

1. Úvod:

Proč vůbec psát práci o socialistickém realismu, jako jednomu druhu uměleckého slohu, a jeho vztahu k přírodě a krajině? Zkrátka proto, že umění je jedním ze způsobů, jak člověk poznává, chápe a koneckonců i jak se „zmocňuje přírody“ (Stibral, Dadejík, Zuska, 2009a). Uchopováním přírody se zabývá samozřejmě věda a filozofie. Umění je ovšem jednou z legitimních forem chápání světa, a pokud budeme chápat umění jako tvorbu specifických artefaktů, které z historické doby nesou tehdejší poselství o oceňování přírody a vztahování se k ní, pak můžeme díky nim zkoumat i postoj tehdejšího člověka zachycený v této „časové konzervě“ (Librová, 1987). Zároveň doba padesátých let nastartovala obrovské změny české kulturní krajiny, které pak dokonaly, zejména v oblasti zemědělské krajiny, sedmdesátá léta (Bičík, Jeleček, 2001). Konec tradičního způsobu zemědělského hospodaření a tím i destrukci tradičního krajinného prostoru přinesl politickou silou právě český komunismus (Dejmal, 2000a), který proměnil vlastnické vztahy k půdě a tím poznamenal péči o krajinu (Hájek, 2008). Cílem našeho zkoumání je otázka, zda se tato proměna také ukazuje na plátnech tehdejšího oficiálního umění - socialistického realismu.

Zkoumání uměleckých stylů a jejich artefaktů ve vztahu k přírodě a krajině je jedním z úkolů estetiky, ač není možné redukovat estetické zkoumání vztahu člověka ke krajině a přírodě na studium obrazů a jiných artefaktů (Stibral; Dadejík, 2009b: 17). Nicméně vztah člověka k přírodě je ovlivněný vnímáním estetických vlastností přírody, mezi změnami vnímání estetiky přírody a vztahu člověka k přírodě existuje spojitost. Podle některých estetiků naučilo umění člověka vnímat krásy přírody, v tomto procesu mělo nezastupitelnou roli právě malířství (Durdík podle Foglarová, 2009: 162). I když to jiní autoři popírají, důležité je, že mezi zobrazováním krajiny a přírody a estetickým oceněním samé přírody a krajiny, je silný vztah.

Neuvědomělá přírodní estetika totiž může být důvodem ochrany přírody (Stibral, 2005: 8). Stejně tak ale může být estetická lhostejnost důvodem ničení přírody. Není bezúčelné již v tuto chvíli připomenout, že samotný termín krajina pochází z holandského Landschap, což je původně výraz pro krajinomalbu. Krajina je s krajinářstvím spojena již od svého samotného zrodu, estetické kvality krajiny vycházejí z výtvarného pojetí

(Jarošová, 2009: 101). Koneckonců není potřeba chodit příliš daleko, aktuální debata kolem správy národního parku Šumava je povýtce otázkou estetickou, ba přímo srážkou dvou estetických kánonů. Podle jedné strany je potřeba zachovat Šumavu zelenou, tedy krásnou díky vzrostlým stromům, na druhé straně stojí zastánci estetického prožitku divočiny (Stibral, 2011).

1.1 Hlavní cíle

Cílem práce je zjistit, zda a v jaké podobě se ve výtvarných uměleckých dílech a teoretických pracích vyskytuje téma přírody, zda je příroda a krajina ceněná pro sebe samu, nebo zda ji hodnotu připisuje jen možnost využít její přírodní zdroje či ji přetvořit pro lepší využití socialistickou společností.

Hlavní vstupní hypotéza:

Socialistický realismus se tématu přírody a krajiny vůbec nevěnuje.

Socialistický realismus nechápe přírodu a krajinu jako krásnou samu o sobě, ale krásu ji dodává až člověk svým zásahem.

Předmětem zkoumání je jednak teoretická literatura, jednak přímo přístupná výtvarná díla. Aby byla práce zvládnutelná, týká se období let 1945-1958 v tehdejší Československé republice a věnuje se jen závěsným médiím. Práce je teoretická, týká se analýzy pramenů. Jako textové prameny využívám především dobové texty shromážděné v knihovně Uměleckoprůmyslového musea a Národní knihovně v Praze. Zkoumané obrazy pocházejí ze sbírek Muzea dělnického hnutí v Praze a soukromého nadačního fondu Eleutheria. Socialistickým realismem jako výtvarným stylem se současná historie umění zabývá velmi málo, jeho vztahem k přírodě a krajině prakticky nikdo. Proto hlavní váha textů připadá na texty ze čtyřicátých a padesátých let dvacátého století, především tehdejších politických prohlášení a teoretických textů a příspěvků ve výtvarných a uměleckých časopisech. Ale ani zde není textů takové množství, což je dáno jednak hospodářskými problémy na po skončení druhé světové války, ale ve velké míře rušením časopiseckých titulů po roce 1948. V teoretické části se opírám o aktuální kunsthistorickou a estetickou literaturu. Ale i tady, pokud se jedná o texty zabývající se československým socialistickým realismem ve výtvarném umění, jde především o práci jednoho či několika málo autorů.

1.2 Metodická poznámka

Diplomová práce je teoretická a vychází z analýzy pramenů - textů i výtvarných děl z přibližného období 1945 - 1958. Byť si tato práce nebere za úkol vyčerpávajícím způsobem popsat, jak v socialismu, respektive v období po druhé světové válce lidé v Československu vnímali přírodu a krajinu, je její ambicí se k tomu přiblížit. Práce prodlévá možná neúměrně dlouho u termínu socialistický realismus, jeho definici a pokusů o jeho naplnění v československém výtvarném umění. Bohužel ale doba vzniku lidového Československa je dobou prudké změny, na níž se podílely nejrozumnější proudy společnosti. Dnes máme k dispozici celou řadu textových a obrazových pramenů, které se ale ve svém vyznění mnohdy zcela míjejí, případně jsou dokonce protichůdné.

Při zpracování diplomové práce jsem narazil na poměrně zajímavý fenomén, který jsem si soukromě nazval efekt zapomnění. Ukázalo se, že je nesmírně složité dostat se k samotným výtvarným dílům. Proto se práce omezila na studium obrazů, s občasnými přesahy ke kresbě a grafice. Hlavní poděkování musím učinit soukromým institucím, Muzeu dělnického hnutí ops. a nadačnímu fondu Eleutheria. Naopak státní Národní Galerie se na mé otázky neodpověděla vůbec, a tím pádem ani své sbírky nezpřístupnila. Nicméně nemožnost vidět díla ve sbírkách NG by nemělo validitu vzorku ovlivnit, protože podle všeho není nijak rozsáhlá, což potvrdila i soukromá konzultace s prof. Vítem Vlnasem. Podobně neefektivní byla domluva s Armádou ČR, respektive Vojenským historickým ústavem. Na žádost o prostudování dědictví Armádního výtvarného studia, taktéž podpořenou soukromou konzultací, jsem ani po opakované urgenci, nedostal odpověď. Část armádní sbírky se však díky prodejm dostala do nadace Eleutheria. Naopak výborně, i když bohužel s nulovým výsledkem, fungovala spolupráce s pracovníky Národního archivu, kteří spravují sbírku plakátů. Ukázalo se totiž, že doba padesátých let vytváří okénko v systému zpracování Národní knihovny v Praze i knihovny uměleckoprůmyslového musea v Praze. Nejen, že mnohé texty nejsou elektronicky zpracovány, zatímco starší a novější přírůstky ano, ale v některých případech neexistují svazky dokonce vůbec, nebo jsou nepřístupné, respektive jsou přístupné jen velmi složitě z konzervačního fondu a jejich vyžádání se počítá na týdny. Možná, že jsem zbytečně vztahovačný, nicméně nemohou se zbavit dojmu, že se snaha zapomenout na dobu padesátých let propsala i do knihovnických systémů.

2. Teoretická část

2.1 Je příroda krásná, nebo ošklivá?

V jádru samotné práce stojí otázka, zda je možné období socialistického realismu s jeho předpokládaným opojením industrializací krajiny, považovat za estetický názor, který chápe přírodu a krajinu jako ne krásnou, ba přímo ošklivou. Zda socialismus, respektive marxistická estetika, stojí proti obecně vyjadřovanému postoji, že příroda je krásná (Librová, 1988: 21), nebo alespoň některé její projevy se jako krásné chápou (Stibral, 2005: 10). Protože se budu snažit zasadit výtvarné pojetí krajiny a přírody v obrazech socialistického realismu do širšího kontextu marxistické estetiky, je potřeba se na začátek zastavit u historie uvažování o kráse přírody a také u historie zobrazování krajiny v dějinách výtvarného umění.

2.2.1 Krása přírody

Estetika se jádrově zajímá o pojem krásy, jenž definují již řečtí filosofové a rozvíjí zejména Edmund Burke a Imanuel Kant (Stibral, 2005: 68 - 87). Účelem této práce není teoreticky rozebrat základní pojem estetiky v historických proměnách, ostatně to není ani v silách jejího autora. Pro účely bádání nad krásou krajiny v myšlenkovém hájemství marxismu-leninismu je důležitý především vztah krásy a účelnosti. Již podle Aristotela je krásné to, co si volíme kvůli němu samému (Vaněk, 1997: 16). Nicméně v tradici pozdějších staletí, zejména renesance, naopak krása byla dána právě účelovostí, což se týká i přírody (Stibral, 2005: 26). K myšlence, že krása není ztotožnitelná s praktickou funkcí či využitelností objektu, se v osmnáctém století vrací až Edmund Burke, pro kterého není způsobilost k něčemu či účelnost zdrojem krásy (Vaněk, 1997: 17). Tento postoj rozvíjí Kant ve svém pojmu nezainteresované libosti, kdy je pozorovatel zaujat nějakým předmětem právě pro předmět sám, nikoli pro jeho účelnost, či jakékoli praktické vlastnosti (Zátka, 2008: 191). Právě Kant používá pro své argumenty příklad přírody, dokonce sám dává přednost kráse přírody před krásou umění (Stibral, 2005: 88-89).

V různých historických epochách se krajina a příroda jako estetický objekt jevila různě, v antických počátcích měla přednost krajina obdělávaná, zemědělská, což vydrželo

i středověku, pokud se o přírodu zajímal, byť někteří myslitelé obdivovali přírodu a zvířata jako stvoření boží. Skutečný zájem o přírodu začal až s renesancí. Ta přírodu a její zákony začala zkoumat pomocí vědy, sama příroda se stala objektem výzkumu a v pravém slova smyslu také objektem estetického zkoumání (Stibral, 2005: 38). Člověk, respektive tehdejší úzká intelektuální elita, také začíná přírodu a krajinu objevovat přímo, díky turistice a výtvarnému umění. K ocenění krajiny došlo v sedmnáctém století v Holandsku, kde ale byla krajina chápána jako obraz díla božího. Na tuto myšlenku navazuje jak anglická estetická škola vycházející z Antony Ashley Coopera, lorda ze Shaftesbury, nacházející své vyjádření v anglickém parku, tak romantismus. Oba tyto směry staví jako nejvyšší estetickou hodnotu přírodu volnou, ba přímo nespoutanou. Naopak vědecké zkoumání přírody, které začalo renesancí, sílilo během osvícenství, jež z přírody vyhání veškeré mýty, a přírodu zkoumá z vědeckých pozic a hledá co nejlepší využití přírodních zdrojů pro člověka (Librová, 1987: 20).

