám: *„Jsou tyto závěry dostatečně důvěryhodné, abych jim mohli věřit natolik, že se podle závěru budu řídit? Cítil bych se dostatečně bezpečně, kdyby se podle těchto závěrů orientovala například školská politika?“*⁸

⁸LINCOLN, Yvonne. a GUBA, Egon. *Naturalistic Inquiry*. Vyd. 1. Sage Publications, Inc., 1985, s. 290.

2. Teoretická část

2.1 Československá společnost 50.-60. let 20. století

Převážná část příspěvků ve Výtvarné práci reagovala na vnější kulturní a politické události. Mediální obraz oficiálního umění Československa se proto zčásti odvíjel i od těchto událostí. Z tohoto důvodu považuji za prospěšné nastínit základní kulturně-politické poměry poválečného Československa, nakolik se to týká tématu tohoto výzkumu. Informace o daném historickém období jsem čerpal z 1. svazku *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967* doc. PhDr. Jiřího Knapíka, Ph.D., od něhož jsem také převzal periodizaci 50.–60. let za účelem snadnější orientace v rámci zkoumaného období.

První období nového, socialistického společenského uspořádání označuje Jiří Knapík za čas „krize systému“⁹ a situuje ho mezi lety 1951–1953, kdy z popudu politického vedení poučného režimu začala intenzivní totalizace kulturně-společenské orientace nově vzniklého státu: „*Systém (...) rychle dokázal vyloučit z kulturního dění všechny nepohodlné osobnosti a ideje, drasticky omezil kontakty české kultury se západním světem a pokoušel se měnit i kulturní stereotypy.*“¹⁰ Krize, o níž se Jiří Knapík zmiňuje, se týkala především toho, že uměle vykonstruovaná podoba kulturní politiky spolu s její konstitutivní rolí (vzhledem k činnostem, které režim povoloval) nedošla bezprostředního pochopení u širších společenských vrstev, jež byly taktéž uměle začleněny do kategorie „dělnické třídy“.

Po politických zápasech ústředního stranického aparátu, totiž kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ, které vedl v této době generální tajemník ÚV KSČ Rudolf Slánský, s Ministerstvem informací řízeným Václavem Kopeckým došlo roku 1951 k odvolání Rudolfa Slánského. Tento akt vedl k více či méně jednostranné změně kurzu kulturní politiky KSČ směrem k dogmatické podobě socialistického realismu: „*Změna v mocenské konfiguraci kulturní politiky vedla rovněž k určitým úpravám ideových kritérií a kritérií umělecké tvorby. Proces pak urychlila zejména Stalinova smrt r. 1953 a následné formování politiky tzv. nového kurzu.*“¹¹ Součástí tohoto nového kurzu byl mimo jiné zejména požadavek individuality uměleckého projevu, konkretizování zásad metody socialistického realismu a kritika dogmatismu.

⁹KNAPÍK, Jiří a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011, s. 26.

¹⁰Ibidem, s. 26-28.

¹¹Ibidem, s. 28.

V letech 1954–1956 nastává období „změny priorit režimu“: roku 1954 se účastníci X. sjezdu KSČ přihlásili k požadavku boje proti schematismu, jenž byl odsuzován jako odpor k životu, k poezii i k samotné společnosti, v níž umělec tvoří. Dle mínění vedoucích stranických orgánů vede schematický přístup v umělecké tvorbě pouze k liberalistickým tendencím, které nakonec na rozdíl od kolektivismu ústí do jakési pochybné a zkreslené „společenské spravedlnosti“: „Režim ukázal (...) vstřícnější tvář některým doposud odmítaným a perzekvovaným osobnostem kulturního života, zvýšila se ochota tolerovat kritiku nejružnějších nešvarů, kulturního provozu či byrokracie státních orgánů.“¹²

Druhou důležitou událostí těchto let byl XX. sjezd KSSS v roce 1956, na/po němž došlo ke kritice kultu Stalinovy osobnosti. Byla odhalena zločinnost řady Stalinem nařízených zatčení „nespolehlivých“ osob, která se rovněž promítla do kritiky celého mocenského systému Sovětského svazu a jeho ideové orientace; došlo mimo jiné také ke kritice dogmatické povahy socialisticko-realistického přístupu k umění. V Československu se přesto kulturní inteligence nevzdala zásad socialistického realismu – nicméně určité skupiny kulturních pracovníků se snažily zpochybnit závaznost některých jeho znaků: „Význam socialistického realismu jako závazné estetické normy se tak postupně vytrácel.“¹³

Filozof a estetik PhDr. Antonín Mokrejš, CSc., a prof. PhDr. Josef Hlaváček, CSc., o XX. sjezdu KSSS píše: „(Sjezd) poprvé oficiálně připustil hlubokou krizi projektu budování socialistické společnosti a tím (...) nalomil doposud neotřesnou (...) sebedůvěru nositelů tohoto projektu.“¹⁴ Autoři se také zmiňují o přetrvávajícím mísení svobody a nesvobody socialistické společnosti: o svobodu tu aktivně usilují kulturní pracovníci (vědci, umělci atd.), proti nimž ale nadále stojí administrativní orgány moci. Na rozdíl od prvního období je vidět širší konsensus společenských vrstev: lidé se podle Antonína Mokrejše a Josefa Hlaváčka shodují hlavně ve svém odporu k politickému vedení, které usvědčují z pokrytectví – ideje proklamované stranickými činiteli hlásícími se k zásadám socialistického humanismu neodpovídají jejich skutečným politickým rozhodnutím a činům. Odpor k vedoucí úloze pochybných autorit vyústil v roce 1956 mimo jiné k transformaci ÚSČSVU ve výběrový Svaz. Otevřely se rovněž diskuze nad otázkami umění a jeho vztahu k socialistické společnosti v reakci na onen konsensus širších vrstev, který byl namířen proti rezervovanosti státních opatření a netečnosti stranických i svazových kádrů.

¹²Ibidem, s. 30.

¹³KNAPÍK, Jiří a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011, s. 31.

¹⁴MOKREJŠ, Antonín; HLAVÁČEK Josef. Osobitost českého duchovního života šedesátých let. In BREGANTOVÁ, Polana (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. VI-2, 1958-2000*. Praha: Academia, 2007, s. 21.

Následuje období tzv. „schizofrenie systému“¹⁵ mezi lety 1957–1960. Vyznačuje se množstvím protichůdných procesů, jejichž společným jmenovatelem bylo intenzivní úsilí vybudovat nový typ společnosti a samotného člověka schopného postihnout dynamickou povahu současného života. Všechny reformy v rámci kulturní politiky byly nadále nesený požadavkem decentralizace a osamostatnění ojedinelých i okrajových uměleckých proudů. Ve Výtvarné práci je toto úsilí reflektováno diskuzemi ohledně otázky umělceva individuálního přístupu k tvorbě, ohledně otázky novátorství, otázky oprávněnosti uměleckých experimentů apod: „*To sice na jedné straně umožnilo uplatnění nejrůznějších individuálních představ a požadavků, na straně druhé se však kulturní scéna začala stále zřetelněji štěpit (...). Docházelo při tom k úpadku společenského postavení uměleckých svazů.*“¹⁶

Vyvrcholením oněch snah po ustavení nové oficiální podoby socialistické kultury se stal sjezd socialistické kultury roku 1959. Jiří Knapík píše, že v důsledku tohoto úsilí narůstá od počátku 60. let rozpor mezi kulturní inteligencí na jedné straně a stranickým vedením na straně druhé¹⁷. V době sjezdu se ve VP oživuje zejména diskuze o společenské funkci a roli socialistického umění v kulturní revoluci. Na první pohled se zdá, jako by se teze z minulých období jenom znovu opakovaly. Je pravda, že rétorická hesla (jako například požadavek toho, aby umění bylo srozumitelné, společensky aktivní atp.) se drží celkové linie kulturní politiky minulých let. Avšak nyní dochází k prohloubení pohledu na dosud akceptované zásady, a to v důsledku reflexe názorů širších vrstev společnosti, konkrétně jejich odmítavého pohledu na strnulost ideové linie oficiální socialistické kultury.

Na počátku 60. let začíná období hospodářských potíží: „*Mezi hlavní příčiny hospodářských problémů patřila především přeinvestovanost a vysoká rozestavenost. Bezprostředně však občan pociťoval veliké potíže v zemědělství. Urychlená kolektivizace kombinovaná s několika méně urodlivými roky (...) situaci ještě zhoršila.*“¹⁸ Ekonomické potíže se následně promítly i do činnosti SČSVU a jiných uměleckých svazů. Projevila se neschopnost dosáhnout definitivního dovršení kulturní revoluce v nejbližší době. Nadále však přetrvávala důvěra v to, že právě umění a věda dokážou napomoci k žádoucím společensko-hospodářským změnám. Toto přesvědčení se na mediálním poli projevilo prostřednictvím zdůrazňování práva umělců na experiment, uznání mnohotvárnosti uměleckého projevu a také zdůrazněním poznávací funkce umění.

¹⁵KNAPÍK, Jiří a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011, s. 32.

¹⁶Ibidem, s. 32.

¹⁷Ibidem, s. 34

¹⁸Ibidem, s. 35.

Společnost let 1964–1968 označuje Jiří Knapík jako „společnost s lidskou tváří“¹⁹. Souvisí to s řadou „obrodných procesů“ ve společnosti: *“StB a další represivní složky začaly ztrácet své dosavadní výsadní postavení státu ve státě. Přípravovala se jejich reorganizace, vzájemné oddělení a přeměna na samostatné orgány s jasně vymezenými úkoly a kompetencemi, navíc kontrolované vládou a parlamentem. Začala demontáž policejního státu.”*²⁰ Kromě toho se ozývaly hlasy volající po upevnění autonomie a demokratického charakteru státního aparátu, po obnovení některých občanských práv ad. Spolu s tím se prohluboval rozpor mezi stranickým vedením a společností, za jehož krajní projevy na poli kulturní politiky můžeme považovat například diskuze o zbytečnosti/nezbytnosti svazové organizace jako takové z konce roku 1967 ve VP. Po roce 1968 dochází k potlačení veškerých volání po demokratické organizaci, po uvolnění cenzury apod. Mnou sledované období končí začátkem tzv. normalizace, která de facto obnovila pořádky podobné počátečnímu období lidově demokratického Československa.

2.2 Časopis “Výtvarná práce”

Na rozdíl od jiných uměleckých časopisů druhé poloviny 20. století usilovala Výtvarná práce už od svého založení o nedogmatické prosazování metody socialistického realismu s důrazem na domácí uměleckou tradici: *„Důraz byl kladen na úctu ke kulturním a estetickým hodnotám, jež by otrocky nepřebíraly sovětské vzory, nýbrž rozvíjely domácí liberálnější tradici.”*²¹ Častěji než v jiných svazových periodikách tu docházelo ke kritickému posuzování oprávněnosti požadavku umělcovy tvůrčí svobody a také k diskuzím ohledně autonomní povahy uměleckého díla: *“Na stránkách Výtvarné práce byl kladen větší důraz na uměleckou svobodu, estetické hodnoty a především autonomii uměleckého artefaktu.”*²²

Formování socialistického člověka prostřednictvím umění bylo hlavním tématem Výtvarné práce. Jeho rozvíjení probíhalo v rámci zhodnocení především těch usnesení KSČ, které se týkaly kulturní politiky Svazu československých výtvarných umělců. Hlavní náplň časopisu tvořilo komentování kulturního dění a vybraných politických událostí Československa. To bylo také důvodem, proč Výtvarné práci od jejího vzniku příslušel

¹⁹Ibidem, s. 37

²⁰ŠVARC, Zdeněk. *Československo 1968. Pokus o socialismus s lidskou tváří*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut mezinárodních studií, 2010. s. 18.

²¹ŠTEFANIKOVÁ, Sandra. *Mediální obraz českého výtvarného umění v letech 1956 až 1958 v dobovém tisku*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2012, s. 33.

²²PETIŠKOVÁ, Tereza. *Oficiální umění padesátých let*. In BREGANTOVÁ, Polana, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ. *Dějiny českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2005, s. 343.

charakter spíše publicistického než uměnovědného periodika: „(Časopis) přinášel informace o proběhlých výstavách, zprávy ze zasedání ÚV SČSVU, souhrny z jednání sjezdů svazu, přepisy zde pronesených referátů a další informace doprovázející život svazu.“²³ Zároveň však toto komentování mělo vyvolávat tvůrčí diskuzi, jejíž tribunou měla být právě Výtvarná práce: „(Svazové časopisy) mají plnit dvojí úlohu, to znamená rozvíjet diskuzi o tvůrčích otázkách a zároveň vyjadřovat k nim i stanovisko svazu.“²⁴

Od 60. let se projevují určité změny v ideové orientaci Výtvarné práce. Ty se týkaly dosud nekritického užívání měřítek a zásad, které prosazovalo vedení SČSVU a KSČ: „Požadavek, aby například svazový tisk nevyjadřoval jiné názory a nepřinášel jiná hlediska než ta, která k té či oné konkrétní otázce zaujímá vedení svazu usnesením svých orgánů, zní sice zdánlivě logicky, zásadně by však ve svých důsledcích znamenal naprostou tvůrčí stagnaci (...) ve svazových tiskových orgánech.“²⁵

Z důvodu příchodu tzv. doby normalizace po r. 1968 z Výtvarné práce téměř vymizely články, které by nějak přispívaly k vývoji mediálního obrazu současného umění: až do roku 1971 VP pouze informovala o probíhajících výstavách doma i v zahraničí. Také z důvodu uzavření některých tiskáren po r. 1968 výrazně vzrostly náklady spojené s tiskem každého dalšího čísla časopisu: časopis byl vydáván nepravidelně a v menším rozsahu. To je také jeden z důvodů omezení mnou sledovaného období na léta 1953–1968; neboť právě v těchto letech lze mluvit o víceméně konzistentním mediálním obrazu socialistického umění.

2.3 Svaz československých výtvarných umělců

Iniciativa ke vzniku ÚSČSVU se objevila u příležitosti 1. zakládající celostátní konferenci delegátů Svazu československých výtvarných umělců roku 1950. Byly na ní také přijaty stanovy nově vzniklé socialistické organizace a upřesněna její ideová linie: “Svaz měl sdružit české a slovenské výtvarné umělce v jednotnou organizaci a měl vést umělce k poznání vědeckého socialismu, k učení marxismu-leninismu a osvojení si metody socialistického realismu.”²⁶ Hned na 2. celostátní konferenci delegátů r. 1952 (v souvislosti s hodnocením výsledků 1. přehlídky československého umění, která probíhala v Jízdárně Pražského hradu) členové Svazu prohlásili české a slovenské realistické umění 19. století za vzor, který mají sledovat ti, kdo tvoří ve znamení socialistické kulturní revoluce. Od

²³ BINAROVÁ, Alena. *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu*. Dizertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016, s. 48.

²⁴ DVORSKÝ, Bohumír. *Referát předsedy SČSVU Bohumíra Dvorského*. In *Výtvarná práce*, 1957, roč. V, č. 13, s. 2.

²⁵ FORMÁNEK, Václav. *Ještě o kritice*. In *Výtvarná práce*, 1962, roč. IX, č. 25-26, s. 1-2.

²⁶ MICKA, Alois. *Umění mezi sjezdy*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2019, s. 24.

této doby rovněž datujeme rozsáhlou diskuzi ohledně vztahu současného československého umění k domácí tradici i ke světovému umění minulosti. Tereza Petišková interpretuje důsledky II. celostátní konference takto: „*Pozměněný směr programového vývoje českého oficiálního umění signalizoval hlavně důraz na kontinuitu české národní kultury a záměr rozvíjet její odkaz.*“²⁷ „Celkovou linií“ fungování Svazu dohromady tvořily tři různé sekce: ideová, organizační a propagační. Svaz zavazoval československé umělce zprostředkovat dělnickým vrstvám kvalitní a ideově hodnotné umění, socialistické svým obsahem a národní svou formou, které by napomohlo přetvoření člověka v duchu zásad socialistické společnosti.

Mezi organizační povinnosti Svazu patřilo pořádání uměleckých výstav jak domácích, tak zahraničních. Svaz zakládal knihovny, galerie, kluby a muzea. Jeho nejvyšším orgánem byl Sjezd, dále Ústřední výbor a krajské národní sekce.²⁸ Až do roku 1956 tvořily ÚSČSVU tři umělecké svazy: svaz malířů, sochařů a grafiků, svaz architektů a svaz užitého umění a průmyslového výtvarnictví.

Vlivem XX. sjezdu KSSS v roce 1956 v Československu došlo mimo jiné ke strukturální proměně Svazu. Jednotný Svaz se rozdělil na svaz výtvarných umělců a svaz architektů: vznikl SČSVU a Svaz architektů.²⁹ Během ustavující konference roku 1956 byla zdůrazněna potřeba rozvíjet výstavní činnost Svazu nejen ve velkých městech, nýbrž ve všech krajích. Rovněž došlo k mírné kritice autoritativního postavení Svazu výtvarných umělců vůči umělcům samotným. To také mohlo být jednou z příčin zintenzivnění pocitu deziluze ve VP ohledně tématu společenské odpovědnosti umělce za vlastní tvorbu i ohledně otázky jeho práva na experimentování. Kromě toho na konferenci zazněl kladný postoj vůči vzniku tvůrčích seskupení, která by přispěla obecné dynamice kulturního života. Aby skupina umělců mohla založit tvůrčí seskupení, musela se ke svým ideovým názorům a tvůrčím zásadám veřejně přihlásit³⁰ prostřednictvím svazových časopisů. Často byly takové manifesty či různé ankety týkající se uměleckých a kulturně-politických otázek otištěny také ve Výtvarné práci.

V reakci na XXI. sjezd KSSS roku 1959 se v Praze uskutečnila konference národní kultury, na které se vedení Svazu výtvarných umělců přihlásilo k těmto cílům: „*Pozvednout ideovou i uměleckou úroveň tvorby, být pomocníkem strany a zobrazovat*

²⁷ PETIŠKOVÁ, Tereza. *Oficiální umění padesátých let*. In BREGANTOVÁ, Polana (ed.). *Dějiny českého výtvarného umění. V, 1939–1958*. Praha: Academia, 2005, s. 365.

²⁸ MICKA, Alois. *Umění mezi sjezdy*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2019, s. 27.

²⁹ *Ibidem*, s. 28–30.

³⁰ *Ibidem* s. 30.

hrdinné činy lidu budujícího komunismus.“³¹ Rok poté proběhl sjezd SČSVU, který přijal za své následující úkoly: „*Všestranně podporovat tvárné snahy o vyjadřování společensky závažných idejí specifickými prostředky výtvarného umění a pronikání tohoto umění do všech oblastí socialistického způsobu života (...), překonávat a kriticky odhalovat tvůrčí popisnost a šedivost, myšlenkovou nevážnost, pasivní tradicionalismus a konzervatismus.*“³² Ono usnesení lze celkově chápat jako vyvrcholení snah o uvolnění tvůrčích sil.

Na svazové konferenci roku 1964 byla zdůrazněna nutnost rovnocennosti různých druhů umění, kterou je třeba vždy respektovat, a potřeba rozšiřování výstavní činnosti v Praze i v krajích. Kromě toho umělci vyslovili na této konferenci potřebu zvýšení kvality uměleckých katalogů vydávaných k výstavám stejně jako pohlednic, fotografií ad. Došlo také ke kritice uměleckého zastoupení Československa v zahraničí, jež bylo spíše sporadické než pravidelné. Proto účastníci konference vyjádřili nutnost informovat výtvarníky o současném uměleckém dění ve světě, a naopak sdělovat světové veřejnosti novinky kulturního dění v Československu — mimo jiné prostřednictvím pořádání zahraničních výstav, na které byl vyčleněn zvláštní rozpočet, nákupem zahraničních odborných knih týkajících výtvarného umění i zahraničních uměleckých děl apod.

XIII. sjezd KSČ roku 1966 proběhl ve znamení kritiky dosavadních společensko-kulturních poměrů. Nestačilo již pouhé vyzdvihování dosažených zásluh, ani formulování stále nových programů, je zapotřebí také věcné kritiky. Přesto však nesmí docházet k bezdůvodnému odsuzování socialistického zřízení jako takového. Po diskuzi, která hodnotila výsledky tohoto sjezdu, byl v Československu přijat tzv. Akční plán Svazu československých výtvarných umělců, který ukládal potřebu zajištění předpokladů svobodné umělecké tvorby, důkladného zhodnocení svazového tisku a organizace výstavní činnosti. O to intenzivněji než v době sjezdu r. 1964 se nyní doporučuje nakupování zahraničních uměleckých děl a odborných publikací za tím účelem, aby se českoslovenští výtvarníci ještě více zorientovali ve světovém kulturním dění. Účastníci sjezdu rovněž požadovali, aby se SČSVU a KSČ častěji podílely na pořádání mezinárodních sympozií a konferencí v otázkách výtvarného umění. Ve VP se tyto tendence projevují v celkovém odmítání normativní povahy zásad socialistického realismu.

„(V roce 1968) Svaz sám sebe definoval jako tvůrčí sdružení pracovníků v oblasti mimořádně významné pro společnost, v oblasti kulturní práce celospolečenského významu

³¹MICKA, Alois. *Umění mezi sjezdy*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2019, s. 31.

³²Ibidem, s. 31–32.

– nikoli dílčího zájmu. Svaz sdružoval pracovníky různých specializací a uměleckých názorů, čímž neměl lokální, ale celonárodní charakter. Okruhem působnosti Svazu je celé území ČSSR. Svaz přebíral některé funkce celospolečenského řízení podle principů socialistické samosprávy. Tuto činnost dotoval stát. Zásadní kritické připomínky proti návrhu směřovaly k tomu, že by podle nového zákona mohla vzniknout lokální zájmová sdružení (...), čímž by docházelo k rozbití jednotné organizace uměleckého svazu.“³³ V březnu 1968 Svaz vyjádřil nedůvěru ve vedení Ministerstva zahraničních věcí, Ministerstva kultury a informací, Městského výboru KSČ v Praze a dalších orgánů politické moci a podpořil tak demokratizační tendence, které se v dobové společnosti ozývaly čím dál silněji. V důsledku toho ÚV KSČ vyzval Aktiv pražských výtvarných umělců, aby veřejně představil svůj program. Formulování tohoto programu se částečně zúčastnili i členové Svazu. Hlavním bodem se stal požadavek svobody umělce jakožto projevu volnosti lidského myšlení: „*V duchu nových perspektiv žádáme pro oblast výtvarného umění plnou svobodu, která mu umožní znovunastolení jeho přirozených vývojových řádů (...). Umělcova svoboda znamená volné rozvinutí všech oblastí umění a (...) osobnosti s plným vědomím, že je projevem svobodného lidského ducha. Řešením (...) situace je přiznání skutečného stavu a vytvoření struktur, které vyjdou od práv umělce jako individuality, jako svobodné osobnosti.*“³⁴

2.4 Úloha výtvarné kultury v socialistické společnosti

Jedním z nejdůležitějších aspektů dobového pohledu na historický vývoj společnosti byla marxistická nauka o základně a nadstavbě společnosti.³⁵ Souhrn výrobních vztahů dané společnosti tvoří její *základnu*. Tímto souhrnem se rozumějí různé formy vlastnictví, z nichž vyplývají mezilidské vztahy v rámci výrobního procesu a také různé formy přerozdělování životních prostředků. Základna umožňuje lidem organizování výrobního procesu a přerozdělování materiálních výsledků onoho procesu. Na základně spočívá *nadstavba*, kterou tvoří politické, právní, filosofické, etické, umělecké i náboženské názory společnosti a jim přiměřené mezilidské vztahy, instituce a organizace. Základna určuje formu společenského uspořádání, jeho ideje a instituce. Nadstavba, jež se objevila v souvislosti s určitou ekonomickou základnou, reflektuje způsob, jakým základnu nahlížíme. Rozmanité ideje, které patří do nadstavby jakožto její prvky, přispívají ke zdůvodnění nutnosti udržení nebo změny základny, zatímco instituce a organizace

³³MICKA, Alois. *Umění mezi sjezdy*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2019, s. 45.

³⁴SČSVU. *Aktiv pražských umělců*. In *Výtvarná práce*, 1968, roč. XVI, č. 8, s. 3.

³⁵AFANASYEV, Viktor. *Osnovy filosofických znání*. 14. vyd. Moskva: Mysl, 1986, s. 220.

umožňují lidem tyto ideje realizovat.

Hluboké změny ekonomického řádu společnosti nutně vedou ke změnám v nadstavbě. Důležitým rysem nadstavby je dědičnost v rámci jejího vývoje, která nalézá svůj výraz v tom, že zvrát v důsledku nahrazení staré základny novou neznamena ještě vymizení veškerých jevů oné základny. Při zhroucení staré základny mizí nadstavba jako celek, totiž jako systém názorů a institucí dosavadní společnosti. Avšak určité prvky přece jen svou základnu přežijí a zapojí se do nového systému.

Do kategorie společenského bytí spadá především kolektivní a individuální vědomí, kolektivní psychologie a ideologie. Vědomí daného společenství označuje souhrn idejí, teorií a názorů, společenských citů, zvyků a mravů, které odrážejí objektivní skutečnost, tedy lidské společenství a přírodu.³⁶ Obecné společenské vědomí zahrnuje politické a právní ideje, morálku, filosofii, umění a náboženství. Historický materialismus poukazuje na to, že kolektivní vědomí společenství je produktem sociálního bytí členů v kolektivu. Ono vědomí je svou povahou sekundární, poněvadž vzniká teprve na základě materiálních, výrobních vztahů. Dochází-li ke změně výrobních vztahů, dochází také ke změně v kolektivním vědomí společenství. Na místo starých idejí nastupují ideje nové, jež jsou přiměřené novým sociálním podmínkám a novým potřebám kolektivu.

Umění je z marxistického hlediska chápáno jako forma reprezentace skutečnosti ve vědomí členů jednoho společenství prostřednictvím specifických vyjadřovacích prostředků. Tím, že umění reflektuje objektivní svět, zpřístupňuje jeho poznání a může se tak stát mocným nástrojem politické, mravní a kulturní výchovy. Na rozdíl od vědy nezobrazuje objektivní skutečnost pomocí abstraktních pojmů, nýbrž prostřednictvím smyslově vnímatelné formy uměleckého díla.

Umění vzniklo v souvislosti s praktickými výkony člověka, tedy v souvislosti s jeho prací.³⁷ Zprvu téměř splývalo s oblastí praktické činnosti lidí. *Pravdivé umění* prý vždycky pomáhalo člověku v zápase s přírodními silami, pomáhalo si je osvojit, přinášelo člověku radost, inspirovalo ho k práci apod. V třídní společnosti umění získává třídní a stranický charakter. „umění pro umění“ je pouhá slovní hračka. Srozumitelnost a přesvědčivost výtvarné kultury ji činí mocným prostředkem třídního boje.

Umění je součástí nadstavby, ale slouží také ekonomické základně, z níž vzniká a rozvíjí se. Kultura buržoazie je z tohoto pohledu jedním z prostředků udržování kapitalistického řádu a pohánění celého komunistického hnutí. Tím, že obhajuje zájmy vyšších tříd, se

³⁶AFANASYEV, Viktor. *Osnovy filosofských znaniij*. 14. vyd. Moskva: Mysl, 1986, s. 350.

³⁷Ibidem, s. 382.

vzdaluje pravdě života a stává se formalistickou, tedy bezobsažnou tvorbou. Každá třída usiluje o umění, které by odrazilo její zájmy a které by odpovídalo jejím estetickým potřebám.³⁸

Na základě revolučního zápasu dělnické třídy vzniklo kvalitativně nové socialistické umění, které údajně převzalo to nejlepší z uměleckých hnutí minulosti. Socialistické umění je další fází kulturního vývoje, která vychází vstříc novým historickým a sociálně-politickým podmínkám. Tvůrčí metodou socialistického umění má být *socialistický realismus*, který žádá pravdivě, historicky konkrétně a umělecky dokonale zobrazovat ústřední témata současné etapy historického vývoje na cestě k beztřídní společenské formaci.

„Pravdivost a hloubka zobrazení skutečnosti, stranickost a odvážné novátorství v procesu uměleckého uchopení života, přejímání a rozvíjení všech progresivních tradic světového umění – to vše patří do charakteristiky umění socialistického realismu. Národnostní ráz socialistického umění je v souladu s jeho stranickostí. Toto umění slouží dělnické třídě a tvoří pevný svazek s komunistickou stranou a s marxisticko-leninským světovým názorem. Zásada stranickosti zabezpečuje socialistickému umění jeho vysokou ideovou a uměleckou náplň, zavazuje ho zabývat se nejaktuálnějšími společenskými úkoly a kromě toho je (stranickost) také neodlučitelnou podmínkou pravé svobody tvůrčího úsilí socialistického umělce.“³⁹

3. Výzkumná část

3.1 Dynamika proměny pohledu na umělce

Označení "umělec" je něčím na způsob nálepky, jejímž prostřednictvím ti, kterým patří větší symbolická moc, udělují sociální role libovolným skupinám či vrstvám dané společnosti. V socialistickém politickém zřízení, v němž soukromé vlastnictví nehraje ústřední ekonomickou úlohu, symbolická moc koncentruje se zejména v oblastech spojených s administrativní činností. V tomto případě jde o stranické svazové organizace. Nejvíce symbolické moci patří právě takovým organizacím, jejichž vedoucí úloha byla legitimizována schválením ústřední politické organizace – KSČ.

Označován tedy může být především člověk, který má méně symbolické moci nebo ji nemá vůbec. Nálepka "umělec" získává konstitutivní povahu v tom smyslu, že svému nositeli oficiálním způsobem umožňuje vykonávat určitý druh činnosti.

³⁸Ibidem, s. 383.

³⁹Ibidem, s. 384.

Sociální role předpokládá určité předpoklady vůči tomu, kdo se s ní ztotožňuje. Jde tedy o soubor očekávání, který není definován nositelem této role. Kromě toho má každá sociální role vlastní soubor symbolických atributů, jimiž se vyznačuje ten, kdo ji "hraje". "Umělcem" tak rozumíme člověka, který se prakticky zabývá uměleckou činností. Takový člověk disponuje určitým souborem znalostí, jež se týkají oblasti jeho činnosti. Má povědomí o tom, *komu* je umění určeno a *za jakých okolností* se umělecké dílo může uplatnit ve veřejném životě.

3.1.1 Období 1953–1956:

Ústředním typem umělce tohoto období byl umělec jakožto „služebník lidu“: „*Co může být pro výtvarníka vznešenější než sloužit pracujícím své země – denně a všude.*“⁴⁰

Člověk, který byl okolím stylizován jako umělec, musel navíc svou činností naplňovat očekávání, která vůči němu uplatňovali ostatní členové společnosti. Aby se mohl oprávněně zabývat uměleckou činností, musel se vžít do oné role umělce. Musel se s ní vnitřně ztotožnit, což probíhalo jednak pod tlakem okolí, jednak na základě vlastního rozhodnutí. Tím došlo ke vzniku poněkud smíšené identity umělce neboli jeho "sociální identity". Ta zahrnovala rovněž názory podmíněné životem jedince mezi lidmi v rámci daných společenských vztahů. Není proto vyloučeno, že umělec, který se ztotožnil se svou rolí, zastával při své činnosti hodnoty a názory poplatné socialistické společnosti. Avšak uplatnit je všechny najednou ve své činnosti nemohl. Proto byl umělec neustále nucen některé postoje přijímat a manifestovat tím, že je použije ve svém umění, a některé naopak odmítat. V důsledku tohoto třídění hodnot či názorů, s nimiž se umělec (ne)ztotožňuje a které (ne)považuje za vlastní, dochází k tomu, že se čím dál více specializuje – stává se z něj konkrétní umělec. Nakolik úspěšně probíhá přijetí role, kterou na sebe umělec vzal, musí být někým posuzováno – a to nejspíše osobou či institucí, jež je schopna udílet lidem nálepky; která disponuje vyšší mírou symbolické moci v dané společnosti. Za účelem posuzování jsou do zavedena kritéria měření "uměleckosti" umělce. Jejich charakter vyplývá ze specifických názorů a zájmů lidí obdařených větší symbolickou mocí: v tomto případě jde o KSC a ÚSČSVU, jejichž představitelé značným způsobem ovlivňovali směr ideové orientace kulturní politiky.