Osvícenství najde své vyjádření matematizace přírody v geometrickém francouzském parku (Stibral, 2005: 59). Po období naturfilosofie, která přírodě přiznávala krásu živoucího organismu, krásu nevědomého rozumu, se ale estetika přírodou přestala zabývat a její zkoumání se přesunulo na umění. Důvodem byl obrat na základě myšlenek Friedricha Schellinga a Georga W. Hegela, kteří jako ideál estetiky, jako krásné, chápali pouze to, co se samo na vzniku krásy aktivně podílelo (Stibral, 2005: 95-96). Podle daleko pozdějšího hodnocení Theodora Adorna si přírodní krása těžko vystačí s pojmy krásy a ošklivosti, zároveň Adorno kritizuje zavedenou osvícenskou praxi kritiky přírody (Milán je krásné město, ale chybí mu hora). Podle Adorna je příroda sama o sobě vyjádřením, zpřítomněním svého principu a tedy vlastně sama sobě obrazem svého principu - proto jakékoli její zobrazení je nutně nedokonalé, a začasto končí v kýči. Adorno ale uznává, že vývoj umění, a to především malířství, má vliv na vnímání přírodního krásna, že právě zachycení přírody formuje její vnímání člověkem (Adorno, 1997: 94 - 95).

Období, kdy je příroda důležitá pouze jako zdroj, jak materiální, tak jako zdroj využitelného poznání, a kdy je naopak chápána jako krásná a je jí přisuzována samostatná estetická kvalita, se v dějinách lidstva střídají. Ta, která se přírodou zabývají, se dají nazvat jako romantická, podle Librové se objevují obvykle po velkých epochách klasických - v pozdních, vlastně úpadkových formách - po zhroucení velkých starověkých říší, v těch

obdobích, která dějiny umění nazývají manýrismem (Librová, 1987: 22-23). Naopak přístup, který nazývá pragmatický, se objevuje během silných epoch, kdy má kultura navrch nad přírodou, již využívá pro své účely. První polovina dvacátého století se v tomto směru spíše odkazuje k dědictví dandismu, který přírodu odmítá a dává přednost světu umělému (Vaněk, 1998: 176).

Hana Librová rozvíjí ale ještě další pojem odcizení přírody, který nazývá teorií antinaturalismu - odcizování přírodě nastává už s prvními nástroji primitivních lidí, pokračuje přes rozvoj civilizace a vrcholu dosahuje během osvícení, které klade kulturu nad přírodou. Naopak ochránce přírody chápe jako brzdu pokroku (Librová, 2009: 58). Podle Librové můžeme nakonec jako lidový antinaturalismus chápat i projevy nejrůznějšího odporu části společnosti k dobrovolné skromnosti zelených hnutí. Podle Librové má i tento odpor estetický podklad, bohatí lidé se také chovají příznivě k životnímu prostředí, nechtějí ale být zaměňováni za ekologisty. Jako ikonu antinaturalismu popisuje Librová Jean Paul Sartera, který přírodu označil jako odpornou a odmítal i přirozenost v člověku. Librová, ale dodává hypotézu, že existuje i řada profesí, kde se lidé dostávají do nesouladu mezi svým postojem a chováním. Nejviditelnější je to u architektů a urbanistů, kteří musí přírodu vytěsnit v doslovném slova smyslu. „Ještě výraznější je profesní antinaturalismus v případě inženýrů-budovatelů velkých technických děl v krajině“ (Librová, 2009: 61). Podobně upozorňuje Ivan Dejmal na estetické uchopování krajiny v jazyce - člověk s krajinou bojuje, její síla musí být spoutána, přírodní bohatství se dobývá, příroda musí sloužit a hory nebo řeky je nutné pokořit. V jádru takového přístupu je strach z přírody, který moderní člověk překonává právě jejím ovládnutím a přeměnou krajiny v „plnometry dřeva a zásobu zlata, vápence či alespoň lomového kamene“ (Dejmal, 2000b: 101).

2.2.2 Co je krajina?

V této práci používám termín příroda jako nejširší výraz pro okolní svět, příroda je nadřazeným pojem pro krajinu (Stibral, 2005). Pokud ovšem budeme v této práci hovořit o krajině, je potřeba si definovat, co máme na mysli. Pojem krajiny se objevuje zhruba od novověku, pochází z holandského krajinářství (Stibral, 2005: 13). Jednoznačná akceptace definice krajiny v estetice neexistuje, nicméně většina českých textů se shoduje

na definici zhruba takovéto: „Krajina je zrakově vnímatelná část převážně suchozemského povrchu země, která má horizont a je nahlédnutelná z distance“ (Stibral; Dadajík; Zuska, 2009: 27). Podobně Librova krajinu definuje jako „opticky vymezený přírodní útvar, místo pro pobyt člověka, který je jako estetický celek percipován společenským vědomím“ (Librová, 1987). Pierr Sansot chápe krajinu jako porci, část, segment země, ale i legitimní dítě určité kultury (in Jarošová, 2009: 101).

Člověk krajinu jako estetickou hodnotu neoceňuje v průběhu dějin staticky, ale vztah se dynamicky proměňuje. Nejdříve je ceněná krajina uspořádaná, zemědělsky hodnotná a opečovávaná - bukolická. Teprve postupně dochází k ocenění krásy přírody volné, člověkem nepozměněné (Stibral, 2005: 62). Důležitý je dívající se subjekt, nejdříve cestoval a později malíř - krajinář. Ten zprostředkovává, ale zároveň i definuje estetické vnímání krajiny divákům (Jarošová, 2009: 101). Na krajinomalbě je ten, kdo se dívá důležitější, než samotný motiv krajiny (Chennettová in Jarošová, 2005:105).

2.2.3 Krajina a krajinářství

Opakovaně se v našem zkoumání vrací myšlenka, jak umělecké zpracování ovlivnilo vnímání přírody. Vzhledem k tomu, že tradiční estetika staví zejména na vnímání distančními smysly, stává se pro vnímání přírody a krajiny klíčová malba, tedy artefakty vnímané zrakem. Výtvarné zobrazení přírodních motivů, zejména zvířat a rostlin, provází člověka od počátku kultury. V prehistorickém, ale ještě i egyptském či řeckém umění, ale nemůžeme zcela mluvit o zobrazení krajiny (Stibral, 2005: 16). To se objevuje až v helénismu v pozdních fázích římského umění a je spojené s pojetím arkádské krajiny (Arkádie je část středního Peloponnésu) - idealizované krajiny blaženosti, bukolické pohody, věčného jara a erotiky, plná světla a vody (Librová, 1987: 34). Obraz arkádské idealizované krajiny se táhne dějinami krajinářství, přes renesanci a holandské mistry až do současnosti. Arkádská krajina zobrazuje splnění všech potřeb člověka, které od krajiny očekává - slunce, možnost spočinutí ve stínu, vodu, bezpečný úkryt (jeskyni), hojnost plodů, zvěře a ptactva a erotické ukojení (tamtéž: 35). Ve středověku se výtvarné umění věnovalo téměř výhradně náboženským motivům a přírodních motivů nacházíme poskrovnu, například zobrazená zvířata, stromy a občas i přírodní objekty (skály). Zobrazení krajiny samotné ale neexistuje, podle Stibrala nebyl člověk ještě schopen

odstupu od přírody, jenž by mu umožnil její estetické zhodnocení (Stibral, 2005: 25).

S nastupující renesancí se příroda stává objektem ztvárnění sama o sobě, v evropské tradici se opět objevuje krajina, poprvé zhruba v polovině čtrnáctého století (Librová, 1987: 42). Krajinu umělci zachycují víceméně realisticky, stále ale zůstává pozadím pro lidské postavy (Stibral, 2005: 40). Postupně se krajinářství začíná objevovat v pozdní renesanci, jako ohlas římského umění v Itálii, v Německu a Nizozemí. Rozmach krajinářství jako samostatného výtvarného směru se odehraje v sedmnáctém století v Holandsku. Malíři začínají ovlivňovat nazírání člověka na krajinu, která se vůbec jako pojem v této době rodí a stává se sama estetickým objektem (tamtéž: 49). Rozvoj krajinářství je důsledkem rostoucího vlivu měšťanské vrstvy a protestantismu, díky němuž se do umění dostávají sociální náměty a krajina. Holandské krajinářství objevilo půvab neidealizované krajiny, kterou zobrazuje topograficky věrně a realisticky zachycuje daný okamžik (tamtéž: 51). Krajina tak byla přijata a respektována jako sociální hodnota, podle Librové jde o „zalíbení v užitečnosti či spíše v harmonii směřující k lidskému užitku“ (Librová, 1987: 43).

Od 18. století přibývá krajinářských motivů v souvislosti s romantismem. Hlavním motivem se stává divoká, nezkažená příroda, především lesy a hory (Stibral, 2005: 99). Krajina je ale více vyjádřením vnitřního stavu lidí, než skutečným oceněním estetických hodnot samotné přírody (Librová, 1988: 71). Příroda není přívětivá, naopak přitažlivé jsou na ní temné stránky. Právě v této době dochází k estetické kritice přírody, kdy jí intelektuálové vyčítají nedostatky, jako by sama byla uměleckým dílem (Stibral, 2005: 102).

Nejpozději od druhé poloviny 19. století vystřídal rozervaný romantismus pozitivistický realismus, který naopak chce zobrazit přírodu bez idealizování, objektivně (Librová, 1987: 50). Malíři realisté probouzejí cit pro vnímání jednoduché, prosté krajiny a příroda je chápána jako hodnota sama o sobě, ne jako nositel idejí (Tuffelliová, 2001: 14). Zájem o přírodu vzrůstá, přestože zároveň roste pozitivistické opojení technikou. Vzniká fotografie, která významně ovlivní umění. Rozšíření reprodukční techniky pomáhá, ať v dobrém či špatném, k šíření hodnoty i estetické percepce krajiny (Librová, 1987: 52).