Zůstat umělcem bylo možné jedině za předpokladu úspěšného naplnění oněch očekávání. Avšak situace neumožňovala, aby na sebe umělec mohl vzít jednou provždy vybranou sociální identitu. "Společenskou totožnost" bylo třeba neustále potvrzovat, a to na základě hraní své role. Poněvadž produktem činnosti umělce je umělecké dílo, právě na posouzení

⁴⁰RABAN, Václav. *Diskutujeme o našem současném umění*. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 28, s. 4.

tvorby záleží, jestli umělec bude i nadále jako umělec označován – tedy jestli se jeho sociální identita potvrdí. Je proto možné, že umělecké dílo tvořilo zčásti výraz subjektivních záměrů umělce a zároveň bylo chápáno jako formální podmínka umožňující další uměleckou činnost. Právě na tvorbu se při posuzování umělce uplatňovala kulturně-politická kritéria: pokud je dílo naplnilo, mohl se jeho tvůrce zapojit do objektivního společenského světa. Avšak jestliže kritérii neprošlo, byla napadena sama sociální identita umělce, na něhož byly následně uvaleny různé sankce. Krajním případem takových sankcí mohl být zákaz dalších snah o budování kulturní identity: zákaz členství ve Svazu, zákaz publikace či vystavování apod.

Lze vidět, že identita umělce mohla být potvrzena vnitřním ztotožněním se s jejími atributy stejně jako projevením této identifikace navenek prostřednictvím umělecké činnosti. Symbolické schválení výsledků tvorby ze strany držitelů symbolické moci vedlo k tomu, že umělec i nadále mohl tvořit umění, a tedy nadále zůstat umělcem. Je-li umělci zakázáno zabývat se tvůrčí činností, nemá šanci navenek potvrdit svou pozici a ztotožnit se s rolí, která je součástí jeho sociální identity. Společnost daného člověka proto přestává považovat za umělce.

Tvůrce byl postaven před skutečnost, že svým uměním i vlastní osobností musí napomáhat procesu formování socialistického člověka. Umělec je jakousi smíšenou osobností, která se skládá z individuálních rysů a vlastností, podle nichž ho můžeme navenek identifikovat. Nicméně se mělo za to, že ztotožnění s uměleckou rolí vede ke splývání osobní a sociální identity umělce, především z pohledu těch, kdo jej takto označují. Patří-li mezi vlastnosti "socialistického umělce" upřímnost vůči spoluobčanům, musí tedy sám člověk, který se za umělce považuje, být upřímný a projevovat tuto vlastnost ve své umělecké činnosti tak, aby se dala ze strany diváků posoudit.

V této době panovalo rovněž přesvědčení, že umělec musí sloužit společnosti, která mu umožňuje být umělcem. Tím je míněno, že musí naplňovat její potřeby a nesmí ji klamat. Zároveň se tvůrce k takovému „údělu“ sám svobodně rozhodl. Aby bylo možné požadavek služebnosti vůbec naplnit, musí dojít k jeho konkretizaci. Objektem služebnosti se stal "lid" neboli nejpočetnější vrstva společnosti, která se také označovala jako "progresivní" dělnická třída. Právě zájmům dělnické třídy musel umělec sloužit. Hodnocení úspěšnosti takového počínání stále patřilo skupině stranických administrativních orgánů včetně ÚSČSVU.

„Umělec nemůže tvořit ve vzduchoprázdnu, jeho díla musí vykonat svůj účel, musí sloužit.“⁴¹ Služebnost umělce se může projevit jedině prostřednictvím výsledku jeho

⁴¹ POKORNÝ, Karel. II. přehlídka československého výtvarného umění 1951–1953. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 16, s. 1.

činnosti, tj. skrze umělecké dílo. Právě dílo je svědectvím o tom, nakolik úspěšně umělec splňuje požadavky "lidu". Jedním z hlavních výsledků konkretizace potřeb společnosti byl požadavek sloužit "výchově" socialistického člověka. Umělec tedy musel prostřednictvím svého díla poskytnout lidem určité znalosti a motivaci, která by jim pomohla dosáhnout vyššího sebevědomí jakožto členům socialistické společnosti.

Napomáhání dílu formování socialistického člověka předpokládá, že se ví: *kam* toto úsilí směřuje, *jak* lze tomuto procesu pomoci a *kdo* tuto úsilí provádí. Umělec musí veškeré takové nezbytné informace znát, poněvadž na úspěšnosti jeho "pomoci" lidem závisí jeho sociální identita.

Služebnost umělců se zdůvodňovala tím, že na místo buržoazního soukromého objednavatele nastoupil v socialistické společnosti lid, který toto umění nutně potřebuje ke svému hlubšímu sebevědomí i k větší obeznamenosti se společenským světem: „Umělec ztělesňuje v obsahu svých děl ten obecný ideál, jenž odpovídá praktickým potřebám sociálních sil a který (jim) pomáhá řešit politické, etické a jiné otázky.“⁴² Lidé umění potřebují "k něčemu" – za nějakým účelem. Má se za to, že společnost umění objednává. Umělec se tedy zavazuje zobrazit ve svém díle podněty, které lidem chybí k dosažení jejich cílu. Tvůrce proto musí vědět, co přesně lidem chybí – tyto informace mu sdělují držitelé symbolické moci. Ti zároveň zavádějí kritéria, podle nichž lze posoudit, podařilo-li se umělci naplnit očekávání „lidu“.

„Služebnost“ mimo jiné nahrazovala požadavek účelnosti umění. Veškeré úsilí umělce musí směřovat k tomu, aby "veřejný objednavatel" získal prostřednictvím uměleckého díla určité znalosti, které by mu dopomohly k většímu sebevědomění v rámci daného společenského zřízení. Tím je vymezen rozsah tvůrčí svobody tvůrce a stanoveny podmínky i způsoby zachování jeho sociální identity.

Bezúčelná nebo samoučelná tvorba byla považována za zavrženíhodnou. Bezúčelné umění nechce sloužit lidem, nedává jim nic, co by jim bylo prospěšné v jejich procesu sebevědomění. Kdo tvoří bezúčelně, nemůže potvrdit svou identitu socialistického umělce, a tedy se za něj přestává považovat. Socialistický umělec musí sloužit společnosti, ve které žije. „Samoučelným uměním“ byla nazývána tvorba, jež nebere ohled na potřeby společnosti, v níž se realizuje. Tím vším je spoluformováno kritérium *hodnotného* umění, konkrétně požadavek účelnosti projevující se ve služebnosti (nutnost pomáhat lidem uvědomovat si svou pozici ve společnosti prostřednictvím zobrazení společenských jevů a vztahů, jichž se účastní, ale kterých si nejsou zcela vědomi). Teprve umělec, kterému se

⁴²HLAVSA, Oldřich. Úvodní článek. In *Výtvarná práce*, 1954, roč. II, č. 1, s. 1.

podaří realizovat takové dílo, bude se považovat za umělce i nadále.

Umělec nesmí utíkat před současným světem – naopak ho musí zvládat a odkrývat jej socialistickému člověku. Bezúčelnost umění je definována právě jako "utíkání" před světem i společností, ignorování jejích zájmů a potřeb. Co však musí umělecké dílo zobrazovat, aby bylo považováno za "*hodnotné*"? Rozmanité aspekty současného společenského života. Protože služebnost tvorby je spojena s touhou pomáhat, umění tedy nesmí klamat – podávat zkreslený obraz společenských jevů a vztahů. Umělec musí být schopen "adekvátně" zobrazit specifické rysy společenského života.

Poněvadž umělec v procesu ztotožnění se s příznačnými vlastnostmi své role jedny vlastnosti přijímá, zatímco jiné odmítá, vyskytuje se pluralita individuálních uměleckých pohledů na svět a tedy i různost způsobu jeho zobrazení. Každé umělecké dílo totiž představuje konkrétní způsob pohledu na společnost, v níž umělec žije a působí. Tato pluralita nesmí uniknout ani těm, kterým je umění určeno. Jedná se o jeden z poznatků přispívajících k divákově uvědomění si sebe sama jakožto člena socialistické společnosti.

Účelnost umění omezuje možnost libovolného zaměření tvůrčího úsilí umělce. Orientační body jsou tvořeny kritérii "*hodnotného*" umění. Jenomže tato kritéria a požadavky platí pouze pro výsledek uměleckého procesu, totiž pro umělecké dílo, na němž se stává zřejmé, nakolik se tvůrce přiblížil oněm zásadám. To pravděpodobně vedlo umělce k poznání, že ve své tvorbě musí uplatnit určité znaky, které by odkazovaly na zásady oficiálně povoleného umění: například určité téma ve srozumitelné formě podání apod. Tím bylo však zároveň posíleno riziko schematismu, kdy se na úkor výtvarné hodnoty v díle uplatňovala ona dogmatická pravidla, která úspěšně umožňovala umělci potvrdit „správnou“ sociální identitu.

*„Jen umění původní, ze samostatné individuálnosti umělecké vzešlé jest pravým živým uměním.“*⁴³ Protože se mělo za to, že člověk, který se stal socialistickým umělcem, se také ztotožnil se všemi vlastnostmi, které do této role spadají a umožňují ji, byla osobnost umělce spojována výhradně s jeho uměleckou činností. Vznikl jakýsi druh sociálního měřítko, totiž „umělecká individualita“. Do ní se vložilo uznání svéráznosti umělcova pohledu na svět a osobitost jeho uměleckého zobrazení. "Individualita" se stala objektem úvah o svobodě tvůrčího úsilí a oprávněnosti experimentálních snah umělce. Kromě toho se "individualita" stala důvodem objasňujícím odchýlení se konkrétních umělců od obecného ideálu socialistického umění.

⁴³RABAN, Josef. *Celostátní výstava lidové tvořivosti*. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 18, s. 1.

Taková "individualita" si nenárokují nutnost tolerovat různorodé, ač rovnoprávné, podoby uměleckého projevu, nýbrž zastupuje ideovou orientaci kulturní politiky KSČ. Tato "individualita" stále odkazovala na směr kulturní politiky nositelů symbolické moci. V případě, že umělec ignoroval zásady oficiální linie socialistického umění, dostal se do rozporu sám se sebou. Nekonzistentnost jeho osobnosti mu následně bránila v jeho činnosti. "Individualita" připouštěla oprávněnost různého přístupu k umělecké činnosti, ale přísně v rámci stanovených mezí symbolizovaných kritériem "hodnotnosti" uměleckého úsilí.

„Dnešní umělec nemá anarchistickou svobodu buržoazního umělce, protože je si vědom toho, že tato svoboda znamená závislost na milosti nebo nemilosti objednavatele (...). Jediné zřízení, které může rozvíjet individuální schopnosti umění, je zřízení socialistické.“⁴⁴
„Umělcova osobnost je výslednicí několika rozporů, rozporu mezi ideálními představami (ideologií) a objektivní realitou, rozporu mezi poměry k obsahu a formě, rozporu mezi vůlí a schopnostmi (...). Kladná osobnost, která ty rozpory sjednocuje v estetickou realitu (...), je produktem podmínek vytvářejících (...) všechno v kulturní nadstavbě.“⁴⁵

Mezi atributy „kladné“ osobnosti umělce patří v této době úsilí o pravdivé uchopení a umělecky kvalitní zobrazení objektivní skutečnosti, lidskost v linii socialistického humanismu, ideovost souznějící s generální linií kulturní politiky, „mistrovství“ ve výběru vhodných témat, vyjadřovacích prostředků a ideové náplně uměleckého díla: *„(...) trojí základní požadavek na uměleckou tvorbu: bojovná ideovost ve službách pokrokových sil společnosti, pravdivost uměleckého zobrazení a lidskost umělce.“⁴⁶*

Aby umělec umožnil lidem uvědomit si sebe sama skrze aspekty světa, v němž žijí, musí umět podávat ve zhuštěné podobě podstatné rysy společenského života. Jeho úkolem je objevení toho neměnného v dynamickém životě socialistické společnosti a dosažení takového poznání skutečnosti, které by jí bylo přiměřené. Mělo se za to, že lze docílit adekvátního a objektivního poznání reality stejně jako jejího pravdivého zobrazení v uměleckém díle.

„(Jde o zobrazení) kladných charakterových rysů prostého člověka, které by byly lidem příkladem hodným následování.“⁴⁷; „Výtvarný umělec se bude v socialistické společnosti cítit plně svobodným, bude-li žít s vědomím, že výsledky jeho práce (...) se podílejí na jejím vývoji.“⁴⁸

⁴⁴ZYKMUND, Václav. *X. sjezd KSČ a výtvarní umělci*. In *Výtvarná práce*, 1954, roč. II, č. 13, s. 8.

⁴⁵*K III. členské výstavě Mánes*. In *Výtvarná práce*, 1954, roč. II, č. 13, s. 3.

⁴⁶DRDA, Jan. *Diskusní příspěvek soudruha Jana Drdy*. In *Výtvarná práce*, 1954, roč. II, č. 12, s. 3.

⁴⁷PELC, Antonín. *Figurální malba na letošní přehlídce*. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 1, s. 1-2.

⁴⁸Ibidem, s. 1-2.

V této době dochází ke konkretizování sociální role socialistického umělce: požadavků kladených vůči jeho činnosti. Převládá názor, že pokud se člověk zabývá uměleckou tvorbou a chce ji uplatňovat ve veřejném životě, musí se ztotožnit se všemi nároky, které byly s touto rolí spojeny. Proto se na něm požaduje, aby svou činností 1) sloužil dělnické třídě neboli širším vrstvám společnosti – aby je "vychoval" k uvědomělejšímu životu a 2) pomáhal jim poznat společenské vztahy, kterých se tito lidé účastní.

3.1.2 Období 1956–1959:

Počínaje rokem 1956 se čím dál častěji mluví o umělcově odpovědnosti vůči společnosti, pro kterou tvoří svá díla: umělec musí být ideově blízký dělnické třídě a podílet se na historického zápasu této třídy. Tvoří pro společnost, především pro „pracující lid“, který je současně jeho hlavním "objednavatelem". Musí vědět, jaké umění dělnická třída potřebuje a zprostředkovat jí ho ve srozumitelné podobě. Projevují-li lidé o určité dílo zájem, znamená to, že se zájmy umělce a diváka určitým způsobem překrývají. Naopak lhostejnost lidí vůči umění znamená "odtrženost" uměleckého díla od společenského života, a tedy důkaz nedostatku zmiňované služebnosti na straně tvůrce.

Umělec musí rovněž vědět, čeho chce svou tvorbou dosáhnout – oč mu při jeho činnosti jde – stejně jako je povinen být odborníkem v umělecké teorii i praxi. Aby umění bylo úspěšně přijímáno širšími vrstvami a lidé měli o dílo zájem, musí umělec znát rozsah toho, co jsou lidé s to pochopit. Je nutné také vědět čemu/komu umění slouží. Jestliže tvůrce účel své činnosti nezná, možná ho dané umělecké dílo ani nemá a jeho umělecká činnost je tedy bezúčelná. Jestliže však ví, oč usiluje, musí také umět sdílet tyto informace ostatním členům téže společnosti. Sdílením svých vlastních záměrů totiž zvyšuje šanci, že se jeho umění stane srozumitelnějším pro ty, kteří znají směr jeho tvůrčího úsilí. Dává tak rovněž najevo stupeň ztotožnění se s rolí umělce a tlumočí názory, vložené do této role, jiným členům společnosti. Tím vším se naplňuje význam umělce jakožto služebníka socialistické společnosti.

„(...) bychom měli (...) mluvit o hledání pevné organizace tvárných prostředků, o konečném zvládnutí celého umělcova pochodu, o nalezení kázně a premeditace (...). Budeme chtít dílo vědomě vybudované, domyšlené.“⁴⁹ Čím více teoretických a praktických

⁴⁹ŠINDELÁŘ, Dušan. *Diskuse o výstavě 10 let Československé lidové demokratické republiky ve výtvarném umění*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 4, s. 2-3.

znalostí i dovedností v oblasti umělecké činnosti tvůrce má, tím širší je škála způsobů uměleckého zobrazení. Tvůrce následně získává větší šanci, že se o jeho umění budou lidé zajímat a potvrdí tak jeho sociální identitu.

Umělec, který se nedrží celkové linie kulturní politiky, se přestává za umělce považovat. „Stranickost“ se tvůrcům nevnučuje, nýbrž se u nich jaksi předpokládá. Mezi „vážným“ přístupem k umělecké tvorbě a mezi ideologií KSČ tu panuje paralela: kdykoli se nedodrží jedno, poruší se i druhé: „*Všichni čestní výtvarní umělci jsou si dobře vědomi, že další všestranný rozvoj umění bude zabezpečen tehdy, bude-li i nadále hlas komunistické strany zároveň hlasem jejich uměleckého svědomí.*“⁵⁰ Odtud se také odvozuje pochopení mezi umělcovy individuality: „*Úzký individualismus zavedl by jednotlivé tvůrce jen k pocitům smutku a opuštěnosti.*“⁵¹; „*(...) v individualistickém podceňování společenských úkolů umění projevuje (se) tvůrčí omezenost, ba i slabost (...) umělce.*“⁵² „*V současném našem umění je nutné probouvat možnost tvořit jakkoli a cokoli, pokud ovšem toto jakkoli a cokoli je umělcem nazíráno prismaticem zájmů progresivní společenské třídy.*“⁵³

V tomto období se tedy zesiluje důraz na společenskou funkci a povinnost umělce. Je nemožné vychovávat socialistického člověka, aniž by umělec nedokázal přilákat jeho pozornost. Aby měl tvůrce možnost působit svým uměním na větší množství lidí, musí se obeznámit s jejich životem a s povahou výrobních i společenských vztahů, kterých se běžně účastní. "Blízkost" umělce a dělnické třídy umožňovala vyšší míru účasti lidí na umělecké činnosti, jež je jim určena. Tímto se měl pro esteticky nezkušené osoby zvýšit stupeň srozumitelnosti umění.