Od konce 19. století se začíná zrychlovat střídání výtvarných stylů, nicméně

neznámá to, že by starší výrazová forma zcela zanikla. Naopak čím rychlejší změny, tím je větší pluralita výtvarné produkce. Realismus vystřídá impresionismus, který sází na subjektivní vidění přírody a na zachycení okamžiku. Nadneseně se hovoří o tom, že impresionisté nemalovali přírodu, ale čas. Díky technickým vymoženostem lehce přenosného malířského náčiní tvoří své obrazy skutečně v přírodě a navzdory veškeré subjektivitě jsou jejich obrazy zobrazování krajiny věrné (Tuffelliová, 2001: 48). Postimpresionistické umění stále pokračuje v okouzlení plenérem a malbou pod širým nebem, byť s větší snahou o subjektivitu (van Gogh, Gauguin), nebo naopak ve snaze budovat svět na plátně od znovu (Cézanne). Fauvismus a pozdější expresionismus uvolňuje nejdříve barvu a později i výtvarný rukopis, příroda a krajina, byť v primitivistickém vědomí, stále zůstává důležitým tématem. Velkou inspiraci v přírodních motivech, zejména v rostlinných a živočišných strukturách, našla secese (Stíbrál, 2005: 129). Nicméně hodnota samotné krajiny je v období dekadentní secese diskutabilní (Vaněk, 1997: 169). Právě nálady konce století o estetiku přírody příliš nestály, naopak přitažlivé byly umělé světy a technika. Problematický je zájem o přírodu v rámci avantgardy. Ta na jedné straně oslavuje pokrok a techniku (futurismus, konstruktivismus, funkcionalismus), jimž jde o překonání přírody, na straně druhé chtějí avantgardy svět znovu pochopit a znovu objevit jeho zákonitosti, jimiž koneckonců zákony přírody jsou.

Kvůli tomu v postupných krocích, v tradici započaté Paulem Cézanem, rozkládá svět na jednotlivé elementy a znovu jej buduje v rámci uměleckého díla. To v modernistické tradici vede postupně přes fauvismus a kubismus až k úplnému osvobození umělců od zobrazování předmětného světa viděného zrakem a ke vzniku abstraktního umění. Revoluce avantgardy v logice věci dochází do bodu nula, kdy již není co zobrazovat, což explicitně ukazuje Bílý čtverec Kazimira Maleviče (Padrta, 1996: 159). Podobně ale dochází i na konec cesty samotné umění chápané jako tvorba artefaktů - symbolicky s ready-made Marcela Duchampa a hnutím Dada (Chalupecký, 1998: 182). Přesto zobrazování přírody a krajiny ani v avantgardách nezaniká, zůstává zachováno v expresionismu nebo kubismu. Jako reakce na avantgardní bod nula se od dvacátých let postupně vrací zobrazivé umění, které čerpá z tématu krajiny, byť zejména krajiny městské (Ruhrberg, 2004: 168).

3. Socialistický realismus ve výtvarném umění

3.1 Definice socialistického realismu

3.1.1 Problémy definice

Problémy s krystalicky čistou definicí, co vlastně je a není socialistický realismus, provázejí tento umělecký směr od samého počátku. Podle řady autorů není nejasnost pojmu náhodná, naopak v prostředí totalitního státu je vhodná k udržování umělců v napětí, zda ještě splňují požadovanou normu, či zda už jsou za její hranicí (Pijoan, 1998: 247; Petišková, 2002: 8). Nejasná definice umožňuje manipulaci s kulturní obcí a záměrně nepřesné vymezení pojmu se stává mocenským prostředkem. Celá padesátá léta se výtvarní umělci, ale i kritici z těch nejvyšších míst oficiální komunistické kultury dotazovali, jak vlastně má socialisticko-realistické dílo vypadat (Petišková, 2008a:16). Ilustrativní je povzdech Václava Černého v jeho Pamětech: „Poklonil bych se po pás, v úctě bych poklekl před tím, kdo by mně, než se dostaví konec mých dnů, přesně vysvětlil, co to je ten socialistický realismus“ (1992: 228).

Důležitý je ale především fakt, že socialistický realismus je doktrína politická, nikoli v první řadě umělecká. V podstatě nejpřesněji a zároveň nejuniverzálněji by bylo možné definovat socialistický realismus jako oficiální umění zemí socialistického tábora, tedy především SSSR a v poválečném období i zemí východní Evropy. S tím souzní i definice Terezie Petiškové, která jako socialistický realismus označuje díla provedená realistickou formou s politickým obsahem, jež vznikla v době komunistických a socialistických kultur během dvacátého století (Petišková, 2008a: 15). Nutno dodat, že rigidní popisný realismus se týká evropského umění. Daleko méně se tvarosloví socialistického realismu dotklo umění mimoevropských socialistických zemí, zejména latinskoamerických, kde se sociální realismus (hnutí muralistů) vyvíjelo souběžně se sovětským socialistickým realismem (Ruhrberg, 2004).

Pojem socialistický realismus vychází literatury a literární teorie, odkud se postupně uplatňuje na další druhy umění, včetně toho výtvarného (Petišková, 2002: 16). V definicích použitelných pro výtvarné umění proto stále zůstává napětí, neboť těžiště pojmu se neustále naklání k tématu díla, k jeho obsahu a k vyprávění příběhu. Německý

kunsthistorik Georg Koppitz upozorňuje na literárnost děl socialistického realismu, u kterých má jazyk přednost před obrazem. To jde tak daleko, že se i v umělecké praxi přenáší to, co je platné pro psané (literaturu) na to, co se týká obrazu. „Asi tak byl Ždanovův projev o leningradských literárních časopisech, v němž byla z lyričky Achmatové učiněna persona non grata, ihned přenesen na výtvarné umění“ (Koppitz, 1994:12).

Socialistický realismus měl být uměním nové socialistické společnosti na cestě ke komunismu, který tuto cestu zobrazoval a zároveň ji sám pomáhal tvořit. V důsledku to znamená, že by jako socialistický realismus mohlo být označeno jakékoli dílo, které využívá tvarosloví jakéhokoli z výtvarných směrů, pokud by jeho obsah byl socialistický. To ale v praxi nebylo přípustné, jako vzor pro socialistický realismus ve výtvarném byl označen realismus 19. století, a to ve verzi, v jaké jej produkovali tehdejší ruští umělci. Největší ikonou se stalo dílo malíře Ilji Rjepina (1844 - 1930), s jehož tvorbou byla díla poměřována. Naopak jako největší úpadek výtvarného (i dalšího umění) chápe socialistický realismus moderní avantgardy, jakkoli na počátku formovaly sovětské umělecké vyjadřování ve výtvarném umění.

Požadavek na způsob výtvarné práce přichází v socialistickém realismu zvenčí výtvarné scény a je státem podporován pomocí soutěží, dotovaných pracovních pobytů a přímého financování malířů. V případě zapojení má umělec nárok na nemalou finanční odměnu a velkou pozornost publika, v případě odmítnutí přinejmenším nemožnost svá díla veřejně vystavovat a prodávat, v horším případě hrozí přímý zásah státní moci, například obvinění z příživnictví (Petišková, 2008a: 16). Samozřejmě je potřeba podržet v mysli, že žádná umělecká scéna není jednotná a že bezpochyby existovali umělci, kterým takto definovaný sloh vyhovoval.

3.1.2 Socialistický realismus, ale co to je?

Jako první použil sousloví socialistický realismus A. A. Ždanov ve své řeči k sovětským autorům na prvním všesvazovém sjezdu spisovatelů v roce 1934. Podle Ždanova to znamená „předně znát život, abyste jej dovedli pravdivě zobrazit v uměleckých dílech, ne jej zobrazovat scholasticky, mrtvě, pouze jako objektivní realitu, nýbrž zobrazit

skutečnost v jejím revolučním vývoji“ (A. A. Ždanov, 1948: 68). Pravdivost a historická konkrétnost uměleckého zobrazení se musí pojit s úkolem ideového přetvoření a výchovy pracujících lidí v duchu socialismu. Sovětské umění musí být tendenční, protože není a nemůže být v epoše třídního boje „netřídní, netendenční jakoby apolitická“ (tamtéž).

Další část definice dodává Nikolaj Ivanovič Bucharin, který ještě v polovině třicátých let pomáhal formovat kulturní politiku Sovětského svazu, než sám upadl v nemilost a byl v roce 1938 popraven. V referátu z roku 1934 „Poesie a poetika a úkoly básnické tvorby v SSSR“ říká, že socialistický realismus není naturalismus, nepracuje s hmotou a jejími fyzikálními zákony (Bucharin, 1935: 51). Při líčení přírody si neklade za cíl „myslet ji nutně v elektronech, ve světelných a tepelných vlnách, paprscích“. Bucharin nabízí negativní definici, tedy to, co socialistický realismus není - především není transcendentní, mystický, odmítá jakékoli „druhé bytí“. Není idealismem, ani není mystikou. „Materiálem zobrazování jest smysly vnímaná realita a její pohyb, a nikoli její fiktivní sublimáty“ (tamtéž: 53).

Čím se tedy liší socialistický realismus od realismu vůbec? „Liší se především materiálem umění. (...) liší se od prostého realismu tím, že do středu pozornosti nutně klade zobrazení výstavby socialismu, boje proletariátu, nového člověka a všech přesložitých spojitostí a vztahů. (...) Hledisko vítězství proletariátu jest samozřejmě konstitutivní znak veškeré tvorby socialistického realismu, jest jeho 'sociálním smyslem“ (tamtéž: 56). Socialistický realismus „jest metoda (...), zobrazující skutečný svět a svět lidských citů, styl, který se liší od buržoazního realismu, jak obsahem předmětů poetického zobrazování, tak i svými stylovými zvláštnostmi“ (tamtéž: 59).

K realističnosti socialistického realismu je příznačná věta z projevu A. A. Ždanova: „Sovětská literatura bude muset umět ukázat naše hrdiny, bude se muset umět zahledět do našeho zítřka. To nebude utopie, neboť náš zítřek se připravuje plánovitou, uvědomělou prací již dnes“ (Ždanov, 1948: 69). Právě ono zahledění se v zítřek dostalo v teorii socialistického realismu poetický název „revoluční romantika“ (tamtéž: 69).

Podle Bucharina nemá být zobrazovaný svět zachycen jako suchá fotografie, ale umělec jej má oživit všemi svými společenskými vášněmi. Socialistický realismus,

kteřý je romantický revolučně, není ve vnitřním rozporu s romantismem, tak jako byl starý realismus devatenáctého století, který byl dle něj antilyrický. „V našich poměrech jest romantismus spjat především s heroikou, neorientuje se nikterak na metafysické nebe, ale nýbrž na zemi, ve všech jejích významech: na vítězství nad nepřítelem i vítězství nad přírodou“ (Bucharin, 1935: 58). Na druhé straně není socialistický realismus pouhým zjišťováním toho, co existuje, ale naopak má podchycovat nit vývoje v přítomnosti a aktivně ji vést do budoucnosti (tamtéž: 58).