3.1.3 Období 1960–1964:

Na umělce se nahlíží 1) z perspektivy stranické ideovosti: umělec je vykonavatelem role, kterou mu přidělila KSČ. Ta hodnotí, zda tvůrce dodržuje stanovené zásady (zda slouží lidu, vychovává ho apod.). Na výsledku jeho umělecké činnosti se také pověřuje, nakolik se vnitřně ztotožnil se svou rolí. Pokud by umělec nenaplňoval očekávání držitelů symbolické moci, jeho společenská identita je zpochybněna, v krajním případě zakázána.

⁵⁰SČSVU. Pozdrav XI. sjezdu KSČ. In *Výtvarná práce*, 1958, roč. VI, č. 11, s. 1.

⁵¹PROCHÁZKOVÁ, Linka. *Aby se stalo umění denní potřebou*. In *Výtvarná práce*, 1958, roč. VI, č. 18, s. 9.

⁵²KROHA, Jiří. *Umění bojující*. In *Výtvarná práce*, 1959, roč. VII, č. 25-26, s. 2–3.

⁵³ZYKMUND, Václav. *Pokrokovost umělecká a ideová*. In *Výtvarná práce*, 1959, roč. VII, č. 5, s. 7.

2) Umělec je rovněž vnímán z hlediska jeho vztahu ke skutečnosti, což teorie socialistického umění reflektuje mírou realistického přístupu k zobrazovanému obsahu: „zralost a podnětnost vztahu ke skutečnosti vyplývá z celé řady okolností, mezi nimiž mají životní názory, typ talentu a (...) věk významné místo. Vůdčím momentem však zůstává celé společenské prostředí (a) struktura uměleckého života.“⁵⁴ Umělec je ten, kdo je schopen adekvátního poznání, interpretování a zobrazení, tedy zvěčnění určitých oblastí společenského života a určitých typů osobnosti, které se ve společnosti vyskytují. Poněvadž tvůrce při své činnosti vždy vychází z vlastní perspektivy pohledu na skutečnost, různí umělci zobrazují realitu do jisté míry odlišně. Rozdílnost způsobů zachycení téže skutečnosti může pak vést lidi k povědomí o různosti povah autorů a na základě toho také k uvědomění si podobnosti určitých vlastností umělce s vlastnostmi diváka.

V tomto období převládá předpoklad, že bez důkladné úvahy stojí umělec v současném světě se „zavázanýma očima“: „Žádná tvůrčí praxe se (...) neobejde bez účasti myšlenky a úvahy, která provází vznik díla, spoluurčuje výběr prostředků i samu podobu a povahu jeho realizace. V tomto smyslu je (...) každý výtvarník současně teoretikem.“⁵⁵ Pravdivé zobrazení objektivní skutečnosti předpokládá umělcovu interpretaci množství vjemů na základě rozumového úsudku s ohledem na cíl tvorby. Oblast skutečnosti, na kterou se obrátí umělcova pozornost, je dána umělcovým vlastním zájmem a perspektivou jeho pohledu. Zkreslené podání jevů může tedy být zaviněno nedostatečným poznáním, mlhavě vědomým cílem, neschopností vystihnout obecné rysy skutečnosti nebo lhostejností umělce vůči své činnosti.

Rozumová úvaha ze strany umělce je nezbytnou podmínkou tvorby. Bez ní není možné žádné pravdivé poznání ani zobrazení společenských jevů či mezilidských vztahů. Pokud výsledek činnosti nesplňuje kritéria "hodnotnosti", existuje velká šance, že umělec takovou situaci vědomě zavinil a nese tedy odpovědnost za "pokleslou hodnotu" vlastního díla.

Tvůrci se přiznává právo na různost uměleckých zájmů i způsobů jejich realizace, ale zároveň je varován před „krajním“ individualismem, který by vedl k degradaci socialistického umělce: „(Potřebujeme) umění, které není jen tvůrčím výrazem zážitků a názorů osamocené individuality umělce, ale které s umělcem spoluprotvoří lid; umění, v němž individualita umělce vyjadřuje vize a pravdy kolektivní.“⁵⁶ Jako protiklad k socialistickému umělci se konstituuje typ „zámlkového umělce“, jak ho označil teoretik umění Václav Formánek: „(...) umělec, který se spokojí s tím, že mlčky předvede své dílo veřejnosti, mlčky vyslechne hlasy přízně a nepřízně a pak si z toho v ústraní sám pro sebe

⁵⁴FIALA, Vladimír. *Výstavy koncem roku 1959*. In *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII, č. 1, s. 8–9.

⁵⁵Skupina 58 k předsjezdové diskusi. In *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII, č. 13, s. 2–4.

⁵⁶KSČ a revoluční tradice našeho umění. In *Výtvarná práce*, 1961, roč. IX, č. 9, s. 1.

vyvodí patřičné závěry, (...) tento typ se nehodí pro naši dobu ani pro společenskou situaci.“⁵⁷

V tomto období dochází k vyzdvihování dynamické povahy současné společnosti. Následkem toho panuje odmítavý postoj vůči tradicionalismu, který stavěl realistické umění minulosti za vzor pro zobrazení současné společnosti. Naopak se umělci přiznává právo a povinnost experimentovat, povinnost chápat stále se měnící povahu společenských vztahů a nalézat pro ni přiměřenou formu, která by umožnila srozumitelné sdělení divákovi. Poznání společenského života, jež umění zprostředkovává lidem, vede k prohloubení jejich sebeuvědomění, což má za následek změnu sociálních vztahů. Umění se tedy považuje, stejně jako věda, za zdroj společenských změn: vede k formování společenského vědomí, které následně směřuje k pocitu příslušnosti k pokrokové třídě. Tyto aspekty byly chápány jako hybatelé vývoje společnosti.

3.1.4 Období 1965–1968:

V druhé polovině 60. let je kladen jasný důraz na nemožnost jednotné fronty umělců, kteří by se hromadně a jednoznačně hlásili k zásadám socialistického realismu, poněvadž by se takový stav přičil proměnlivému charakteru současné etapy historického vývoje. Pokud jde o ideovou orientaci, ukázalo se nemožným dosáhnout naprosté jednoty mezi umělci: každý z tvůrců, v závislosti na vlastní povaze, sám rozhodoval, s kterými zásadami kulturní politiky se ztotožní a které naopak zamítne. Tím se formovalo zcela individuální stanovisko každého konkrétního umělce vůči zásadám "socialistického umění" schváleným držiteli symbolické moci.

Umělci se přiznává právo – ba nutnost – tvořit originálně, užívat dosud neznámé tvůrčí postupy, a to i kdyby tyto jeho novátorské snahy vyústily v nepochopení ze strany diváka. To vyplývalo částečně z dobové tendence považovat umělecké dílo za zvláštní, zcela specifický odraz reality, který je výsledkem umělcovy reflexe nad jeho vlastními představami o objektivní skutečnosti. Zároveň byl tento nový přístup reakcí na stále se prohlubující diskrepanci mezi ideologickými požadavky držitelů symbolické moci a praxí: „(V období dogmatického pohledu na umění) někteří teoretici předpokládali, že umělecké dílo může dosáhnout maximálního splnění svých předpokládaných cílů zejména tehdy, když umělec (...) vyjadřuje svou sounáležitost k ideologicky progresivním silám svou příslušností ke straně (...); dnešní stadium (historického) vývoje vytvořilo (...)

⁵⁷FORMÁNEK, Václav. *Umělce, netvoř mlčky*. In *Výtvarná práce*, 1962, roč. X, č. 5, s. 1–2.

základnu pro to, aby bylo možné (...) odhadovat, že (...) už vůbec nemůže existovat ‚sborový zpěv‘ (umělců), ale jen a jen zpěv sólový.“⁵⁸

Přestává platit požadavek *pravdivého* zobrazení skutečnosti, neboť společenské dění i vztahy se neustále mění. Příznačným rysem "současnosti" je vždy nezvyklá, vždy nová povaha společenských vztahů. Pokud umělec čerpá výlučně z tradičních témat, je nasnadě, že jeho dílo bude v rozporu s dynamickou povahou objektivní skutečnosti a veřejného života společnosti, a tedy nenajde u lidí kladnou odezvu.

Tento důraz na svobodu uměleckého hledání vyústil roku 1968 v naprostý požadavek svobodného naplnění umělcovy individuality skrze uznání hodnotnosti všech jeho snah. Z důvodu neustále se měnící povahy skutečnosti musí umělec experimentovat se způsoby zobrazení společenského dění i s formami, které by nejlépe zprostředkovaly jeho přesvědčení ohledně objektivní skutečnosti. Přestože se některé experimenty mohou zdát nesrozumitelné, jsou oprávněným hledáním nejvýstižnějšího způsobu zobrazení jevů společenského života.

Dogmatická podřízenost umělcovy vůle zásadám kulturní politiky vede jen ke konzervovanosti všech oblastí kultury, a tedy k její celkové stagnaci. Je na každém konkrétním umělci, zda ony zásady přijme za své nebo je odmítne – obě možnosti jsou však rovnocenné: „*Poměr pouhé confirmace daného stavu společnosti vede v umění k plochému deskriptivnímu zobrazení a zcela jednostrannému (...) poznání.*“⁵⁹ „*Řešením (současné krize) je přiznání skutečného stavu a vytvoření struktur, které vyjdou od práv umělce jako individuality, jako svobodné osobnosti.*“⁶⁰

Teprve z mnohočetnosti konkrétních uměleckých perspektiv může být znovu složena jakási jednota kulturních pracovníků v oblasti socialistického umění. Jakkoli rozdílná stanoviska umělci zaujímají, hledí vždy na tentýž svět, účastní se podobných společenských vztahů a všichni mají zájem na poznání jevů společenského života.

Umělec již není pouze služebníkem, ani bojovníkem za pokrokové hodnoty v zájmu kulturní revoluce. Je především *člověkem*, který skrze svá díla navazuje dialog s přírodou i se společností. Může být osvobozen od pomyslných kritérií, na jejichž základě se dříve posuzovala jeho "uměleckost". Tvůrce nepřestává být umělcem ani v případě, kdy se mu nerozumí, ani když neusiluje o formování socialistického člověka. Takový umělec neslouží dělnické třídě, ani společnosti jako celku, nýbrž jenom vlastním zájmům a potřebám.

⁵⁸ZYKMUND, Václav. *O všeličem*. In *Výtvarná práce*, 1967, roč. XV, č. 2, s. 1–7.

⁵⁹PINKAVA, Jindřich. *K současné situaci umění*. In *Výtvarná práce*, 1968, roč. XVI, č. 10, s. 9.

⁶⁰*Aktiv pražských umělců*. In *Výtvarná práce*, 1968, roč. XVI, č. 8, s. 1.

3.2 Postoj k domácí výtvarné tradici a k jejímu překročení

V 50. letech 20. století převládal názor, že pouze "pravdivé" zobrazení života s jemu přiměřenými sociálními vztahy umožní lidem uvědomit si sebe v rámci socialistické společnosti. Umění tomu mělo napomoci. Opora se nalézala v realistické tvorbě 19. století, přičemž cílem bylo se pouze "opírat o", nikoli zcela reprodukovat toto umění minulosti. Mělo se za to, že přes veškerou oprávněnost realismu se musí současný socialistický umělec snažit o stále náročnější, ale pořád pro širší masy pochopitelné, umělecké zobrazení dynamického charakteru společenských jevů a vztahů. Nakolik se umělec drží realismu ve výtvarné tvorbě, se dalo posoudit až na výsledku jeho činnosti, totiž na uměleckém díle. Na něm se hodnotila zejména ideová naplň, tj. téma a srozumitelnost realizace.

Hlavní náplň uměleckého díla měl tvořit současný život v socialistické společnosti. Jestliže se umělec ztotožňuje s rolí socialistického tvůrce, samozřejmě volí takové téma na základě vlastního rozhodnutí. Dovolené odchylky v zobrazení společenského světa se ospravedlňují "individualitou" každého konkrétního umělce. Umělec zvětňuje společenské jevy prostřednictvím jejich zobrazení a předkládá je v koncentrované podobě lidem. Ti si prostřednictvím umění stále více uvědomují svou pozici v rámci společnosti — jednalo se o základní podmínku formování socialistického člověka.

Umělec musí pomoci svým spoluobčanům uchopit ráz současné doby a vyznat se v ní: „Záměrné vyhýbání se současné tematice, záměrné vyhýbání se jasnému názoru na jakýkoli předmět, jev či vztah objektivní reality je projevem třídního nepřátelství. Taková díla odvádějí diváka od naléhavosti života a posílí vědomí nelikvidovaného třídního nepřítele.“⁶¹ „Výraz maloměšťáctví obecně označoval s pejorativním nádechem zvyklosti ze starého systému, které bylo třeba ze společnosti vytlačit (...). Hlavní nebezpečí bylo spatřováno v návycích poměrně početné nižší střední vrstvy, s níž se spojovalo hlavně neustálé pachtění za zajištěním hmotného blahobytu a předstírání kultivovanosti zakrývající nízkou míru skutečného vkusu. (...) od počátku režimu se nedala přehlédnout tendence převzít víceméně životní styl dřívějších středních a vyšších vrstev a rozšířit ho, nebo spíše přenést, na další vrstvy, především dělníky.“⁶²

Záměrné ignorování současnosti v rámci umělecké tvorby bylo vnímáno jako porušení služebního postavení umělce. Vyhýbá-li se tvůrce skutečnosti, nechce pomáhat formování socialistického člověka a jeho umění je tedy bezúčelné a zavrženíhodné. Přestává se za umělce považovat. Cokoli, k čemu se obrací ve své činnosti a co je následně

⁶¹ZYKMUND, Václav. *X. sjezd KSČ a výtvarní umělci*. In *Výtvarná práce*, 1954, roč. II, č. 14, s. 2.

⁶²KNAPÍK, Jirí a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011, s. 62.

realizováno v jeho díle, musí být odkazem na současnost. Toto je podmínkou "pravdivého" zobrazení skutečnosti a tedy i "hodnotnosti" uměleckého projevu.

Socialistické umění se chápalo jako kvalitativně "nové umění", které je třeba nejprve definovat a rozvíjet. Nutnost definice odkazuje na nedostatečné jeho poznání a snad i na jeho nepřírozený charakter kulturně-politické konstrukce. Dosud platná vymezení byla buď od začátku neadekvátní, anebo přestala postupně platit.

Protože socialisticko-realistické umění nebylo podrobně definováno, přirozeně docházelo k uměleckým experimentům, které se mohly esteticky nezkušenému divákovi jevit nesrozumitelnými. Dovolovaný rozsah experimentálních snah byl proto na jedné straně odůvodněn "individualitou" socialistického umělce, jeho specifickým pohledem na zobrazovanou skutečnost, a na druhé straně byl omezen kritérii, dle nichž se posuzovalo, zda umělecké dílo splňuje očekávání administrativních orgánů kulturně-politické moci.

„Uznáváme-li, že umění socialistického realismu je uměním kvalitativně novým, musíme to skutečně fakticky zjistit, neomezovat se na opakování abstraktních pouček a skutečně určit, čeho se tato novost týká. Tvrdíme-i, že musíme navazovat na tradice minulé (...), musíme zjistit, čeho je možno jako výzbroje využít a co odhodit, jinak řečeno jde o přesné vymezení realistické a formalistické linie našeho nedávného umění.“⁶³ „Pod pojmem novosti je (...) třeba rozumět snaze umělců po likvidaci akademického, konvenčního, vžitého, (...) měšťáckého a pro současného člověka (...) nevzrušitelného pojetí skutečnosti.“⁶⁴

V souvislosti s XX. Sjezdem KSSS došlo ke kritizování konzervovanosti kulturní politiky. Dogmatismus, tj. víra v absolutní platnost určitých zásad, byl odsuzován, poněvadž neodpovídal dynamice současného života, a tedy tvořil překážku formování socialistického člověka, vědomého si sebe sama a svého místa v současné společnosti. Mělo se za to, že je zapotřebí kriticky hodnotit všechny zásady dosud považované za absolutně platné. Totéž se týkalo požadavků kladených na uměleckou tvorbu, zvláště pokud šlo o prosazované "nové umění". Umělec musel zvládat současnost, a tedy usilovat o její (mnohdy nezvyklé) zobrazení. K tomu potřeboval odvalu, z níž se stal jakýsi symbol odkazující na oprávněnost uměleckého novátorství.

„(...) bez hlubokého zážitků nemůže vzniknout umělecké dílo. Program sám obrazy v život

⁶³ŠINDELÁŘ, Dušan. *K přednímu úkolu teorie a historie našeho výtvarného umění*. In *Výtvarná práce*, 1954, roč. II, č. 6, s. 1–2.

⁶⁴ZYKMUND, Václav. *Výstava mladých v Brně*. In *Výtvarná práce*, 1958, roč. VI, č. 11, s. 2–3.

nevyvolá. *Potřebujeme i odvahu umělců, aby útočili na nové úkoly a také experimentovali.*“⁶⁵

Socialistický umělec nepokračuje ve výtvarné tradici. Musí usilovat o zcela nové umění, které by vycházelo především ze současnosti — tvůrce neodráží minulost. Socialistický umělec se tak mohl objevit pouze v podmínkách socialistické společnosti.

Takto se problematizuje od 50. let prohlášená potřeba stavět nové umění na výtvarné tradici 19. století: *„Začali jsme si (...) uvědomovat, že umění nejen něco říká, ale říká svými vlastními prostředky, že nejenom slouží, ale aby mohlo sloužit, musí se také vyjadřovat po svém, svou řečí, a právě v zájmu služebnosti řeči (...) úměrnou ušlechtilosti ideálů, které chce podporovat.*“⁶⁶

Nově se mluví o jakémsi „uvolnění“ umělce ve smyslu jeho individualizace a vyčleňování z kontinuity výtvarné tradice směrem k současnosti. Právě konfrontací jeho snah se současnými kulturními požadavky dochází k ospravedlnění tvůrčích novátorských pokusů: *„Hlavním kladem poslední doby ve výtvarném životě u nás je potlačení dogmat, konec svazových oběžníků, co se má malovat, (...), právo na experiment.*“⁶⁷ „Modernost“ uměleckého projevu je přitom určena jako vždy nový pohled a přístup k výtvarnému procesu a k době, v níž umělec žije a pro kterou tvoří: *„(...) nové socialistické umění může vzniknout jen na podkladě citlivého, původního (...) vztahu k novému v oblasti lidského vědomí a citění a jako jeho novátorské a objevné ztvárnění.*“⁶⁸

Umělecké výdobytky 19. století a raného 20. století nejsou socialisticko-realistickou tvorbou odmítány docela. Převládá spíše názor, že je třeba se v oněch tradicích nejprve vyznat, a s ohledem na úkoly kulturní politiky KSČ stavět na výtvarné tradici minulé společnosti umění nové, které by odpovídalo současným společenským požadavkům a potřebám: *„Tradice (vytvořila) nepřehlednou stupnici možností, které je třeba v nových společenských podmínkách namnoze znovu ověřovat (...). Cesta socialistického umělce (...) je to cestou nových pokusů o využití, prověření a vyzkoušení mnohých možností (...) v nových společenských podmínkách.*“⁶⁹ V této situaci je zcela přirozené, že byl požadavek doprovázen uznáním oprávněnosti novátorských snah: *„Nikterak (se) nemíníme uzavírat v naší tvorbě podnětům čerpaným z tradic umění.“* *„Jde jen o to, aby těchto podnětů bylo účinně využíváno k cílům takového umění, které aktivně formuje morální profil*

⁶⁵LAMAČ, Miroslav. Současné umění a naše tradice. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 6, s. 1.

⁶⁶ŠMÍD, Jiří. Příspěvek k diskusi po XX. sjezdu. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 8, s. 6.

⁶⁷SIGMUND, Zdeněk. Anketa s mladými výtvarníky. In *Výtvarná práce*, 1957, roč. V, č. 13, s. 6.

⁶⁸STAVINOHA, Eduard. K celonárodní diskusi. In *Výtvarná práce*, 1957, roč. V, č. 25–26, s. 1–2.

⁶⁹FORMÁNEK, Václav. O dvou výstavách v jedné otázce. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 2, s. 1.

*komunistického člověka.*⁷⁰ Jakkoli se umělcům přiznává právo na „hledačství“ a experimentování, odpovědnost za srozumitelnost uměleckého díla dosud nese právě umělec.

Teprve na konci roku 1964, kdy se objevuje důraz na autonomní charakter reality zobrazované v uměleckém díle, je odpovědnost za (ne)srozumitelnost zčásti uložena také divákovi. Naopak umělcovo experimentování se začíná považovat za nezbytný princip socialistického umění, který odpovídá proměnlivému charakteru objektivní skutečnosti, o jejíž zachycení socialistickému umění právě jde: *„Moderní umělec potřebuje však svobodu především vůči své době (...) nejspíš proto, že tato doba se mění tak (...) rychle a žene se do budoucnosti tak odlišné ode všeho, co tu kdy bylo, že ani umění, má-li stačit této odlišnosti, nesmí se na nic přítomného vázat.“*⁷¹

3.3 Divák, didaktika a socialistický humanismus

3.3.1 Období do roku 1956

V první polovině 50. let měl předpoklad „služebnosti“ umění paralelu v upřímné touze lidu po kvalitních uměleckých dílech. Mělo se za to, že lidé potřebují hodnotné umění, které by pravdivě reflektovalo skutečnou povahu společenských vztahů a takto by lidem umožňovalo lépe si uvědomovat sebe sama i společenské vztahy, jichž se účastní. Hlavní potřebou socialistického člověka bylo totiž právě nalezení vlastní pozice v novém světě. Umění, které by usilovalo o něco jiného, by ignorovalo potřeby společnosti, která mu poskytuje prostředky k jeho realizaci.

Umění objektivizuje, zvětňuje společenské vztahy v zhuštěné podobě a konstruuje kolem těchto poznatků umělecké dílo. To se následně zapojuje do veřejného světa, kde se na něm každý může poučit ohledně povahy společnosti, jejíž je členem. Divák se dozvídá o současné podobě společenských vztahů jakožto důsledku historického vývoje včetně příčin formování těchto vztahů.

Umění je pro lidi zdrojem vědomí možné různosti pohledů na objektivní svět. Umělecké zobrazení mívá za následek přijímání podnětů, se kterými se divák ztotožňuje, a naopak odmítnutí těch vlastností skutečnosti, jež považuje za nepodstatné nebo přímo škodlivé. Toto tvoření vlastního názoru na společnost prostřednictvím různých pohledů na svět je také součástí procesu formování socialistického člověka.

⁷⁰ *K ideově tvůrčím otázkám.* In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 9–10, s. 1–3.

⁷¹ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Osudy moderního umění v Čechách.* In *Výtvarná práce*, 1965, roč. XIII, č. 26, s. 1

Za účelem předejít jakékoli ostré kritice legitimacy současného politického systému se objevily pokusy o stanovení míry výtvarného úsilí, po kterém by měl socialistický člověk toužit: „*Náš pracující lid dychtí po dílech, v nichž je přesně zobrazeno jeho veliké úsilí o výstavbu nového života, jeho myšlenky a starosti, jeho boj proti překážkám a nedostatků, (...) díla, která by pomáhala formovat člověka socialistické epochy.*“⁷² „*Jedním z (...) úkolů našeho umění je, aby odvážně ukazovalo životní protiklady a konflikty (...).*“⁷³

Lidé tedy potřebují určitý druh umění, konkrétně takové umění, které by nejvíce přispívalo procesu formování socialistického člověka. Jiné umění by nebylo vhodné, anebo by mohlo být dokonce ke škodě. Povaha umění, které lidé údajně potřebují a po kterém touží, byla stanovena držiteli symbolické moci, jimiž byli zároveň ti, kteří stanovili podmínky nové umělecké tvorby.

Aby si lidé mohli uvědomit zobrazené společenské vztahy, jevy i sebe samotné, musí umění rozumět – být alespoň do určité míry obeznámeni s námětem, který umělec zobrazuje. Nakolik je obsah uměleckého díla lidem srozumitelný, natolik je jim umělec blízký – tedy účastní se téhož veřejného života, kterého se účastní diváci.

"Socialistický člověk" není přirozeným typem člověka. Nelze jím prostě "být" – je zapotřebí se jím stát. Lidé, kteří žijí v takové společnosti, se tedy musí změnit v „pravé členy“ této nové společnosti, což je tautologie. Je třeba to chápat spíše tak, že socialistický člověk si musí sám sebe plně uvědomit; musí sebe sama znát a se sebou se také ztotožnit. Děje se tak prostřednictvím poznání povahy mezilidských vztahů, jichž se běžně účastní, stejně jako společenských jevů, typů lidských povah atd. To všechno přispívá k pochopení vlastní pozice ve společnosti.

V 50. letech se často tvrdilo, že vztah umělce a diváka se čím dál více oslabuje – že diváci ztrácejí zájem o výtvarné umění, poněvadž nejsou s to pochopit současnou tvorbu. Jestliže divák nerozumí umění, které údajně potřebuje a které je mu přímo určeno, má se za to, že je esteticky nevzdělán – chybějí mu prostředky k porozumění uměleckému dílu. Proto také neprojevuje o umění zájem. Naopak ten, kdo se o umění zajímá, mu snad rozumí, a tedy má nějaké základní estetické zkušenosti, díky nimž se vyzná ve výtvarné tvorbě – získá možnost "stát se" socialistickým člověkem. Socialistický člověk proto nutně musí projevovat zájem o umění a rozumět mu.

Umělec má prý vycházet vstříc nedostatečné estetické zkušenosti a tlumočit realitu co

⁷²Laureáti státní ceny 1953. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 8, s. 3–4.

⁷³PELC, Antonín. *Slovo od srdce*. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 19, s. 1–2.

nejjednodušším způsobem, aby však dílo zároveň neztratilo svou uměleckou kvalitu: „*Má-li umění sloužit, musí respektovat požadavky těch, kterým sloužit hodlá.*“⁷⁴ Malý zájem o umění se vysvětluje nedostatečnou estetickou vzdělaností dělnické třídy. Poněvadž umění slouží jejímu prospěchu, musí usilovat o takový výtvarný projev, který by našel pochopení i u málo zkušených diváků. Umělec má tedy za úkol předkládat složité společenské dění v co nejjednodušší podobě.

Umělecká díla, po kterých esteticky nezkušený divák dychtí, musí být srozumitelná, tedy způsobitá přilákat pozornost širších vrstev společnosti a tlumočit jim ideály, o kterých bylo již předem rozhodnuto jako o nejpokrokovějších. Nesrozumitelné umění lidé nepotřebují. Právě ta zobrazení objektivní skutečnosti, která podávají komplexní společenské dění v primitivních, obecných tvarech, přilákají nejvíce diváků, a tudíž nejlépe poslouží úkolům sestavení socialistického člověka.

Srozumitelnost byla předpokladem svobody jak umělcovy, tak divákovy, neboť oba takto žijí v souladu s umělecky odhalenou zákonitostí společenského vývoje, kterého se také aktivně spoluúčastní: „*Hlavním cílem našeho umění jsou srozumitelná, krásně provedená díla, která závazností obsahu mají nadchnout diváka a pomoci vychovat v něm rysy nového socialistického člověka.*“⁷⁵ Svobodou se tu rozumí možnost (ne)vstupovat do určitých společenských vztahů na základě vlastního rozhodnutí. Aby člověk mohl o takových věcech rozhodovat, musí společenské vztahy podrobně znát stejně jako znát sám sebe. Jedině tak ví, zda je pro něho prospěšné do nich vstupovat, nebo nikoli. Svoboda člověka je tedy podmíněná jeho sebeuvědoměním a tím také zdrojem jeho potřeby srozumitelného a hodnotného umění.

V tom spočívala „společenská funkce“ socialistického umění: ideově vést a vychovávat socialistického člověka. Jedině prostřednictvím uměleckého reflektování současného společenského života je divák schopen pochopit jak sebe, tak skutečnost, o jejíž osvojení mu jde: „*Uměním člověk zpředměťňuje svou lidskost, své schopnosti cítění, myšlení (...) a prostřednictvím smyslové názornosti si s umělcem uvědomuje sám sebe.*“⁷⁶ Kromě „ideového“ působení umění na člověka byla zdůrazňována emocionální složka výtvarného projevu, o níž se soudilo, že: je-li správně realizována, je s to vzbuzovat v divákovi nové pocity, emoce a tedy přispívat k uvědomělejší lidskosti. Mezi ideové a emocionální podněty, které měly být v první polovině 50. let současným divákem skrze umění osvojeny, patřily: 1) víra v oprávněnost kulturně-politické linie komunistické strany, 2) víra ve šťastnou budoucnost země za předpokladu kolektivní spolupráce celé společnosti,

⁷⁴ WÍŠO, Jaromír. *O zásadní linii Českého fondu výtvarného umění*. In *Výtvarná práce*, 1955, roč. III, č. 8, s. 2.

⁷⁵ *Připomínky členů I. střediska*. In *Výtvarná práce*, 1955, roč. III, č. 13–14, s. 2.

⁷⁶ Příspěvek Dušana Šindeláře. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 27, s. 2.

3) úcta před domácí kulturní tradicí. „Cílem tvorby je zachytit život v celé šíři, zároveň však vychovávat v širokých masách vybraný vkus a cit pro krásu (...) umělci se musí snažit vytvořit díla takové ideové hodnoty, zvládnutá s dokonalým mistrovstvím, aby vychovali lásku k vlasti, posilovali národní hrdost a víru ve vítězství komunismu.“⁷⁷

3.3.2 Období 1956–1959:

Čím dál častěji se ve Výtvarné práci opakuje nutnost sblížení umělců a dělnické třídy, aby umělci mohli působit v její blízkosti a za její účasti; „aby (umělec) do všech důsledků pochopil význam boje dělnické třídy a dovedl k němu zaujmout (...) správné stanovisko.“⁷⁸ Dělnická třída se účastní umělecké činnosti několika způsoby: poskytuje umělci téma jeho děl, vstupuje s ním do určitých společenských vztahů, potřebuje jeho umění a je také tím, kdo rozhoduje o úspěšnosti jeho tvorby. Nepřímo tedy také potvrzuje společenskou identitu umělce.

Od roku 1956 panuje přesvědčení, že právě na umělci záleží, jaké téma si zvolí, ale tím závažnější se stává jeho volba, protože „kulturní vyspělost“ společnosti se bude přímo odvíjet od umělcova výtvarného rozhodnutí: „Úkolem (...) umění je zobrazovat téma zápasů našeho člověka o štěstí a přátelství mezi lidmi. Zde by měli naši umělci pracovat (...) na rozšíření okruhu těchto našich představ. (Dále) záleží na umělci, co z tohoto tématu učiní, jak bude jeho vztah k životu hluboký.“⁷⁹ Je na umělci, zda bude schopen produkovat takové umění, které by rozvíjelo estetické zkušenosti diváků, a tedy přispívalo procesu jejich sebeuvědomění. Jestliže o to umělec neusiluje, ignoruje potřeby dělnické třídy a není hoden označení "socialistický umělec".

Zájem publika se stává jakýmsi kritériem „progresivnosti“ tvůrčího úsilí umělce. Projevuje-li divák o konkrétní umělecké dílo zájem, umělci se podařilo zachytit skutečnost neobvyklým, ale srozumitelným způsobem. To platilo také vice versa: nezájem lidí o dané dílo byl vysvětlován „zastaralostí“ tématu nebo způsobu jeho realizace. Prostřednictvím zájmu, který diváci projevují o výtvarné umění, se poměřovalo, nakolik je umělec "progresivní": jak silně přispívá historickému vývoji společnosti na základě stále hlubšího uvědomění si jejich členů. Socialistický člověk nemůže projevovat zájem o "zaostalou" tvorbu, která by ho esteticky nevzdělávala, byla by nesrozumitelná a která by ignorovala jeho potřeby.

⁷⁷Přetištěno z *Moskevské pravdy. Za nový rozkvet sovětského výtvarnictví*. In *Výtvarná práce*, 1954, roč. II, č. 25, s. 9

⁷⁸STRÁNÍK, Karel. *Na novou cestu českého a slovenského výtvarného umění*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 2, s. 3.