Pro otázku našeho zájmu je důležité si uvědomit, že socialistický realismus se v první řadě orientuje na člověka a na vztahy mezi lidmi. „Koneckonců socialismus jest tvoření nových lidských kvalifikací, obohacování duchovního obsahu, rozvoj mnohostrannosti, likvidace ubohosti lidí, roztržených na třídy, na úzké obory, na obyvatelstvo městské a venkovské“ (tamtéž: 60). Proto je socialistický realismus také „antiindividualistický“, socialismus sice znamená rozkvět osobnosti, avšak růst individuality neznamenaá vzrůst individualismu, tedy toho, co lidi dělí. „Naopak, pocit kolektivního svazku je jeden z nejdůležitějších rysů socialismu a jeho zpoetizovaná forma musí se nutně zrcadlit na stylových vlastnostech socialistického realismu“ (tamtéž: 61).

Vzhledem k tomu, že komunistická ideologie jako celek vychází z učení marxismu a leninismu, odráží se samozřejmě i v estetice socialistického realismu. Jádrem její aplikace na výtvarné umění je jednak marxistická poučka, že člověk je zušlechtován prací (Marx; Engels, 1949), jednak leninská potřeba umění všemu lidu (Leonov, 1949: 584). Proto má podle marxistů v jádru nového umění stát člověk, člověk zasazený do svého pracovního prostředí, člověk zušlechtující své prostředí. Podle Lenina není důležité umění pro několik stovek či tisíců z obyvatelstva čítajícího milióny. Naopak umění náleží lidu a svými kořeny musí vstoupit v „dřeň širokých pracujících mas,“ kterým musí být srozumitelné a milované (Kotalík, 1947: 112).

Sovětský teoretik R. S. Kaufman, používá namísto termínu socialistický realismus výraz sovětský tématický obraz (Sovetskaja tematičeskaja kartina). Podle něj termínem tématický obraz chtěli realističtí umělci zdůraznit nový obsah malířství, nové revoluční ideje a způsoby sovětské skutečnosti, tedy nové téma. „Thema se stává určujícím základním momentem obsahu uměleckého díla“ (Kaufman, 1953: 24). Podle Kaufmanovy

definice jsou to taková díla, která obsahují rozvinutý námět, kompozičně vybudovaný děj, a výtvarné vyjádření společensky významného aktuálního obsahu. Nejdůležitější je však námět, který navzájem podřizuje všechny zobrazené objekty. „Smysl námětu je jako na divadle patrný z jednání předváděných osob“ (tamtéž: 28). Obrazy jsou epické a výtvarné umění se přibližuje dramatu a románu. A právě námětově rozvinutý, výpravný obraz je podle marxistických estetiků odedávna blízký a srozumitelný masovému lidovému diváku.

3.1.3 Umění lidu srozumitelné

Jak řečeno, socialistický realismus vychází z literární teorie, jejíž požadavky se aplikují na výtvarné umění. Jaké požadavky tedy musí splnit výtvarník, který chce vytvořit dílo odpovídající teorii socialistického realismu? Především dílo musí být angažované a musí se podílet na budování nového světa. Nesmí být zahleděné do nitra umělce, ale naopak do skutečnosti, protože podle marxistů je svět poznatelný a primární je hmota, nikoli duch. Hmota je prvotní a vědomí je druhotné, myšlení je produkt mozku – zvláštní, vysoce organizované hmoty. Opačný názor, tedy že vědomí je prvotní a svět druhotný je „idealistický, nevědecký, reakční a slouží zájmům vykořisťovatelských tříd, protože namísto vědy klade víru“ (Kubišta, 1953: 76).

Dílo také musí směřovat do budoucnosti a neohlížet se do minulosti. Výtvarná metoda musí být realistická, protože zobrazivá forma noetického realismu je pro konzumenty umění nejsnáze přístupná. Umění má být národní a nemá se ohlížet po cizích vzorech, především západních a buržoazních. Sovětské výtvarné umění chápe jako národní formu ruský realismus 19. století. Obdobně se český komunismus vrací k 19. století a období českého národního obrození. Podle Nejedlého to byla doba „národního realismu“ který dokázal správně zobrazit českého člověka a národ jako společenství všeho lidu (Nejedlý, 1953: 206). Nejedlý jde ale ještě dál a tvrdí, že bez ohledu na panující umělecký sloh bylo vždy pravé a velké umění realistické. „Každá doba měla svůj názor na skutečnost a tím i svůj realismus. Dnes je to názor socialistický, a proto socialistický realismus“ (tamtéž: 205).

Nejedlého postoj k národnímu obrození podporuje Vincenc Weber, který říká,

že v poválečném období nabyl pojem realismus nového významu, což aplikuje právě na tvorbu generace národního obrození. „Všechno předimpresionistické umění chápeme jako realistické. Nikdo by dosud nebyl Mánesa a Alše prohlašoval za realisty, neboť jejich tvář se jevila co do rodokmenu romanticko-klasicistní. Dnes jsou to realisté a klasičtí realisté“ (Weber, 1946: 9).

Otázkám vztahu výtvarného umění ke skutečnosti se věnuje tehdejší estetik Václav Formánek. Podle něj je umění formou odrazu skutečnosti ve vědomí lidí, tedy je formou poznání skutečnosti. Objektivní hodnotou poznání je pravdivost, která se ověřuje společenskou praxí. „Předmětem umění je především svět společenských jevů a ty jsou nakonec vždy vztahy výrobními; člověk zasahuje do materiální skutečnosti i tehdy, jestliže mění svůj poměr k ostatním lidem, nebo dokonce prosazuje nové formy společenských vztahů“ (Formánek, 1955a: 65).

Je-li společnost rozdělena na antagonistické třídy, pak materiální zájmy jedné z těchto tříd (a tedy společenské vztahy, které tato třída proklamuje) jsou „v historicky podmíněné shodě“ s objektivními zájmy všelidského pokroku (tamtéž: 67). Realistické umění vyjadřuje proto třídní stanovisko této pokrokové třídy, ať si je toho umělec vědom či ne. Umělec má ale možnost zvolit si správné místo v historické situaci třídního boje. Je-li opravdovým umělcem, tak ho zájem o rozvíjení základní umělecké kvality – pravdivosti - sblíží se stanoviskem třídy pokrokové (tamtéž: 67).

Podle sovětského estetika A. I. Burova je obsahem umění lidský život se svým přirozeným (sociálním i přírodním) prostředím, jehož všechny stránky jsou shrnuté a pochopené umělcem ve světle určitých společenských ideálů. Podle marxistické estetiky je ale rozdíl mezi realismem renesance, která zobrazovala přírodu, zatímco kritický realismus, z něhož vychází socialistický realismus 19. století, zobrazuje společnost (tamtéž: 69).

Podle Formánka je sice v požadavku na optickou shodu či zobrazení skutečnosti možná co nejširší škála stupňů – od téměř fotografické prokreslenosti detailů až po velkoryse uvolněné, syntetické podání tvaru – ale to ani v nejkrajnějším případě nesmí popírat původní zobrazující funkci výtvarného umění. „Je vyloučeno, aby se v oblasti

obsahu uplatňovala jiná než noetická orientace, aby realistický obsah byl vyjádřen formou, která zanedbává tyto objektivní zákonitosti výrazu, znamenalo by to totiž nedůslednosti či spíše rozpor v podstatě tvůrčího postupu, v poměru ke skutečnosti, a nebylo by tedy vůbec možno mluvit o realistickém názoru“ (Formánek, 1955a: 78).

Socialistický realismus tedy může být zobrazován jen realistickou malbou, i když se můžeme dohadovat do jaké míry má být přesně napodobivá. Marxistická estetika ale odmítá, aby socialistický realismus využíval abstraktní formy zobrazení, protože tím by popíral poznatelnost skutečnosti. Proto musí umělecká praxe důsledně bojovat proti výtvarným stylům souhrnně označovaným jako formalismus. Tím se obvykle myslí především kubismus, ale i příliš naturalistický impresionismus. Socialistický realismus vyhlásil boj proti skicovosti, kterou spojuje s impresionismem, a jež se podle něj stala v tvůrčím procesu samoučelnou. Umění vycházející z impresionismu je podle marxistické estetiky bezmyšlenkovité (Kaufman, 1953: 75). Špatný je expresionismus a především všechny formy abstraktní malby. Umění, které není zobrazivé, se obrací do nitra člověka a k jeho subjektivnímu citění. Tím popírá hlavní marxistickou poučku o přednosti fyzického světa před duchovním (Kubišta, 1953: 76). Abstrakce, stejně jako surrealismus, tedy všechno umění, které ukazuje na existenci jiného světa, vedou k přebujelé citovosti a sázení na intuici namísto na vědu. Marxismus-leninismus je ale vědecký a racionální systém, podle něhož je svět objektivně existující a poznatelný. Naopak intuice a citovost se týká fašismu, který je potřeba potírat i v kulturních dílech, kde právě na sebe bere podobu avantgardního umění (Nejedlý, 1945: 7).

Právě proto, že je svět objektivně poznatelný, je podle marxismu-leninismu možné a přímo nutné ho měnit. Cílem marxistické filozofie je změna společenských poměrů, aby mohla být vytvořena společnost beztřídní, komunistická. (Kubišta, 1953: 78). Kultura a umění má tedy především vychovávat, ukazovat cestu k této změně. Proto musí být socialistický realismus zaměřený do budoucnosti, musí ukazovat svět, jaký bude, jaký by měl být (Nejedlý, 1948b: 78). Právě tím, že umění skutečnost správně zobrazuje, na ni zpětně působí. Naopak umění, odtržené od skutečnosti, se „zvrhá se v paumění“ (tamtéž: 78).

Společenská teorie marxismu pracuje s klíčovými pojmy základny a nadstavby.

Základnu tvoří především výrobní vztahy, tedy způsob ekonomické organizace společnosti. Nadstavbu, která vyrůstá ze základny, tvoří kultura a duchovní organizace státu (Marx, Engels, 1949). Podmínky společenského života jsou utvářeny způsobem výroby, který má vliv na ideologickou nadstavbu, tedy i na umění. Změna ve způsobu výroby má vliv v celé nadstavbě, ale umělecká tvorba se může někdy opozdit oproti výrobním silám, takže za nimi pokulhává (Kubišta, 1953: 80).

Každá změna základny vytváří svoji novou nadstavbu. Nadstavba se stává produktem jedné epochy, během níž žije a působí daná hospodářská základna a zaniká s likvidací a zánikem základny. Změna základny je tedy možná i z nadstavby, respektive nově zrozená nadstavba nemá být pasivní, naopak musí aktivně podporovat svoji základnu, aby se upevnila a zlikvidovala základnu starou (tamtéž: 82). Tehdejší estetický pohled se proto shoduje, že umění nového státu musí být bojovné a má pomáhat výchově nového člověka a upevňování nového řádu.

Umění v epoše socialismu působí podle tehdejších teoretiků svými estetickými podněty na myšlení a jednání lidí tak, aby jim pomáhalo sžívat se s novými společenskými vztahy, které se postupně stávají skutečností. Spoluvytváří nový, vyšší svět lidských vztahů. A tuto funkci může plnit jedině tehdy, je-li vnitřně pravdivé, realistické a tedy srozumitelné divákům (Formánek, 1955a: 75). Umění musí být lidové, což neznamená pokleslé, ale vycházející z lidu (Nejedlý, 1945: 15). Malíři a grafici by proto měli z ateliéru vyrazit mezi lid, do továren, na stavby socialismu a mezi jednotné zemědělce a zobrazit pracovníky, kteří zde vytvářejí nový svět, protože právě člověk, člověk a práce stojí v zájmu marxismu-leninismu. A protože prací se člověk stává lepším, tak také jeho okolí díky práci jeho rukou získává na hodnotě. Nejde však tolik o člověka jako jednotlivce, ale o masu lidí, o lid.

Protože nová doba bude kolektivistická, musí být i umění kolektivistické (Grossmann, 1946: 35). To na jedné straně vede k experimentům s formou práce umělecké dílny, společné práce na jednom obraze, tak jak fungovala ve středověku až do počátků novověku. Nicméně podstatnějším aspektem kolektivismu umění je snaha hledat kolektivního hrdinu, tedy nikoli jednotlivce s plasticky vykreslenou, individualizovanou osobností a psychologií, ale naopak obecně použitelný typ. Socialistická estetika tu vychází

z Engelse, jenž říká, že realismus, kromě věrnosti v podání detailů, musí přinášet i věrné podání typických charakterů v typických situacích (Marx, Engels, 1949). Také typičnost v praxi socialistického realismu musí odkazovat do budoucnosti, aby mohla výchovná. Odtud zástupy optimistických dělníků, rolníků a pracující inteligence s čistými montérkami, nažehlenými košilemi, kravatami, ostře řezanými rysy a silnými pažemi. Při realistickém zobrazování se autoři museli vyhnout naturalismu, který byl na indexu stejně jako formalismus (Nejedlý, 1948b: 80). Naturalismus jako zobrazování věcí ošklivých, zejména zločinů, vražd nebo smilstva, do nové doby nepatří, protože nezobrazuje skutečnost, ale jen dráždí smysly, což si vymyslela znuřená buržoazie (tamtéž: 81). „To je totéž, jako bychom představovali v umění jen nemocné lidi - a ničím jiným nízké ty zjevy nejsou z hlediska společnosti. My naopak máme rádi a chceme vidět zdravé lidi, a ti musí být i mravně zdraví. Nejsou-li, pak je chceme léčit, ale ne se kochat v jejich chorobách“ (tamtéž: 81).

Kolektivismus socialistické éry také mění podmínky konzumace výtvarného umění. Namísto malého závěsného obrazu určeného pro domácí použití pro jednotlivce či malou skupinu diváků, je socialistický realismus určen pro masy. Proto i rozměry musí být monumentální, počítá se s umístěním výtvarných děl do veřejného prostoru, výtvarná díla se mají stát součástí architektury (Kotalík, 1955). Renesance se má dočkat mozaika, sgrafito, případně gobelíny a samozřejmě i monumentální malba, jak na plátna, tak nástěnná (Lorenzová, 2005: 271).

Přestože nástěnné malby se pro monumentální umění přímo nabízejí, příliš mnoho jich v českých zemích nevzniklo. Ačkoli docházelo ke stykům mezi sovětskými (a českými) malíři a jejich latino-americkými soudruhy jejich verze sociálního realismu se v sovětské vlivové oblasti neujala. Například mexický malíř Alfar Siqueiros vyčítal sovětským malířům, že jejich nástěnné malby se zpracováním příliš podobají závěsným obrazům. Podle něj má být monumentální výzdoba dynamická, expresionistická a má mít výmluvnější výtvarný výraz. Monumentální umění má být skutečně součástí prostoru, divák do něj vstupuje a prochází jím, proto v těchto rozměrech přestává platit renesanční idealistická perspektiva (Sequeiros, 1955: 27).

3.2 Socialistický realismus ve výtvarném umění SSSR

3.2.1 Státní umění

Státní umělecký směr závazný pro všechny tvůrce v SSSR se objevuje až ve třicátých letech, po pevném usazení Josefa Stalina v čele komunistické strany, podle tehdejšího názvu Všesvazové komunistické strany (bolševiků) – VKS(b) (Švankmajer, 2010: 372). Není snad příliš nadsazené tvrdit, že socialistický realismus je kulturním ekvivalentem byrokratizace státu a úspěšného vítězství stranického aparátu.

Během prvního období revoluce, během takzvaného válečného komunismu (zhruba do roku 1922), byly výtvarným programem sovětské revoluce avantgardy – od suprematismu Kazimira Maleviče (1878 – 1935) a konstruktivismu El Lisického (1890 – 1941) a Vladimíra Tatlina (1885 – 1953), přes futurismus až po poetický expresionismus Marca Chagalla (1887 – 1985). Avantgardní umělci se také aktivně zapojili do revoluce, jako autoři propagandy - plakáty El Lisického, nebo vyučující na Lidové škole umění ve Vitebsku - ředitelé Chagal, Malevič (Dempseyová, 2002: 103 - 109). Tyto tendence neopanovaly veškerý výtvarný provoz, na to nebyl v zemi zmítané občanskou válkou čas ani energie, nicméně byly velmi výrazné a minimálně v některých centrech skutečně daly tvář bolševické revoluci. V první fázi revoluce bylo potřeba rozbít, zničit stávající režim, rozmetat starý svět a nahradit ho novým řádem. Ve výtvarném umění našlo toto ničení starého světa živnou půdu v avantgardních směrech (Padrta, 1996: 16). Rusko bylo na vpád moderny zcela nepřípravené, protože kvůli své kulturní izolaci jen pomalu vstřebávalo vývoj umění v Evropě. Rudá avantgarda dovedla výtvarné chápání do bodu nula, který symbolicky představuje dílo Kazimíra Maleviče, ale nedočkala se pochopení (tamtéž: 298). Proto se zhruba od roku 1922 začala oficiální tvorba klonit k akademičtějšímu výrazu. „Výboje suprematistů dohnané do extrému v prostředí kulturně nepřipraveném, musely mít nutně za následek jejich kontrastování obživnutím nejpustšího naturalismu“ (Mrkvička, 1936: 23).

Ve chvíli, kdy bylo dobojováno, bylo možno se vrátit k umění usedlejšímu, zobrazivému, tedy k realismu. Podle výtvarných kritiků z 30. a 40. let je ale ruský realismus specifický svou potřebou detailního napodobování a na rozdíl od francouzského realismu má daleko blíže k naturalismu. „Naturalističtí malíři se domnívají, že když se jim

podání napodobit přírodu s největší možnou věrností, že ji vsutku obsáhnou celou, že divák může nad obrazem, přesněji řečeno nad jevovou imitací, prožívat tytéž dojmy a tatáž vzrušení jako před přírodou,“ tvrdí Mrkvička (1936: 22). Podle něj ruský naturalismus, který Mrkvička ztotožňuje se socialistickým realismem, nerozumí samotné podstatě malířství, když odmítá vstoupit pod „nejvnějšší slupku povrchu“ a za vrchol mistrovství považují „imitaci skutečnosti“ a iluzionistické podání (tamtéž: 24). Podle Mrkvičky klesla malba na úroveň kolorované fotografie, malíři socialistického realismu zobrazují výseky skutečnosti bez kompozice a znalosti zákonů stavby obrazů. Náměty jsou „konvenční krajiny, představující budovy továren a těžební věže na petrolej, práce s traktory či interiéry hutí“ (Mrkvička, 1936: 26), případně historické či revoluční výjevy. Nad obrazy podle něj může diváka napadnout jedině: „tak takhle to tedy vypadalo, což na umění málo“ (tamtéž: 25).

Socialistický realismus se ve třicátých letech obhájí jednoduchou myšlenkou: situace v zemích mimo SSSR, ovládaných buržoazním řádem, není vůbec dobrá, a proto se západní umělci utíkají k abstrakci. „Společenský řád na území SSSR je však takový, že umělec může mít jedině kladný poměr ke skutečnosti“ (Mrkvička, 1936: 28). Protože skutečnost se v socialistickém realismu dá zobrazit jedině realisticky, stává se realismus synonymem skutečnosti, což Mrkvička nazývá výrobou „padělků skutečnosti“ (tamtéž: 29).

Také Adolf Hoffmeister kritizuje sovětskou malířskou praxi 30. let. Důvod vidí v nesrozumění politických požadavků a uměleckých důvodů k tvorbě. V textu koncipovaném jako dopis Emilu Fillovi píše: „Marxistický výklad po rozumu politiků je se zdravým rozumem umělců v naprostém rozporu“ (Hoffmeister, 1931: 80). Umělci podle Hoffmeisterova svědectví řeší tento konflikt podvodem a dělají si, pod závojem marxistické dialektiky, co chtějí. Výsledek působí ironicky, obrazy s neangažovaným obsahem se dotvářejí angažovaným názvem: co by český malíř nazval „Koupání“, jmenuje se v SSSR „Odpočinek po práci“, stádo vepřů dostane název „Na sovchoze v Uzbekistánu“ a obraz ženců na poli je doplněný červenou dekorativní tečkou, která má znázorňovat mlátičku (Hoffmeister, 1931: 80). Podle Hoffmeistera Sověti hodnotí malířskou tvorbu v prvé řadě podle účelu a revoluční služby, teprve potom podle obsahu a estetické hledisko pro ně není vůbec důležité. Proletářské umění podle něj trpí omezenou tematikou

a kalendářovou technikou, a je prakticky nerozeznatelné od barvotisků. „Vojácké obrazy střídají industrializační a ubohé barevné mazanice oslavují prabídně velké dni a velké věci. Nevkus na nevkus. Oficiální umění. Tak zlé to u nás přece jen není“ (Hoffmeister, 1931: 83). V Treťjakovské galerii popisuje oddělení plakátu slovy: „Zde končí malířství a začíná služba revoluci, navíc plakáty končí nejen galerie, ale myslím dobře i malířství“ (tamtéž: 83).

Období tolerance avantgardních výtvorů skončilo se začátkem třicátých let, ve stejné době Sovětský svaz opouští teorii internacionálního komunismu, jehož cílem byl vývoz revoluce a likvidace národních států. Naopak Stalin vyhlásil doktrínu o socialismu v jedné zemi, která pro kulturní politiku znamenala revizi předchozích prohlášení. Tím otevřel dveře pro návrat ruského nacionalismu, což umožnilo návrat realistů 19. století, kteří se stali závazným vzorem pro výtvarné umění. Avantgarda začala být považována za symbol zpátečnictví a brzdy na cestě k socialistickému zítřku, stejně jako tomu v té době bylo v nacistickém Německu (Pijoan, 1998: 250). Staré se tak stalo novým a nové starým.

3.2.2 Malíři z továren a kolchozů

Aby to bylo organizačně možné, skoncoval Sovětský svaz s pluralitou uměleckých spolků. To umožnilo Usnesení o přestavbě literárně-uměleckých organizací Ústředního výboru VKS(b) z 23. dubna 1932, které vedlo ke státní monopolizaci umění. Ve dvacátých letech strana prosazovala co největší množství organizací v oblasti umění s cílem upevnit pozice proletářských umělců. To už ve třicátých letech ale neplatilo, proletářské kádry v umění stačily vyrůst, prosadili se noví spisovatelé a malíři ze závodů, továren a kolchozů (Agitace ke štěstí, 1994: 52).