⁷⁹ŠINDELÁŘ, Dušan. *Diskuse o výstavě 10 let Československé lidové demokratické republiky ve výtvarném umění*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 4, s. 2.

Didaktická úloha socialistického umění byla ospravedlňována naukou o socialistickém humanismu: „*Socialistický humanismus (...) je to humanismus historicky nového typu usilující o pevnější zřetězení vztahů mezi lidmi. Je to humanismus konkrétní, bojovný a dělný, který pracuje pro obecné dobro vnitřního člověka, které je v každém z nás.*“⁸⁰

Dialog mezi umělcem a divákem nastává ve chvíli, kdy se umělci podaří spojit zobrazovaný obsah se svou osobností, se svými city a s přesvědčeními a realizovat vše ve srozumitelné podobě. Umělecké dílo je styčným bodem osobnosti umělce a diváka. Teprve zde vzniká dialog mezi oběma subjekty. Vzhledem k jedinečnosti umělceva pohledu na skutečnost a jejího zobrazení je divák schopen, rozumí-li uměleckému dílu, poznat také osobu umělce samého: specifčnost jeho přístupu ke skutečnosti, k umělecké činnosti apod, přestože to není zjevně obsaženo v díle. Čím více specifických vlastností umělcevy osobnosti dokáže divák na díle vystopovat, tím větší bude rozsah jeho schopnosti porozumět tomuto dílu. Tím spíše se může stát "socialistickým člověkem".

Kromě společenských vztahů a jevů, které umělec zobrazuje za účelem naplnění potřeb dělnické třídy, bude divák nyní schopen poznat individuální rysy lidí, s nimiž žije v jedné společnosti: jejich postoje, city a nakonec i jejich životní cesty nebo způsoby výtvarné činnosti. Se všemi takovými poznatky pak člověk může nakládat, jak uzná za vhodné: připustit je, ztotožnit se s nimi, ignorovat je nebo odmítnout – tím vším formuje svůj postoj na základě sebeuvědomění. A protože má tento proces dynamickou povahu, nemůže se nikdy zastavit. S tím, jak se mění postoje člověka, mohou se měnit i druhy aktivit, jimiž se člověk zabývá, a tedy i povaha společenských vztahů, kterých se účastní.

S tímto chápáním možná souvisela také dobová snaha seznamovat čtenáře Výtvarné práce s biografii konkrétních umělců: „*Výtvarní umělci jsou přesvědčeni, že seznamování veřejnosti nejen s díly, ale současně i s profily autorů – jak žijí, z čeho čerpají, za jakých podmínek pracují (...), to že je rovněž velmi výrazný moment v popularizaci umění.*“⁸¹ „*Umělecké dílo je hmotným vyjádřením umělceva zážitku (...): útočí na jeho (divákovu) vědomí, rozvíjí jeho citový život, vytváří jeho estetické vztahy ke skutečnosti, (...) reprodukuje v jeho vědomí výchozí tvůrčí zážitek umělce.*“⁸² Divák může být předloženou verzí skutečnosti záměrně oklamán – pak se však výtvarné dílo přiči zásadám socialistického umění – anebo divák může prostě nepochopit to, co je mu předloženo, a pak se jedná o záležitost společenské dysfunkce tvorby. Umění musí společnosti poskytovat stále novější umělecké zážitky a poznatky, ale ve srozumitelné podobě: „*Umění socialistické svou myšlenkovou naplní, umění promlouvající k lidu a lidu*

⁸⁰MÍČKO, Miroslav. *K otázce nové formy v našem umění*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 7, s. 1–3.

⁸¹ŠMÍD, Karel. *Diskusní příspěvek Karla Šmída*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 2, s. 11.

⁸²FORMÁNEK, Václav. *O tom, co by mělo být aktuální*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 10, s. 2.

srozumitelné, umění bojující za dějinnou společenskou proměnu světa (...) takové je poslání socialistického umění dneška (...), kterému lid rozumí.“⁸³

Z ideových hodnot, které je umění povinno lidu tlumočit, zůstává v druhé polovině 50. let hrdinství národa, láska k vlasti či pohotovost bojovat za beztřídní budoucnost. To vše ale nyní splývá se zesíleným důrazem na humanistické ideály lásky k člověku, povinnost být upřímný vůči spoluobčanům atd.

„(...) v nové společnosti vůbec nejde o lepšího člověka ve smyslu spekulativních filosofických schémat, ale o člověka zdravého, s všestranně rozvinutými schopnostmi, s novým poměrem k práci a ke kolektivu (...). Kultura a umění jsou nástroji této převýchovy.“⁸⁴ *„(Umělecká tvorba) si klade za cíl oslavit práci našeho lidu, umělecky zobrazit jeho vítězný zápas za socialismus a za větší lidskost, svobodu a štěstí člověka.*“⁸⁵

3.3.3 Období 60. let:

Humanistický vztah umělců k širším vrstvám společnosti se začíná rýsovat jakožto „rodičovský“ vztah vůči dětem, které je třeba vychovávat k důstojnému lidství tím, že se jim s ohledem na jejich stupeň estetické vyspělosti budou předkládat čím dál komplexnější umělecká zobrazení skutečnosti, které budou tlumočit stále nové ideje a hodnoty. Tímto pak přispějí procesu uvědomění si sebe sama: *„Humanismus (umělců) protepluje laskavý a místý až usměvavý vztah ke skutečnosti, ke světu dětí a k lidskému životu.*“⁸⁶

Umělec má údajně zájem na tom, aby vedl svého diváka na jeho cestě k sebeuvědomění – a je to také jeho povinnost. Divák se na opačné straně vyznačuje tím, že se formuje a mění na základě estetického působení umělce, ale přitom stále zůstává sebou samým. Celková linie stvrzující didaktickou úlohu umění zůstává v tomto období v podstatě neměnná. Jediným rozdílem je důraz na to, že sleduje-li umění generální linii kulturní politiky, umožňuje pak lidem rozvíjet jejich duševní a intelektuální vlastnosti jaksi harmonicky: *„Na jedné straně vitální projev temperamentu, na druhé pronikavá jasnost intelektu. Umění, které takto chápe svůj úkol, stává se socialistickým (...) skutečně již obsahově a výrazově.*“⁸⁷

V této době, na rozdíl od 50. let, dochází ke zdůraznění skutečnosti, že se o umění začíná

⁸³Za jaké umění. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 13, s. 1.

⁸⁴Příští úkoly výtvarného umění. In *Výtvarná práce*, 1958, roč. VI, č. 12, s. 1–2.

⁸⁵Umělecká soutěž k 15. výročí naší lidově demokratické republiky. In *Výtvarná práce*, 1958, roč. VI, č. 5, s. 1.

⁸⁶FIALA, Vlastimil. Výstavy koncem roku 1959. In *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII, č. 1, s. 8–9.

⁸⁷NOVÁK, Luděk. O současném malířství z několika pohledů. In *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII, č. 2, s. 1–2.

zajímat čím dál větší část společnosti. Dle soudobých zpráv je to zjevným důkazem toho, „že (umění) vytváří mnohotvárný pravdivý odraz své doby, dává ji divákům prožívat hluboce a pravdivě (...), že neklame povrchním a efektním pozlátkem, vnějšími falešnými gesty.“⁸⁸ Nejde však o výchovu diváka k novému životu, nýbrž spíše o výchovu určitých jeho „vlastností“. Vzhledem k dynamické povaze současnosti nelze tudíž stanovit ani přesný postup oné výchovy socialistického člověka. Místo toho se má divák soustředit na rozvoj určitých schopností a vlastností prostřednictvím sebepoznání a poznání jiných lidí skrze umělecky interpretovanou skutečnost. Takto se pak může individualizovat a zaujmout vlastní postoj ke světu na základě rozumového úsudku. Takový člověk žije „v jediném rytmu s dobou a společností.“⁸⁹ a může být svobodným. Individualizovaný člověk může nyní žít v souladu s umělecky odkrytou a jím osvojenou společenskou skutečností, ve které má právo se svobodně rozhodovat, do jakých společenských vztahů bude vstupovat a ve kterých se zdržovat, a to na základě znalosti specifické povahy daného typu vztahů.

*„Marxistická estetika (...) smysl umění nachází v neustálém zlidšťování člověka, v humanizaci společenských vztahů, v rozvoji celé lidské bytosti po stránce smyslové, citové i intelektuální. Tento cíl se dnes přirozeně ztotožňuje s dnešním zápasem za socialismus a realismus.“*⁹⁰

Na konci období zaznívá mínění, že otázka (ne)rozumitelnosti umění se týká spíše nedostatečnosti estetických návyků diváka samého, který chtě nechtě srovnává zobrazení se skutečností a kterému stačí sebemenší diskrepance k tomu, aby zavrhl umělecké dílo jako jakýsi prelud. Takový divák se nechce na uměleckém díle poučit, nemá zájem o svobodný život socialistického člověka. Tomuto divákovi umělec nic nedluží a nemusí mu pomáhat poznat sebe ani společnost, v níž žije. Dá se říci, že okolo poloviny 60. let se směr diskuze nad otázkou srozumitelnosti uměleckého projevu nakonec obrací: „*Lidé obrazy čtou, porovnávajíce je se svou zrakovou empirií, která je pro nás zpravidla mírou srozumitelnosti (...). Umělecký obraz vyjadřuje (...) určité zkušenosti a poznatky, které formují umělcovu představu o ní (...). (Umění) je mocným nástrojem společenského působení na vědomí lidí. Jako takové nemá za cíl reprodukovat, co každý může kolem sebe vidět, ale vypovídá nově o osudu lidí své doby.*“⁹¹

Nesrozumitelnost může ovšem plynout – jak se to mělo v 50. letech – ze zvláštní

⁸⁸ Úvodem k velké diskusi. In *Výtvarná práce*, 1962, roč. X, č. 16, s. 1.

⁸⁹ PĚŠINA, Jaroslav a HLAVÁČEK, Luboš. *Historií k přítomnosti*. In *Výtvarná práce*, 1961, roč. IX, č. 1, s. 6–7.

⁹⁰ *Umění angažované a avantgardní*. In *Výtvarná práce*, 1963, roč. XI, č. 1, s. 1.

⁹¹ *O srozumitelnosti umění*. In *Výtvarná práce*, 1963, roč. XI, č. 6, s. 1.

individuality konkrétního umělce, jehož díla vyžadují hlubší obeznámenost s jeho „profilem“: „Je třeba k přijetí díla takového (...) esteticko-etického stanoviska divákova, které by divákovi umožnilo (...) setkat se s umělcem na téže ideologické platformě esteticko-etických soudů, nebo se s ním v této oblasti rozejít.“⁹²

Nakonec se umělci dostává oprávnění tvořit dle vlastního úsudku a přesvědčení, místo aby tvořil vždy dle kulturně-politických zásad: „Práce nezasahuje diváka tak, jak bylo v úmyslu. A přece má umělec právo přinést svým nadáním společnosti pro obohacení její kultury všechno to, co (...) považuje za jediné správné.“⁹³

„Považujeme za zjištěnou okolnost, že každému uměleckému dílu je inherentní určitý světový názor a jistá ideologie (...), právě odstíny ve světových názorech různých autorů a jejich individuální modifikace jsou pro umění závazné (...). Umění (je) tvorbou, konstruováním světa pro člověka a zlidšťováním jsoucího (...). Přesto je někdy i nejintimnějším dialogem mezi lidmi a v tom i mocným nástrojem formování psychiky a všech dimenzí lidskosti.“⁹⁴

Ke konci sledovaného období se objevuje názor, že nelze vychovávat lid k jedinému souboru estetických norem, nýbrž že umění je právě tak důsledkem dialogu lidí v rámci jedné společnosti, stejně jako je výsledkem neopakovatelné a individuální životní zkušenosti a souboru umělcových vlastností. Neexistuje tedy cosi jako „dobré“ umění, protože umělecká činnost je dynamické, proměnlivé povahy, a proto může být umělecké dílo v různé okamžiky různými lidmi vnímáno jako „špatné“, jindy jako „dobré“. Dokonce právě umění, které s sebou přináší nejvíce nejistot a pochybností, by mohlo nejvíc prospět procesu uvědomění si socialistického člověka: „Bránili-li se naši ideologové padesátých let takzvanému modernímu umění a všemu tomu, co rozhojňovalo humanizační proces, bylo to především proto, že tušili (...), že toto umění je ostře obráceno proti kontrolovatelnosti jejich tabuizovaného jednání – proti tabu, které si vytvořili.“⁹⁵

3.4 Teoretické otázky socialistického umění

Pokud jde o teoretické otázky socialistického umění, které se ve Výtvarné práci objevovaly, rozdělím je do čtyř tematických okruhů: 1) některé se týkaly skutečnosti a zahrnovaly téma uměleckého poznání skutečnosti, 2) další okruh otázek zahrnoval celek uměleckého díla a pohled na jednotlivé jeho složky, jakými jsou forma, obsah, vyjadřovací prostředky či tematičnost, 3) jiné otázky se týkaly společenské funkce umění 4) a poslední

⁹²ZYKMUND, Václav. *Umění a ideologie*. In *Výtvarná práce*, 1963, roč. XI, č. 9, s. 1.

⁹³UIBERLAY, Jaroslav. *Ještě o srozumitelnosti*. In *Výtvarná práce*, 1963, roč. XI, č. 11–12, s. 10.

⁹⁴PINKAVA, Jindřich. *Umění a ideologie*. In *Výtvarná práce*, 1967, roč. XV, č. 18, s. 1.

⁹⁵ZYKMUND, Václav. *Příměr, nikoli ideologie*. In *Výtvarná práce*, 1968, roč. XVI, č. 7, s. 1.

okruh otázek se zabýval tématem realismu a definováním, či potíráním jednotlivých kritérií “hodnotnosti” uměleckého díla.

3.4.1 Období 1953–1956:

Od r. 1953 socialisticko-realistické umění bylo chápáno jako umění socialistické svým obsahem a národní formou, což byla již tehdy poloprázdná teze. To bylo do jisté míry zapříčiněno přijetím doktríny socialistického realismu Václavem Kopeckým na IX. sjezdu KSČ roku 1949. Již tehdy se objevovaly názory proti dogmatickému charakteru předložené definice metody socialistického realismu. Byly slyšet hlasy, že se nelze držet hlásaných zásad umělecké tvorby zcela nekriticky. Dogmatismus se přičí dynamickému charakteru společenského vývoje i zásadám historického materialismu: „*Hodnocení umělcovy práce není možno provádět absolutně vzhledem k jakýmsi pomyslným normám realismu. Musíme mít na mysli živé dílo v pohybu a vývoji, vidět stránky mrtvé, patřící minulosti, i rysy živé (...)*“.⁹⁶ Realismus v umění se někdy vysvětloval jako způsob konkretizace marxistické nauky o poznávacím aspektu umělecké činnosti. O toto vysvětlení se také opíral požadavek služebního postavení socialistického umění vůči dělnické třídě: „*(...) realismus je především kategorií noetickou, kategorií materialistické teorie poznání a vyžaduje vztah společenského bytí k vědomí, přičemž bytí je tu prvotní (...). Jde o aktivní (...) sociální optiku.*“⁹⁷ Jedním z hlavních prostředků této sociální optiky byla metoda estetické typizace, jejímž prostřednictvím mohl umělec zachytit podstatné rysy společenských vztahů i jevů a pak je vyjádřit ve zhuštěné podobě. Směr typizace závisel na kulturně-politických zásadách KSČ, stejně jako na osobnosti každého konkrétního umělce. Tím se také měla do jisté míry ospravedlnit různost přístupů k objektivní skutečnosti: „*Každý umělec přistupuje ke skutečnosti s určitým postojem. Proto také skutečnost určitým způsobem mění a něco si z ní vybírá (...) umělec nám předvádí daný usek vybrané skutečnosti, aby jím něco dokázal, aby ho povýšil na určitý stupeň hodnoty.*“⁹⁸ Stupeň hodnoty přitom tvoří to, „*v jaké hloubce procítění a v jakém stupni krásy daný usek skutečnosti zachytí a společnosti dá k posouzení.*“⁹⁹

Popisný ráz realismu je po celou dobu odsuzován. Ospravedlňuje se snad jen s ohledem na požadavek „srozumitelnosti“, který však plynul z předsudku estetické nevzdělanosti širších vrstev společnosti, jež toužila spíše po umění nedávné minulosti. Realistické umění se vnímalo jako určitá forma společenského vědomí, zprvu tvořená na úrovni psychického

⁹⁶LAMAČ, Miroslav. *K soutěži krajin pro Národní divadlo*. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 13, s. 3.