Podle Ústředního výboru se rámec existujících uměleckých organizací (VOAPP, RAPP, RAMP aj.) stal příliš úzkým a brzdil důležitý rozmach umělecké tvorby. „Tato okolnost s sebou nese nebezpečí, že se tyto organizace promění z prostředků největší mobilizace sovětských spisovatelů a umělců ke splnění úkolů socialistické výstavby v prostředek pěstování uzavřenosti, odtržení od politických úkolů současnosti i od významných skupin spisovatelů a umělců, sympatizujících se socialistickou výstavbou“ (tamtéž: 52). Proto došlo k přestavbě uměleckých organizací, byla

zlikvidována asociace proletářských spisovatelů (VOAPP, RAPP) a „všichni spisovatelé, kteří podporují platformu sovětské moci a hodlají se účastnit socialistické výstavby, se přihlásí do jednotného Svazu sovětských spisovatelů s komunistickou frakcí“ (tamtéž: 53). Analogické změny se odehrály i ve vztahu k jiným druhům umění. Díky jednotnému svazu umělců získal stát totální kontrolu nad uměleckou činností.

Hlavní představitelé socialistického realismu se zformovali již v počátcích dvacátých let v rámci sdružení ACHRR – Asociacija chudožnikov revoljucionnoj Rossii (Kaufman, 1953: 76). Především portrétisté a autoři pozdějších oficiálních pláten představitelů komunistického režimu Issak Brodskij (1884 - 1939) a Alexander Gerasimov (1881 – 1963). Dalšími představiteli byli Georgij Ražskij (1895 – 1952), Boris Joganson (1893 – 1973) a Alexander Moravov (1878 – 1951) nebo Taras Gaponěko (1906 – 1993), který se proslavil obrazy s tématem nové vesnice, kolektivní práce a kolchozního života (Pijoan, 1998: 254). Další skupina vyšla ze sdružení OST – Obščestvo stankovistov, které bylo více ovlivněné modernou a vytvářelo obrazy ve stylu modernizovaného realismu. Typickými představiteli jsou Alexnader Denejka (1899 - 1969) a Jurij Pimenov (1903 – 1987), slavný zejména obrazem Nová Moskva z roku 1937. Obraz ukazuje, zcela v duchu socialistického realismu, moderní město plné aut, lidí a výškových budov, tedy takové, jak poznamenává Pijoan, které ničím nepřipomíná skutečný vzhled Moskvy třicátých let (tamtéž: 255).

Tematicky se obrazy, vedle portrétů především Stalina a Lenina, v letech předcházející druhé světové válce týkaly především kolektivizace a budování sovchozů a kolchozů – obrazy kolchoznic jdoucích mezi rozoranými poli, nemluvnata svážená na pole k obědu z kolchozních jeslí, polední přestávka v kolchoze, kde „jinoši kombajněři tancují s děvčaty za zvuků hudby radiového tlampače umístěného na sovchozním voze“ (Kaufman, 1953: 77).

3.2.3 Internacionální nebo národní?

V. I. Lenin rozlišoval dle Leonova kultury pouze dvě, buržoazní a socialistickou (Leonov, 1949: 584). Pojem národní kultura přitom patřil do myšlenkové sféry buržoazní, neboť komunismus odmítá samotné pojetí národa a sám se chápe jako kosmopolitní (tamtéž: 584). Stalin naopak do komunistické ideologie myšlenku národa vrátil, a to

ve chvíli, kdy pragmaticky ukončil snahu o vývoz revoluce a soustředil se na vybudování jediného socialistického státu (Švankmajer, 1996: 392). „Svým obsahem proletářská, svou formou národní – taková je všelidová kultura, ke které spěje socialismus“ (Stalin, 1951: 28). Jeho vysvětlení návratu národního umění bylo prosté: dokud vládla buržoazie, byla národní kultura heslem buržoazním, od chvíle kdy se moci chopil proletariát, stala se heslem socialistickým (tamtéž: 30).

Stalin tak zřejmě chtěl řešit několik věcí najednou, jednak upokojit padesát národů nově vzniklého sovětského svazu, jednak definitivně ukončit éru avantgardy spojenou s počátky bolševické revoluce. Ve třicátých letech Sovětský svaz zůstal politicky izolován a uzavřel se do sebe. Stejně tak se obrátil i ke kulturním tradicím své vlastní země. „Stejně jako nevznikne jeden jazyk ve všech socialistických zemích, jakési esperanto komunismu, není cílem prosazovat unifikovanou kulturu“, tvrdil (Stalin, 1945: 89). Podle Stalina Lenin nikdy neobhajoval konec národnostních rozdílů v prostředí jednoho státu (SSSR), před vítězstvím komunismu v celosvětovém měřítku. Myšlenka samovolného zániku kultury a jazyka v kosmopolitní komunistické společnosti je mylná, tvrdil Stalin (tamtéž: 92).

Dohadovat se můžeme o tom, do jaké míry bylo exkluzivní umění suprematismu nebo konstruktivismu v zemi sovětů populární. Pravdou je, že už od počátku dvacátých let vznikala v SSSR sdružení umělců, která požadovala umění srozumitelné a tedy masové (Novojo občestvo živopiscev 1921, Asociacija chudožnikov revoljucionnoj Rossii 1922). Za rehabilitaci starého umění se postavil ještě i Lenin, který kritizoval přílišné obrazoborectví v malířství. „To, co je krásné, je třeba zachovat, vzít za vzor, vycházet z něho, i když je to staré“ (Lenin, 1958: 298). Podle něj je důvodem obliby moderních směrů umělecká móda, která vládla na Západě a snaha ruských lidí dokázat si, že také stojí na výši soudobé kultury. „Nejsem sto pokládat výtvořiny expresionismu, futurismu, kubismu a jiných ismů za vyšší projev uměleckého genia. Nerozumím jim. Nepocit'uji z nich žádnou radost“ (tamtéž: 298). Za začátek konce avantgardní tváře sovětského režimu lze zřejmě považovat již roky 1922-1923, kdy se Chagall vrací do Paříže a Malevič odchází do Leningradu, jistěji rok 1927, kdy Malevič po řadě útoků odchází z Ruska (Padrta, 1996: 121). Avantgardní umění vzniklé během desátých let získalo díky revoluci nečekanou možnost postavit se do čela nové společnosti a její kultury. Díky tomu avantgardy získaly i společenské ambice a agresivitu, v jiných zemích nevídané. To se ale ukázalo jako

„bláhová a krátkodechá iluze, pohřbená v sovětském Rusku během několika bouřlivých let“ (Padrta, 1996: 297).

To, že elitářské pojetí avantgardních umění, která do určité míry došla na konec své cesty, nebylo všem divákům ze své podstaty zcela po chuti, koneckonců svědčí i situace v jiných zemích Evropy. Bylo by nepravdivé tvrdit, že avantgarda (klasická moderna) byla ve všech svobodných zemích žádána diváky, naopak již do poloviny dvacátých let docházelo k návratu uměleckých děl, která byla divákům srozumitelnější, byť v barevnosti nebo tvarosloví čerpala z výtvarných moderny (Dempseyová, 2002: 135-164). Ve Francii, Itálii, Rakousku i v české společnosti rezonovala její o dost krotší varianta - art deco. Ve zvolna se vynořujícím malířství USA se objevili tzv. regionalisté (americká gotika), ve výmarském Německu pracovali umělci na obrazech a grafikách, které se vyznačovaly popisným sociálním realismem, případně karikaturou (Leinz, 1996). Také je potřeba myslet na fakt, že ve všech zemích vedle sebe působily různé umělecké směry tak, jak je jejich představitelé vytvářeli. Ve dvacátém století nikdy nedošlo ke vzniku homogenního stylu, jenž pojal celou kulturní epochu.

O to se v předválečné Evropě snažili pouze totalitní země, z nich zase striktně jen SSSR a Německo, které svobodnou tvorbu kriminalizovaly. Naproti tomu Itálie velmi dobře vycházela se svými futuristy, i když i zde vznikl realistický styl zvaný novocento. Nicméně fašistický režim vedle sebe nechával tvořit moderní i klasicizující malíře volně, a oběma skupinám poskytoval finanční podporu (Pijoan, 1998: 246).

3.3 Rudá avantgarda

3.3.1 Socialistický realismus v předválečném Československu

Doktrína socialistického realismu vznikala v Sovětském svazu ve třicátých letech, v době kdy kulturní výměna mezi ČSR a SSSR nebyla příliš velká. Styky se omezovaly na menší část levicové části uměleckého spektra, nebo na konkrétní osobnosti uměleckého života, především na členy československé komunistické strany a levicové sympatizanty (například členy sdružení Devětsil nebo Osvobozeného divadla, z osobností například Adolf Hoffmeister).

Socialistický realismus v Československu před rokem 1945 nebyl domácím divákům příliš známý a zejména o výtvarném umění bylo informací poskrovnu. Navíc nebylo příliš mnoho času. Socialistický realismus se oficiálně stal jediným slohem SSSR v roce 1934, kdy dostal své jméno. Do konce první československé republiky zbývaly čtyři roky a po září 1938 nikdo v českých zemích sovětské umění nepropagoval. Československá debata o socialistickém realismu se na konci třicátých let týkala jen velmi omezeného publika, ale na rozdíl od pozdějšího období byla velmi kritická.

Většina sporů se vedla nad texty, zejména nad romány a poezií. Pokud se zaměříme na výtvarné umění, nejvíce se tématem zabýval Otakar Mrkvička a Karel Teige, jehož hlavním cílem ale bylo obhájení existence surrealismu v prostředí komunistického hnutí. Podle Teigeho není socialistický realismus pevně definován, ale jde o termín otevřený nejrozumnějším interpretacím (Teige, 1935). Vychází z N. I. Bucharina, který podle něj toto „různočení teorie“ vítá: „Socialistický realismus prozatím existuje jako rámcový teoretický koncept, v umělecké praxi nevytvořil dosud vyhraněné útvary“ (Teige, 1935: 164). Z toho Teige vyvozuje, že mezi surrealismem a socialistickým realismem není teoretický rozpor, a že surrealismus zapadá do širokého socialistického realismu.

3.3.2 Teigeho rozpaky

Teige si všímá, že sovětské umění je na Západě přijímáno s rozpaky. „Díla (...) zarážela nás svým povrchním optimismem a byla u nás jaksi vykořeněná. Jiná díla působila na Západě jako přímo antisovětská propaganda“ (Teige, 1935: 121). Podle něj Maxim Gorkij nevidí zásadní (strukturální) rozdíl mezi realismem socialistickým a realismem deskriptivním. Socialistický realismus sebe označuje jako umění pokrokové, ale v reálných projevech kopíruje díla klasického realismu. „Nejednou lze pozorovat, že sovětská kritika snaží se nemožně aplikovat Stalinův výrok o ‘proletářské kultuře, internacionální a socialistické svým obsahem, ale nacionální ve své formě‘ a to tím způsobem, že naznačuje, jakoby socialistický realismus mohl a měl být realistický, po staru realistický ve své formě, jen když bude socialistický svým obsahem,“ říká Teige (Teige, 1935: 137). Podle Teigeho zkrátka nemůže socialistický realismus existovat, pokud si ponechává staré formy zobrazování.

Podle něj má jít o „socialistický, totiž dialekticky-materialistický a revoluční názor na formu a strukturu, že tedy socialistický, revoluční názor nesnáší se s mechanickými, prostoduchými prostředky starého realismu“ (Teige, 1935: 140). Podle Teigeho, rozeného člena avantgardy, je čistý realismus vždy reakcionářský a nikdy v dějinách nevytvořil špičková díla. Dokazuje, že největší mistři 19. století nebyli realisty, ale romantiky. „Ryzí a autentický realismus představuje na příklad holandská škola malířská, ale Rembrandt je romantik, nebo Barbizonská škola, ale Corot, největší z barbizonských malířů, je také romantik“ (Teige, 1935: 148).

„Zejména v sovětském malířství vidíme, že to, co je tu vydáváno za mistrovské dílo socialistického realismu, odlišuje se od akademického a konvenčního realismu jen povrchem sovětské tematiky, ale jinak je to týž simplismus, za nímž se skrývá umělecká lenost a lež, ubohá forma, přehlušovaná někdy propagandistickým tenorem, a bezduché znázorňování vnějších příznaků třídního boje“ (Teige, 1935:150). Teige ale nachází řešení - socialistický realismus je zatím teoretickým konceptem nepřezkoušeným praxí, proto v něm převládá konvenční realismus se sovětskou tematikou. „Tam, kde se (...) malířství (...), za cenu své vůdčí úlohy přizpůsobilo primitivismu kultury širokých mas, dospělo k tomu, že odezva sociálně i historicky nesmírně kladných procesů vzala na sebe, byť jen dočasně, retrogradní klasicistické a byrokratické manýry, které naprosto nejsou adekvátní

socialismu, a v nichž nemůžeme spatřovati nic pokrokového“ (Teige, 1935. str. 180). Nicméně podle Teigeho je to jen epizoda: „Lze předpokládat, že sovětské umění na cestě překonávání starého realismu a klasicismu naváže opět na avantgardní tendence, které byly po roce 1925 v literatuře a malířství (...) dočasně opuštěny,“ doufá Teige (1935. str. 182).

3.3.3 Surrealismus socialistický i realistický

Teige se k tématu socialistického realismu vrátil v roce 1938, kdy se situace surrealistů v rámci komunistického proudu umění podstatně změnila a z jejich skupiny se stala jedna z odnoží zavrhaného formalistického umění. Teige ve spisu Surrealismus proti proudu obhajuje surrealismus a srovnává kulturní politiku Sovětského svazu a nacistického Německa, které se v té době v pohledu na avantgardní umění velmi sblížili. „Fakt, že komunistický tisk obnovil s nebývalou příkrostití boj proti umělecké a vědecké avantgardě právě v době, kdy proti témuž ‘zvrhlému umění’ vystupuje s brutálním terorem nacismus, ..., je jen dalším dokladem nesprávnosti komunistické kulturní politiky“ (Teige, 1938: 18).

Jako příklad stejnosti kulturní politiky obou států uvádí důkladnou čistku moskevské Treťjakovské galerie, odkud byla odstraněna díla ruského postimpresionistického malířství jako produkty „zvrhlého umění“, a na jejich místa byla znovu zavěšena akademická plátna, bezprostředně po říjnu 1917 odplavená do sklepa „vzduchnou vlnou revoluce, kriticky revidující historické dědictví“ (Teige, 1938: 21). Tímto pročištěním sovětských galerií předstihl podle Teigeho Keržencev dokonce známou Goebbelsovu kampaň proti „Entartete Kunst“. „Jsme nuceni opakovat, že v SSSR i v Třetí říši je uvalena kletba na totéž nové umění, které je odsuzováno v podstatě týmiž estetickými argumenty, zahalenými do politických hesel, které v obou zemích mají odlišnou barvu“ (Teige, 1938: 21). Protože se kulturní politika komunistických stran na Západě stala téměř doslovnou ozvěnou moskevských událostí, zaplnily i kulturní rubriky komunistického českého tisku výpady proti umělecké avantgardě a chvalozpěvy notované „na počest nejsousedštějších produktů osvědčené realisticko-akademické tradice“ (Teige, 1938: 22).

Záviš Kalandra, dlouholetý komunistický novinář, který se rozešel

s gottwaldovským vedením KSČ a ze strany byl vyloučen, píše před válkou o filmu Car Petr Veliký z roku 1937. V závěru textu říká: „Jeho prolhanost je prolhaností celého toho usměrněného směru, který si říká socialistický realismus. Jeho skutečnou ‘tvůrčí metodou‘ je zakrývání stínů a nanášení světla, idealizující falšování skutečnosti v zájmu těch, kdo mají proč falšovat špatné stránky svého režimu“ (Kalandra, 1994: 137). Podle Kalandry je film pompézní, stejně jako architektura moskevského Metra nebo chystaného Paláce sovětů.

3. 4. Největší náš spojenec – kultura po roce 1945

Po skončení druhé světové války se situace v nově sjednoceném Československu prudce proměnila. Ze Sovětského svazu se stal spojenec číslo jedna a charakter země se po květnu 1945 již nevrátil k demokracii, tak jak fungovala až do konce září 1938. Namísto pluralitní demokracie panovala v Československu omezená demokracie lidová, v níž hrála hlavní roli KSČ a další tři povolené strany. Již v roce 1945 začalo znárodnování velkého průmyslu, čímž sílila moc státu a významně rostl počet administrativních zaměstnanců. Krátce řečeno podoba státu, tak jak jej znala první republika, se po okupaci již nikdy nevrátila (Rupnik, 2002: 192).

V letech 1945-1948 šlo o přechodné období, kdy hospodářství už nebylo, řečeno dnešními pojmy, tržní (kapitalistické) a ještě ne socialistické (tamtéž: 259). Probíhající znárodnování a další změny, z nichž asi nejpodstatnější bylo vyhnání sudetských Němců v letech 1945 -1946, vyvolalo podstatnou proměnu společenské struktury. Tři čtvrtiny průmyslu přešly na plánované hospodářství, což ale znamená, že se i střední a malí podnikatelé stali z velké části závislí na objednávkách, které organizoval „technicko-byrokratický správní aparát“ (Vrba, 1946). Velký vliv měly také masové organizace, postupně ovládnuté komunisty, především odbory (Rupnik: 2002: 207).

Sovětský svaz se stal vzorem pro všechny složky společnosti, tedy i pro kulturu a tím pádem pro výtvarné umění. O tom, že právě kultura se má připodobnit stavu v SSSR píše už Košický vládní program: „Nová doba a nové mezinárodní postavení Československa vyžadují neméně ideologickou revisi jeho kulturního programu“ (Program první československé vlády Národní fronty Čechů a Slováků přijatý dne 5. dubna 1945 v Košicích, 1955). Ten slibuje, že: „bude zesílena slovanská orientace v naší kulturní politice v soulase s novým významem slovanství v mezinárodní politice i naší československé zvláště. V tomto směru budou zaměřeny a opraveny i učební plány našich škol i kulturní orientace našich vědeckých a uměleckých ústavů. Zcela nově bude vybudován i v kulturním ohledu náš poměr k největšímu našemu spojenci – SSSR“ (tamtéž).

A že to půjde velmi rychle, se ukázalo hned po skončení bojů v pražských ulicích.

Zdeněk Nejedlý již 29. května 1945 ve svém projevu Za lidovou a národní kulturu říká: „Jak by mohla kultura zůstat nelidová ve státě tak lidovém, jakým jest a bude naše tato naše nová republika“ (Nejedlý, 1948a: 5). Podle něj musí být kultura masová, pro miliony, jako tomu bylo v době národního obrození v devatenáctém století. Nejedlý se také zmínil o napětí mezi internacionální a národní kulturou, která komunistickou estetiku provází od počátku praxe socialistických států. Podle něj „internacionalismus není anacionalismus“ a staví se za výklad Stalinův (tamtéž: 17). Umění v socialismu, respektive v jeho podání v „lidovém státě“ musí být národní a právě tím bude socialistické. V květnu 1945 vznikla Ústřední rada odborů, masové organizace, která měla podle Nejedlého sjednotit obyvatelstvo, což bylo důležité i pro umění: „Můžeme proto kulturu šířit a národ sjednocovat“ (tamtéž: 21).

3.4.1 Umění lidového státu

Debata se v prvních poválečných měsících točila především kolem toho, jak má umění v lidovém státě vypadat. Tedy jaké má být ono přístupné umění, jak má vypadat malířství, jehož konečným cílem je stav socialistického realismu. Prakticky však neexistuje proud, který by zcela odmítal socialismus jako takový a jeho projev v konečném socialistickém realismu. Místo různých protichůdných názorů zní jednotný hlas: ano, všichni usilujeme o nové uspořádání společnosti, všichni chceme dělat umění přístupné a lidové. Do určité míry se kultura cítila vyčerpaná z boje moderních uměleckých směrů. Jindřich Chalupecký píše o tom, že se všichni víceméně shodují, že s moderním uměním nelze dál počítat, ale nikdo neví, co postavit na jeho místo (Chalupecký, 2001: 365). Prakticky stejné problémy řešilo umění celé Evropy, namísto avantgard, které byly příliš individualistické a zaměřené do sebe, se umění vracelo k zobrazivé metodě, k monumentálnímu měřítku, epickému ději nebo přímo také socialistickému realismu (Petišková, 2008a: 15).

Sáhodlouhá debata se vedla o výchově diváka a o srozumitelnosti moderního umění, které chtěla část kritiků obhájit. „Prostý divák modernímu umění skutečně nerozumí. Nerozumí mu a nerozumí ani obrazu starému, protože se naň neumí dívat s hlediska výtvarného. Jeho pohled je pouhou konfrontací zobrazeného se skutečností, jeho ocenění se řídí souladem s ní,“ shrnuje hlavní body poválečné debaty Jaroslav Hulák

(Hulák, 1945: 14). Podle Huláka, který píše pro levicovou Generaci, prostý divák dosud viděl ve výtvarném umění jednu z výsad vládnoucí třídy a chápe je jako přepych. Z nesrozumitelnosti moderního umění pramení nebezpečí, že by široké vrstvy, kterým vše z uměleckého vývoje uniklo, na ně mohly zanevřít, stejně jako na ně z opačných důvodů zanevřela měšťácká třída. Podle jeho názoru nepomůže ani popularizace, která jen šíří informace, ale na vnitřním prožitku diváka nic nevylepší. Řešení je dle něj dvojí, jednak revoluce, která odstraní „prostotou“ diváka, jednak výchova, která ukáže umění jako „organizované úsilí o zaznamenání vztahu člověka k přírodě, životu a společnosti“ (tamtéž: 21). Namísto nápodoby života, má být hlavní funkcí sdělení, které je „pevným mostem mezi výtvozem a životem“ (tamtéž: 21).