⁹⁷STAVINOHA, Eduard. *O jednotě obsahu a formy*. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 26, s. 1, 6, 8.

⁹⁸ŠINDELÁŘ, Dušan. Příspěvek. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 27, s. 2.

⁹⁹Ibidem, s. 2.

prožitku umělce, a poté nalézající své naplnění v konfrontaci uměleckého díla s divákem: „Umělecká forma je (...) zhmotněným pocitem a výrazem vlastní existence. Je tedy jevem psychologickým. Proto se otázka odrazu týká objektivního společenského bytí v lidském vědomí. (Jde) tedy (...) o odraz individuálního společenského bytí ve smyslových formách vědomí, které je na přírodě pouze objektivizováno. Proto je třeba mluvit o interpretaci objektivní přírody, nikoli o její reprodukci.“¹⁰⁰

Působivost uměleckého díla se odvozovala od jednotnosti jeho obsahu a formy. Neprojevuje-li veřejnost o konkrétní umělecké dílo zájem, je to dáno nedostatečným, ba „nesprávným“ postojem umělce ke skutečnosti a současné společnosti. V tom nalézá výraz zásada „ideovosti“ socialistického umělce: „Pojem ideovosti je třeba chápat ve správném zaměření (...) se zřetelem ke konkrétním výsledkům umělecké tvorby, jejího zveřejňování a kritického hodnocení. Význam ideové práce proto tkví především v tom, jak (ideová práce) prohlubuje tvůrčí úsilí umělců, jak jasně orientuje jejich záměr a jak umožňuje zvyšování umělecké úrovně jejich děl.“¹⁰¹

3.4.2 Období 1956–1960:

Od r. 1956 dochází ke konkretizaci teoretických zásad socialisticko-realistického umění: zejména jeho „pravdivosti“, jež nachází odezvu v důrazu na „správnou“ tematičnost uměleckých děl. Kritérium „pravdivosti“ nabývá normativní povahy a začíná se využívat při posuzování hodnoty každého konkrétního uměleckého projevu.

„Fantazie může být plodná jedině tehdy, je-li zaměřena na pravdivé zobrazení objektivní skutečnosti v tematické malbě, na hloubku psychologické charakteristiky postav, bohatství jejich duchovního světa (...) a na hloubku ideové pravdivosti.“¹⁰²

„(...) umělcovo ztvárnění toho, co nového kolem nás je, je v přímém vztahu k jeho umělecké kvalitě, k jeho poctivosti, k jeho znalosti skutečnosti i jeho tematičnosti (...). Úkolem našeho umění je zobrazovat téma zápasů našeho člověka o štěstí a přátelství mezi lidmi. Zde by měli naši umělci pracovat (...) na rozšíření tematického okruhu našich představ (...).“¹⁰³ Teprve splnění požadavku „náležitě“ tematičnosti socialistického umění umožňuje účinné sdělení výsledků umělcovy typizace objektivní skutečnosti divákům. To

¹⁰⁰ STAVINOHA, Eduard. *O jednotě obsahu a formy*. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 26, s. 1, 6, 8.

¹⁰¹ STRÁNÍK, Karel. *Na novou cestu českého a slovenského výtvarného umění*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 2, s. 3–5.

¹⁰² KONEČNÝ, Dušan. *Diskuse osobní a věcná*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 3, s. 2, 6, 8.

¹⁰³ ŠINDELÁŘ, Dušan. *Diskuse o výstavě 10 let Československé lidové demokratické republiky ve výtvarném umění*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 4, s. 2.

pak obohacuje jejich estetickou zkušenost, a tudíž přispívá procesu výchovy socialistického člověka k důstojnějšímu lidství prostřednictvím uvědomování si sebe sama a společnosti, ve které divák žije.

„Umělecká typizace (...) je nemyslitelná bez vyjádření humanistického, charakterního názoru na život, přírodu, člověka a společnost (...). Umělecká typizace (...) začíná právě u takových zdánlivě prostých věcí a konstatování, jako je například vystižení charakteru určitého prostředí a vyjádření spojení člověka s tímto prostředím“¹⁰⁴ „Socialistický realismus (...) vyjadřuje prostředky srozumitelnými obecnstvu, k němuž se obrací, umění, které vychovává smyslovou vnímavost a rozvíjí vnitřní duchovní obzor lidí ve smyslu zásad socialistického humanismu.“¹⁰⁵ „Kritériem umění, které (...) bylo dáno idejemi revoluce proletariátu, je humanistická náplň obsahu umění. Aktivní lidskost obsahu a formy uměleckého díla byla často určena mírou vztahu mezi umělcovým subjektem a objektem zobrazení. Jedním z projevů tohoto vztahu byla sdílnost uměleckého díla“¹⁰⁶

V souvislosti se společenskou funkcí socialistického umění se hovoří o tom, že socialistický humanismus, který poskytuje ideál socialistického člověka, musí pronikat každým prvkem uměleckého díla. V díle se má manifestovat celková kulturně-politická linie socialistického umění, které musí *sloužit* společnosti a napomáhat jejímu vývoji. *„Každá doba měla svůj názor na skutečnost a tím i svůj realismus. Dnes je to socialistický názor, a proto socialistický realismus“¹⁰⁷*

Ideovost socialistického umění se měla zevnitř legitimizovat „hodnotností“ uměleckého projevu s ohledem na jeho společenskou funkci. Rozmanitosti pohledů konkrétních umělců na objektivní skutečnost se kladly určité hranice vymezené realistickou tendencí oficiálního názoru na funkci umění v rámci socialistické společnosti: *„Jestliže právem žádáme na umělcích vnitřně pravdivý vztah ke skutečnosti a tvůrčí zájem o otázky společenské, stěží můžeme s podobnou jednoznačností vyslovovat požadavky na jednotu názorů v otázkách tvůrčích.“¹⁰⁸*

V roce 1959 nabývá metoda socialistického realismu poněkud protichůdného významu: údajně nenutí umělce dodržovat zásady kulturní politiky KSČ – je naopak jedinou cestou, jak tvořit umělecky svobodně, nicméně za předpokladu ztotožnění se s obecně uznávanými ideovými zásadami. Svoboda umělce je založena na předpokladu, že poctivý socialistický tvůrce zcela přirozeně a samostatně dospívá ke stejným zásadám, které hlásá KSČ: *„Celá*

¹⁰⁴LAMAČ, Miroslav. *Současné umění a naše tradice*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 6, s. 1–3.

¹⁰⁵FORMÁNEK, Václav. *O tom, co by mělo být aktuální*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 10, s. 2.

¹⁰⁶ŠETLÍK, Jiří. *Umění inspirované revolucí*. In *Výtvarná práce*, 1957, roč. V, č. 21, s. 3.

¹⁰⁷NEJEDLÝ, Zdeněk. *O realismu pravém a nepravém*. In *Výtvarná práce*, 1958, roč. VI, č. 3, s. 2.

¹⁰⁸FORMÁNEK, Václav. *Mladí v Brně*. In *Výtvarná práce*, 1958, roč. VI, č. 10, s. 1–2.

řada umělců pochopila, že metoda socialistického realismu neznamena uniformitu výrazu, ale že naopak umožňuje daleko svobodnější rozvinutí osobně odstíněných tvůrčích schopností, že zároveň s požadavky umocnění ideově obsahové stránky uměleckého díla klade vysoké nároky na originalitu, současnost a sílu výtvarného pochopení života i skutečnosti.“¹⁰⁹

Umělecké poznání skutečnosti i umění samotné stává se médiem, které navazuje vztah mezi prožíváním a zobrazením skutečnosti a mezi jejím osvojením si ze strany diváků. Poněvadž je umění schopno pravdivého zobrazení společenských jevů a společenských vztahů, může být také účinným nástrojem v kontextu společenského vývoje k důstojnější „lidskostí“.

3.4.3 Období 1961–1962:

Od roku 1961 se o realismu v umění mluví jako o souhrnném označení procesu realizace neboli zvěčnění určitých uměleckých ideálů, ať už reálných nebo nereálných, v konkrétních formách, které lze vyvodit přímo ze skutečnosti. Teprve materializací těchto ideálů lze docílit pravého realismu v umění, které chce sloužit objektivnímu vývoji společnosti. Specificky lidská stránka uměleckého projevu objektivuje lidské pocity a vlastnosti, zpředměňuje je a staví před ostatní členy společnosti, což má vést k naplnění ideálů socialistického humanismu: „(...) jde o základní hodnotící kategorii (tj. o realismus), která označuje ty vlastnosti, jež umění umožňují v nejvyšší míře naplnit jeho poslání ve společnosti: vyjadřovat člověka a lidské vztahy, rozlišovat oblast uměleckého osvojení skutečnosti, a tím i jejího universálního osvojení.“¹¹⁰ Tím, že takové realistické umění názorně předvádí různé stránky soudobého člověka, je také s to napomoci všestrannému rozvoji těch lidí, kteří dokážou toto umění a jeho symbolické výsledky číst: „(...) jde o umění, které aktivně formuje morální profil komunistického člověka a spoluvytváří nový životní sloh naší socialistické epochy.“¹¹¹ Dobře komponované umělecké dílo (tj. takové, jehož jednotlivé složky tvoří organickou jednotu, která by byla radikálním způsobem porušena, odstraníme-li jakoukoli z jejích částí) přehledně ukazuje určitý typ lidského jednání, které bylo prostřednictvím činnosti umělce znehybněno. Takové dílo umožňuje lidem toto jednání postřehnout, uvědomit si jej i svůj vztah k němu. Přitom je ale opomíjen dynamický a mnohdy neopakovatelný charakter skutečného lidského jednání. Důraz je tu kladen spíše na *typ* lidského jednání, který vytváří umělec na

¹⁰⁹ IV. přehlídka československého výtvarného umění. In *Výtvarná práce*, 1959, roč. VII, č. 25-26, s. 1–3.

¹¹⁰ NEUMANN, Jaromír a ŠÍP, Jaromír. *Realismus a umělecký vývoj*. In *Výtvarná práce*, 1962, roč. X, č. 1, s. 1.

¹¹¹ *K ideově tvůrčím otázkám*. In *Výtvarná práce*, 1962, roč. X, č. 9–10, s. 1–3.

základě vlastního pozorování společenského života než na lidské jednání samotné tak, jak se v reálném světě odehrává. Snad právě uvědomění si této jednostrannosti uměleckého zobrazení vedlo v této době k uznání oprávněnosti novátorských úsilí umělců: „*Umění si zachovává svou životnost a naléhavost sdělení jedině tehdy, je-li v (...) pohybu. Jakmile však začne napodobovat samo sebe, projeví se v něm známky stagnace.*“¹¹² Právě „nehybnost“ umělecké reprezentace skutečnosti byla složkou kritizovanou na „buržoazním“ umění kapitalistických zemí: „*(...) základní tendence buržoazního liberalismu: fixoval za každou cenu vědomí nehybnosti času, neproměnlivosti vládnoucího řádu, (...) který nechce nic slyšet o duchu proměny.*“¹¹³

3.4.4 Období 1963–1967:

Roku 1963 se objevuje názor, že umělecké dílo neodráží skutečnost ani její konkrétní stránky tím způsobem, jakým ony oblasti ve skutečnosti jsou, nýbrž že umělecké dílo tvoří zcela specifickou realitu, která se odvíjí od představy umělce, vzniklé na základě pozorovaných jevů skutečného světa. Tím dochází ke změně pohledu na požadavek srozumitelnosti uměleckého díla, kterým by si mělo umění podmanit co největší množství lidí.

„*(...) dogmaticí vidí pod pojmem objektivní reality výhradně vizuálně vnímatelnou skutečnost a (...) hovoří o tom, že umělec má odrážet společenské jevy své doby (...). Umělecké dílo je (však) na předmětné skutečnosti nezávislé novou skutečností. Přijímat tuto novou skutečnost může divák jen tehdy, přestane-li v ní vidět obecnou objektivní realitu (...) a pochopí-li, že jde o společensky determinovanou novou realitu.*“¹¹⁴

Jde totiž o to, že umělecké dílo je s to poučit diváka ne tolik o podstatě světa, ve kterém člověk žije, jako spíše o idejích, které vytváří v konkrétní historické situaci konkrétní společenství. To je docela blízké marxistickému pojetí „nadstavby“ společnosti, jež je ekonomicky a společensky determinovaným souborem názorů a institucí dané společnosti: „*Společenské bytí se jeví (...) jako produkce a reprodukce společenské skutečnosti (...). Všechny produkty lidského myšlení (...) jsou ve skutečnosti nejen odrazem určitých jevů a procesů, ale jsou také produkcí těchto jevů a procesů*“; „*(...) dosavadní vymezení umění jako specifické poznávací formy není správné a (je) přesnější hovořit o umění jako o specifické formě osvojování světa*“¹¹⁵

Uznání mnohočetnosti způsobů pohledu na svět, tedy také způsobů jeho uměleckého

¹¹²ZYKMUND, Václav. *Mládí A. Hoffmeistera*. In *Výtvarná práce*, 1962, roč. X, č. 13, s. 8.

¹¹³*Proměny 20. století*. In *Výtvarná práce*, 1962, roč. X, č. 22-23, s. 8–9.

¹¹⁴ZYKMUND, Václav. *Umění a ideologie*. In *Výtvarná práce*, 1963, roč. XI, č. 9, s. 1.

¹¹⁵ZYKMUND, Václav. *Pokrokovost umělecká a sociální*. In *Výtvarná práce*, 1963, roč. XI, č. 24, s. 1, 6, 7.

poznávání a zobrazení v uměleckém díle, provází také zdůraznění mezi této jeho poznávací funkce. Každé umělecké dílo je výsledkem bezprostředního vztahu mezi umělcem jakožto subjektem a vnějším světem jakožto objektem, který zároveň značně přesahuje vnímací schopnosti subjektu. Další meze vyplývají z konkrétního souboru vyjadřovacích prostředků, které umělec použije, stejně jako z jeho teoretických a praktických znalostí i dovedností v oboru výtvarného umění, jež jsou do jisté míry determinovány jeho postavením v dané společnosti za specifické historické situace. Nutně kusý charakter zobrazení skutečnosti v uměleckém díle je zdrojem společenských nejistot, jejichž postupné odstranění by ale mělo napomoci společenskému a individuálnímu lidskému vývoji v duchu socialistického humanismu.

„(...) umělecké dílo může být jen částečným, třeba i velice subjektivním svědectvím o člověkově postavení ve světě. Neboť síla uměleckého realismu není v tom, že odhaluje realitu v celé úplnosti (...), ale že má burcující sílu, pomáhá nám všimnout si nového rozpětí skutečnosti.“¹¹⁶ „(...) subjekt se stal centrem nejen uměleckého díla, ale současně byl atomizován, zachvácen krizí, není již schopen převzít na svůj vrub odpovědnost za sjednocení obrazu světa v uměleckém díle, neboť si uvědomuje, že není středem vesmíru.“¹¹⁷

3.4.5 Období konce 60. let:

Od roku 1967 se objevuje názor, který zcela popírá závazný charakter metody socialistického realismu jakožto umělé konstrukce politiky KSČ. Avšak pojem sám ještě nemizí – nadále se o něj opírají veškeré pokusy o poznání diskontinuity historického vývoje společnosti, jejich hodnot a idejí. Na rozdíl od vědy přestává být umění považováno za pouhý nástroj poznání skutečnosti – stahuje se do své vlastní dimenze: vytváří zvláštní kulturní oblast, v níž jsou odhalovány ty stránky skutečnosti, které věda není s to poznat. Navíc je ukazuje způsobem, který je vědě téměř cizí.

„Umění nemá dominantu ani v poznávací funkci ve smyslu poznání společenské reality veškeré (...). Umění je (...) poznáním, ale především těch oblastí a poloh reality, kam jiné způsoby poznání nemohou dobře vniknout. (...)“ „Umění (je) tvorbou, konstruováním světa pro člověka a polidšťováním jsoucího, (...) je (...) nástrojem formování psychiky a všech dimenzí lidskosti.“¹¹⁸ „Realismus budeme raději chápat jako základnu všeho tvořivého umění, které se obrací k (...) proměnlivé moderní skutečnosti přírodní,

¹¹⁶HLAVÁČEK, Luboš. *Obhajoba realismu*. In *Výtvarná práce*, 1965, roč. XIII, č. 1, s. 7–8.

¹¹⁷*Co se píše o umění*. In *Výtvarná práce*, 1967, roč. XV, č. 2, s. 8–9.

¹¹⁸PINKAVA, Jindřich. *Umění a ideologie*. In *Výtvarná práce*, 1967, roč. XV, č. 18, s. 1, 3.

společenské i psychické.“¹¹⁹

Uznání prospěšnosti „sociálně znepokojující“ složky umělecké činnosti nakonec vyústí v naprosté, i když jen dočasné, zhroucení dosud platných dogmatických zásad socialistického realismu, který je odsuzován za svou dekorativnost a strnulost. „*Programově apriorní hymnická idealizace skutečnosti v socialisticko-realistickém umění se zakládá na filosoficko-ontologickém idealismu a gnoseologickém vulgárním materialismu, který (...) v estetice vedl (...) k redukci (umění) na didaktické úkoly a vyplňování ideologického schématu, které mělo zaručovat maximální koncentraci poznání nové společnosti a preparaci požadovaných lidských vztahů.*“¹²⁰

3.5 Závěr

Cílem této bakalářské práce byla analýza mediálního obrazu socialistického umění, jak se konstruoval v časopisu "Výtvarná práce" v letech 1953–1968. V teoretické části jsem podal rámcový přehled vybraných kulturně-politických událostí, které by mohly ovlivňovat vývoj obrazu socialistického umění. Dále jsem se věnoval stručně charakteristice časopisu Výtvarná práce. V dalších kapitolách jsem se pokusil naznačit ideovou orientaci Svazu československých výtvarných umělců a přiblížit se dobovému pochopení společenské funkce výtvarné kultury z pohledu marxistické nauky o základně a nadstavbě společnosti.

Během výzkumu se ukázalo, že valná část příspěvků ve Výtvarné práci se věnuje omezenému počtu konkrétních témat, které dohromady tvoří komplexní obraz socialistického umění. Tato témata jsem shrnul do třech tématických okruhů: 1) socialistický umělec, 2) socialistický "divák" a 3) teoretické otázky socialistického umění. Na základě této kategorizace jsem následně podal chronologickou analýzu každého z nich.

Období let 1953–1956 bylo poznamenáno procesem konkretizace role *socialistického umělce*. Bylo ustanoveno, kdo je umělec, co má dělat a jaká je jeho funkce v rámci socialistické společnosti. Člověk, který se chtěl věnovat umělecké činnosti, musel neustále manifestovat své ztotožnění se zásadami, které podmiňovaly roli socialistického umělce. Tvůrcovo postavení v dobové společnosti bylo určeno potřebami její "progresivní" a nejpočetnější třídy. Dělnická třída zaujímá tu postavení objednavatele umění: umělec při své činnosti musí vycházet z potřeb a tužeb této třídy.

Ve společnosti převládal názor, že umění je schopno pravdivého poznání skutečnosti

¹¹⁹NOVÁK, Luděk. *Malířství na pražském salonu*. In *Výtvarná práce*, 1967, roč. XV, č. 17, s. 1, 3.

¹²⁰PINKAVA, Jindřich. *K současné situaci umění*. In *Výtvarná práce*, 1968, roč. XVI, č. 10, s. 9.

a jejího adekvátního zobrazení. Výsledkem konkretizace poznávací funkce umění se stal důraz na realismus jakožto metodu, která umožňuje umělci soustředit se na sociální jevy a vztahy příznačné pro současnou společnost. Hlavním prostředkem realistického poznání skutečnosti je typizace, což znamená, že umělec musí uchopit podstatné rysy lidského jednání nebo lidské osobnosti a za použití vyjadřovacích uměleckých prostředků je podat v podobě srozumitelné pro širokou společnost.

Divák si při konfrontaci s uměleckým dílem uvědomuje zobrazený typ lidského jednání, nějakým způsobem zaujímá k němu určité stanovisko a přejímá určité jeho rysy. Tímto způsobem si člověk uvědomuje sám sebe v rámci společenských vztahů, jichž se běžně účastní. Čím vyšší je míra jeho sebeuvědomění, tím více má možností ohledně toho, jakých společenských aktivit nebo vztahů se chce účastnit. Nabývání takového vědomí v rámci společnosti je vnímáno jako proces formování socialistického člověka. Právě tomuto procesu musí napomáhat umělec, chce-li se i nadále zabývat uměleckou činností.

V období let 1957–1959 dochází ke konkretizaci společenské funkce umělce, totiž k formulování požadavku "srozumitelnosti" uměleckého díla pro toho, komu je toto dílo určeno. Skutečnost, že se o umění nezajímá příliš mnoho lidí, byla popsána jako důsledek nedostatečné estetické zkušenosti dělnické třídy: má jen málo prostředků k pochopení uměleckého díla.

Poněvadž umělec zaujímá vůči společnosti služební postavení, musí brát v úvahu i tento nedostatek estetické zkušenosti širších vrstev. Je tedy na tvůrci, aby výsledky svého poznání sdělil v podobě přiměřené divákově schopnosti rozumět uměleckému projevu. Za tímto účelem se po umělci nyní požaduje "blízkost" vůči dělnické třídě, odborná znalost teoretické i praktické stránky umělecké tvorby a socialistická ideovost, která předpokládá umělcovo ztotožnění se s úkoly kulturní politiky KSČ. Toto všechno má umělci umožnit sdělovat výsledky své činnosti vždy ve srozumitelné podobě.

Zájem společnosti o umění se stává kritériem "progressivnosti" tvůrčího úsilí umělce. Umění, o které nikdo neprojevuje zájem, není socialistické společnosti blízké – není ve vztahu k současnosti. Takové umění lidi klame a nepřispívá jejich sebeuvědomění. Je proto zaostalé a zavrženíhodné.

Umění zaujímá postavení hybatele společenského vývoje, poněvadž reflektuje v typizované podobě společenské vztahy a společenské jevy, jejichž uvědoměním je formován socialistický člověk. Individuální vědomí konkrétních lidí tvoří kolektivní vědomí, které pak vede ke společenskému vývoji. Umění materializuje ideály jako

například lidskost, zpřístupňuje poznání lidské osobnosti v rámci současné společnosti, objektivuje a zvětšuje důsledky historického vývoje.

Na sjezdu SČSVU v roce 1960 došlo ke kritice popisnosti a tradicionalismu v socialistickém umění: obě tendence prý vedou ke strnulosti všech oblastí kultury dané společnosti. Proto se nyní k celkovému obrazu socialistického umění přidal důraz na potřebu experimentovat a hledat nové způsoby vyjádření skutečnosti.

Nakonec se volání po nezbytnosti novátorství v umění přeneslo na požadavek uznání hodnoty každého tvůrčího projevu. I když se nějaké umělecké dílo může jevit nesrozumitelným nebo zavádějícím, nemusí být tato nesrozumitelnost nutně zaviněna umělcem – odpovědnost za pochopení uměleckého díla se postupně přenáší z umělce na diváka a objevuje se kritika tendence srovnávat zobrazenou verzi skutečnosti se samotnou skutečností. Uměleckému dílu se dostává uznání jakožto specifické formě reality, jejímž zdrojem je individuální tvůrčova perspektiva pohledu na skutečnost.

Specifickým aspektem umělcova zobrazení skutečnosti je, že podává dané jevy vždy ve znehybněné podobě – zatímco dosud platné zásady socialistického umění požadovaly, aby umění zobrazovalo dynamickou, neustále se měnící povahu současné společnosti. Podmínka jednostrannosti uměleckého uchopení dynamické skutečnosti v nehybné podobě vedla nakonec k přesvědčení, že právě rozpor, jehož zdrojem je pochopení této jednostrannosti, je příznakem oné od začátku hláсанé progresivnosti uměleckého projevu.

Použitá literatura:

AFANASYEV, Viktor. *Osnovy filosofských znalij*. 14. vyd. Moskva: Mysl, 1986

KNAPÍK, Jiří a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011

Slovníky a učebnice

LINCOLN, Yvonne. a GUBA, Egon. *Naturalistic Inquiry*. Vyd. 1. Sage Publications, Inc., 1985

REIFOVÁ, Irena a kol. *Slovník mediální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2004

ŠVAŘÍČEK, Roman a ŠEĐOVÁ, Klára. *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. Vyd. 1. Praha: Portál

Příspěvky v monografiích a sbornících

MOKREJŠ, Antonín; HLAVÁČEK Josef. *Osobitost českého duchovního života šedesátých let*. In BREGANTOVÁ, Polana . *Dějiny českého výtvarného umění. VI-2, 1958-2000*. Praha: Academia, 2007, 537 s.

PETIŠKOVÁ, Tereza. *Oficiální umění padesátých let*. In BREGANTOVÁ, Polana, Rostislav ŠVÁCHA a Marie PLATOVSKÁ. *Dějiny českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2005, 525 s.

Bakalářské, diplomové a rigorózní práce

BINAROVÁ, Alena. *Svaz výtvarných umělců v českých zemích v letech 1956–1972: oficiální výtvarná tvorba v proměnách komunistického režimu*. Dizertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2016, 228 s. Vedoucí práce Barteček Ivo

MICKA, Alois. *Umění mezi sjezdy*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2019. Vedoucí práce Rakušanová Marie

ŠTEFANIKOVÁ, Sandra. *Mediální obraz českého výtvarného umění v letech 1956 až 1958 v dobovém tisku*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2012.
Vedoucí práce Lab Filip

ŠVARC, Zdeněk. *Československo 1968. Pokus o socialismus s lidskou tváří*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut mezinárodních studií, 2010. 49 s. Vedoucí práce Tůma Oldřich

Články v periodiku Výtvarná práce

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Osudy moderního umění v Čechách*. In *Výtvarná práce*, 1965, roč. XIII, č. 26, s. 1

DRDA, Jan. *Diskusní příspěvek soudruha Jana Drdy*. In *Výtvarná práce*, 1954, roč. II, č. 12, s. 3.

DVORSKÝ, Bohumír. *Referát předsedy SČSVU Bohumíra Dvorského*. In *Výtvarná práce*, 1957, roč. V, č. 13, s. 2

FIALA, Vladimír. *Výstavy koncem roku 1959*. In *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII, č. 1, s. 8–9.

FORMÁNEK, Václav. *O dvou výstavách v jedné otázce*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 2, s. 1.

FORMÁNEK, Václav. *O tom, co by mělo být aktuální*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 10, s. 2.

FORMÁNEK, Václav. *Mladí v Brně*. In *Výtvarná práce*, 1958, roč. VI, č. 10, s. 1–2.

FORMÁNEK, Václav. *Ještě o kritice*. In *Výtvarná práce*, 1962, roč. X, č. 25–26, s. 1–2.

HLAVÁČEK, Luboš. *Obhajoba realismu*. In *Výtvarná práce*, 1965, roč. XIII, č. 1, s. 7–8.

- HLAVSA, Oldřich. *Úvodní článek*. In *Výtvarná práce*, 1954, roč. II, č. 1, s. 1.
- KONEČNÝ, Dušan. *Diskuse osobní a věcná*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 3, s. 2, 6, 8.
- KROHA, Jiří. *Umění bojující*. In *Výtvarná práce*, 1959, roč. VII, č. 25-26, s. 2–3.
- LAMAČ, Miroslav. *K soutěži krajin pro Národní divadlo*. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 13, s. 3.
- LAMAČ, Miroslav. *Současné umění a naše tradice*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 6, s. 1–3.
- MÍČKO, Miroslav. *K otázce nové formy v našem umění*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 7, s. 1–3.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *O realismu pravém a nepravém*. In *Výtvarná práce*, 1958, roč. VI, č. 3, s. 2.
- NEUMANN, Jaromír a ŠÍP, Jaromír. *Realismus a umělecký vývoj*. In *Výtvarná práce*, 1962, roč. X, č. 1, s. 1.
- NOVÁK, Luděk. *O současném malířství z několika pohledů*. In *Výtvarná práce*, 1960, roč. VIII, č. 2, s. 1–2.
- NOVÁK, Luděk. *Malířství na pražském salonu*. In *Výtvarná práce*, 1967, roč. XV, č. 17, s. 1, 3.
- PELC, Antonín. *Figurální malba na letošní přehlídce*. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 1, s. 1-2.
- PELC, Antonín. *Slovo od srdce*. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 19, s. 1–2.
- PĚŠINA, Jaroslav a HLAVÁČEK, Luboš. *Historii k přítomnosti*. In *Výtvarná práce*, 1961, roč. IX, č. 1, s. 6–7.

- PINKAVA, Jindřich. *Umění a ideologie*. In *Výtvarná práce*, 1967, roč. XV, č. 18, s. 1, 3.
- PINKAVA, Jindřich. *K současné situaci umění*. In *Výtvarná práce*, 1968, roč. XVI, č. 10, s. 9.
- POKORNÝ, Karel. *II. přehlídka československého výtvarného umění 1951–1953*. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 16, s. 1.
- PROCHÁZKOVÁ, Linka. *Aby se stalo umění denní potřebou*. In *Výtvarná práce*, 1958, roč. VI, č. 18, s. 9.
- RABAN, Josef. *Celostátní výstava lidové tvořivosti*. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 18, s. 1.
- RABAN, Václav. *Diskutujeme o našem současném umění*. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 28, s. 4.
- STAVINOHA, Eduard. *O jednotě obsahu a formy*. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 26, s. 1, 6, 8.
- STAVINOHA, Eduard. *K celonárodní diskusi*. In *Výtvarná práce*, 1957, roč. V, č. 25–26, s. 1–2.
- STRÁNÍK, Karel. *Na novou cestu českého a slovenského výtvarného umění*. In *Výtvarná práce*, 1956, roč. IV, č. 2, s. 3–5.
- SIGMUND, Zdeněk. *Anketa s mladými výtvarníky*. In *Výtvarná práce*, 1957, roč. V, č. 13, s. 6.
- ŠETLÍK, Jiří. *Umění inspirované revolucí*. In *Výtvarná práce*, 1957, roč. V, č. 21, s. 3.
- ŠINDELÁŘ, Dušan. *Příspěvek*. In *Výtvarná práce*, 1953, roč. I, č. 27, s. 2.
- ŠINDELÁŘ, Dušan. *Diskuse o výstavě 10 let Československé lidově demokratické*

republiky ve výtvarném umění. In Výtvarná práce, 1956, roč. IV, č. 4, s. 2.

ŠINDELÁŘ, Dušan. *K přednímu úkolu teorie a historie našeho výtvarného umění. In Výtvarná práce, 1954, roč. II, č. 6, s. 1–2.*

ŠMÍD, Jiří. *Příspěvek k diskusi po XX. sjezdu. In Výtvarná práce, 1956, roč. IV, č. 8, s. 6.*

ŠMÍD, Karel. *Diskusní příspěvek Karla Šmída. In Výtvarná práce, 1956, roč. IV, č. 2, s. 11.*

UIBERLAY, Jaroslav. *Ještě o srozumitelnosti. In Výtvarná práce, 1963, roč. XI, č. 11–12, s. 10.*

WÍŠO, Jaromír. *O zásadní linii Českého fondu výtvarného umění. In Výtvarná práce, 1955, roč. III, č. 8, s. 2.*

ZYKMUND, Václav. *X. sjezd KSČ a výtvarní umělci. In Výtvarná práce, 1954, roč. II, č. 13, s. 8*

ZYKMUND, Václav. *Mládí A. Hoffmeistera. In Výtvarná práce, 1962, roč. X, č. 13, s. 8.*

ZYKMUND, Václav. *Umění a ideologie. In Výtvarná práce, 1963, roč. XI, č. 9, s. 1.*

ZYKMUND, Václav. *Pokrokovost umělecká a sociální. In Výtvarná práce, 1963, roč. XI, č. 24, s. 1, 6, 7.*

ZYKMUND, Václav. *Příměr, nikoli ideologie. In Výtvarná práce, 1968, roč. XVI, č. 7, s. 1.*

ZYKMUND, Václav. *Výstava mladých v Brně. In Výtvarná práce, 1958, roč. VI, č. 11, s. 2–3*

ZYKMUND, Václav. *Pokrokovost umělecká a ideová. In Výtvarná práce, 1959, roč. VII, č. 5, s. 7.*

ZYKMUND, Václav. *O všeličem*. In *Výtvarná práce*, 1967, roč. XV, č. 2, s. 1–7.

Seznam zkratek

ČSR – Československá republika

ČSSR – Československá socialistická republika

KSČ – Komunistická strana Československa

KSSS – Komunistická strana Sovětského svazu

SČSVU – Svaz československých výtvarných umělců

SSSR – Svaz sovětských socialistických republik

ÚSČSVU – Ústřední svaz československých výtvarných umělců

ÚV – ústřední výbor

VP – Výtvarná práce