Podle Jana Grossmanna je problém socialistického realismu v tom, že realismus jako takový je individualistický a proto měšťácký, zatímco kolektivistické umění je abstraktní - například umění primitivních národů Afriky (Grossmann, 1946: 35). Cituje Bohumila Mathesiuse, propagátora sovětské literatury, jenž socialistický realismus vymezuje tak, že nejde o popisný (starý) realismus, ale o realismus nový: „Tento realismus nezná všeobecný popis, ale vybírá si fakta“ (tamtéž: 29). Podle Grossmanna je ale potřeba říct v čem se liší socialistický realismus (Simonův) od realismu popisného a měšťáckého. Anebo by bylo smysluplné přiznat, že socialistický realismus je uměním typického přechodu: na jedné straně přináší nová témata, zobrazuje boj společnosti o její novou organizaci, ale zobrazuje jej starými slovy. Pojednává o socialismu a jeho výstavbě, ale není to umění, které roste nebo poroste přímo z kořenů nové socialistické společnosti, „neboť ta bude kolektivistická a kolektivismus, jak jsme si již řekli, realistických forem nezná,“ uzavírá (tamtéž: 36).

Podle Grossmanna nemusí být umění budoucnosti, které hluboce zobrazuje skutečnost, tvarově realistické, ale jakékoli nové, dosud ještě neznámé (Grossmann, 1946: 35). Ani to, že nová kultura je ve svém vědeckém podkladě materialisticky zaměřená na skutečnost neznámá, že bude vyjadřována realisticky. To je dle něj dědictví pohledu na svět, které prochází historií již od renesance a které chce právě sovětská kultura nahradit. Grossmann souhlasí s Tegiem, že je potřeba, aby socialistická kritika vysvětlila, jak je to s řadou avantgardní tvorby, která není realistická, ale je proti-buržoazní a proti-měšťácká. „Nám běží o to, je-li Vančura socialistický realista a není-li, je jedním z pionýrů

nového umění nebo ne?“ (tamtéž: 35).

Moderny se zastává i Lev Šimáka, podle něj je potřeba vedle osvědčeného a všestranně přístupného umění předvádět lidu také nové, ale vždy nejlepší umění (Šimák, 1946). Malíř komunista má právo malovat jako Picasso a má právo malovat jinak, dodává Roger Garaudy a pokračuje, že marxismus není vězení, nýbrž nástroj k pochopení světa. „Kdo tvrdí, že vnucujeme uniformu nebo klapky na oči malířům nebo skladatelům, je nepřítel nebo hlupák,“ dodává. (Garaudy, 1946: 30).

Naopak silnou tradici národního obrození prosazoval Zdeněk Nejedlý. Jak upozorňuje Macura, byl Nejedlý se svou obhajobou českého obrození v předválečné levici osamocen. Důvodem byla nedůvěra komunistů v samostatnou národní svébytnost českého národa, která začínala už v negativním postoji Marxe a Engelse při hodnocení českého revolučního hnutí 1848 (Macura, 1996: 138). Naopak Nejedlý hájil hodnoty spjaté s minulostí, a tedy s buržoazní ideologií, jako aktuální, schopné vytvořit základ nového umění. Navíc Nejedlý podle Macury ztotožňuje pobělohorskou dobu temna s nacistickou okupací. Z této myšlenkové konstrukce vyplývá hluboká souvislost mezi národním obrozením, které následovalo po Bílé hoře a dobou po druhé světové válce, kdy má přijít nové obrození, tentokrát socialistické (tamtéž: 140). Tato aktualizace národního obrození měla dvojí dopad. Jednak normotvorný - žádala po kultuře, aby její místo ve společnosti bylo postavené na obrozenecké tradici, spojené s výchovu a propojené s politickými cíly. Druhý dopad, adaptační jak jej nazývá Macura, měl pomoci přijmout myšlenku socialismu jako něco původního, tradičního, vlastně důvěrně známého, od čeho byl národ vzdálen jen působením buržoazie (tamtéž: 145)

3.4.2 Čeští realisté se hlásí o slovo

Národní pojetí umění nahrávalo realistům a milovníkům starého umění 19. století, protože moderní směry do Československa přicházely pochopitelně zvenčí, zejména z Francie, ale i Německa. Na podporu socialistického realismu vzniklo volné sdružení umělců Dohoda českých výtvarníků realistů, které v květnu 1946 čítalo dvě stovky členů. Dnešním slovníkem šlo o ostrou levici, sdružení vydávalo časopis Skutečnost, který vycházel do roku 1949 pod redakčním vedením malíře Zdeňka Buriana.

Podle prohlášení Dohody je národní umění takové, které odpovídá národní povaze a nevnučuje něco, co je národní povaze úplně cizí (Plnost času, 1946: 2). „Národ ve své vrozené povaze je od věků a podle své slovanské duše jen a jen realistický, má vpravdě také realistické umění. Nemůže mu být a nebude mu vnučován umělo a nadměrnou propagandou a dokonce prostředky státní moci kubismus, surrealismus a fauvismus s nárokem na prohlášení jediné, pravé a státem především podporované umění“ (tamtéž: 3). Podle realistů nemůže mít „předbojnickví“ státní monopol a navíc není žádným pokrokovým uměním. Dnešnímu divákovi ale nemá co říct. „Fauvismus, futurismus a surrealismus s kubismem a dadaismem a podobnými pakulturními zřůdami zvráceného liberalismu a monopolního kapitalismu budu vždy trapně ilustrovat hroznou dobu dvou světových válek. Jsou věrným, souhlasným a křiklavým svědectvím neschopnosti této doby vytvořit jasná slova, zřetelné obrazy, monumentální symboly a nevývratné pojmy, přesvědčující současné lidstvo o ideálech humanity a tak zabránit všeobecné řeži“ (tamtéž: 4).

Podle českých realistů se má umění opírat o dva pilíře - o národní tradici a o přírodu s jejími zákony. Z obojího vyrůstá realistické umění. Překvapivě otevřeně se na přednáškovém matiné v březnu 1946 rozhovořil malíř Eduard Stavinoha o srovnání socialistického realismu a nacistického umění (Stavinoha, 1946: 4). Podle něj není nic divného na tom, že se také nacismus chopil realismu, aby v něm našel prostředek sebeoslavení. A dokonce nacismus dosáhl leckdy formálního mistrovství. „Jenže tyto výsledky neobstojí jako trvalá dějinná hodnota a pravda, budou stíhány kletbou lidstva, protože vyjadřují ducha pýchy a víru v násilí, útlak slabého mocným, tedy pravý opak ideálů lidství, jak je vtělen v nejprostší slovanské duši a v celých našich dějinách,“ dodává Stavinoha (tamtéž: 4).

V časopise Skutečnost se do avantgardního umění pustil i malíř Ludvík Kuba, jinak tradiční autor vesnických výjevů. Autor textu P. Tureček píše, že apeloval na mistra, aby projevil názor na „tzv. Moderní umění“: „Věřte, já sám nevím, co ti lidé tím chtějí docílit. Vždyť je to přímo hrůzostrašné, jak tímto hanobí umění. Je to něco tak nepřirozeného, řekl bych přímo korumpování přírody, zvrácení přírodních zákonů. Umělec musí mít k přírodě lásku, musí mít citové pochopení pro přírodní krásu a barvu a jen z této, jakoby vnitřní harmonie člověka umělce s přírodou rodí se umění, vzniká obraz. Přírodní

zákony krásy se nedají měnit, jinak je to zkáza, přímo hřích, páchaný na přírodě a umění“ (Tureček, 1947: 7).

3.4.3 Přejchodný program – výtvarné umění na cestě k socialismu

Výtvarné umění stálo poněkud stranou hlavní kulturní debaty, která se týkala především literatury a spisovatelů. Nicméně i na výtvarné umění Komunistická strana Československa myslela ve svém kulturním programu pro volby v květnu 1946. Jeho výkladu se ujal Vincenc Kramář, milovník moderny a nejslavnější český sběratel kubismu. Jeho vize komunistické kulturní politiky na poli výtvarného umění byla velmi optimistická a otevřená. Vřak také byla kritizovaná už v době svého vzniku. Jde ale o jediný ucelený text, který osvětluje postoj komunistické strany k výtvarnému umění v období mezi koncem války a převzetím moci v roce 1948. Na druhou stranu vznikl v roce, kdy se konaly první poválečné volby, které byly pro potvrzení legitimacy vlády KSČ nesmírně důležité (Rupnik, 2002). Můžeme se tedy jen dohadovat, zda jde o nepochopení Vincence Kramáře, či jeho naivní přání, které ukazuje budoucí uspořádání výtvarného provozu. Vzhledem k tomu, že se nepodařilo najít žádné oficiální vyjádření činitelů komunistické strany, zřejmě nejbližší pravdě bude předpoklad, že takto pojatá vize československým komunistům vyhovovala, nikoli ale, že by předpokládali její skutečné naplnění.

3.4.3.1 Etapový socialismus

Podle Kramáře nemá v poválečném Československu začít „socialismus reformní“, tedy hluboká a okamžitá změna k socialistické společnosti, ale „socialismus etapový“ (Kramář, 1946: 10). To reflektuje kulturně-politický program, který zdůrazňuje přechodový ráz vznikající kultury. Kultura má odpovídat „tomu novému, co v republice nyní budujeme, a co je velkým dílem na cestě přechodu od kapitalismu k socialismu“ (tamtéž: 11). Nová kultura má být formou národní a svým obsahem demokratická, lidová a sociálně pokroková.

Podle Kramáře kultura dá výraz tomu novému, co v Československu vzniká. Forma a obsah díla zůstávají v rovnováze - „forma vyrůstá ústrojně z obsahu“ a národní forma

odpovídá národně pojatému obsahu, což platí i v případě, kdy je obsahem socialismus (tamtéž: 13). Podle něj se Marxova a Engelsova nauka protne s prvky českého revolučního myšlení a politická realita dospěje k českému pojetí socialismu, jemuž bude i v kultuře odpovídat česká forma socialistického realismu. Vývoj jde od kapitalismu k socialismu a etapou na této cestě je československá realita roku 1946, tedy národní, lidově demokratický, sociálně pokrokový stát. A taková má být i kultura – demokratická, lidová, sociálně pokroková a zároveň národní, jak ideově, tak formou. „Nemá to býti tedy socialistická kultura, pro níž u nás ještě nenadešel čas“ (tamtéž: 14).

Program KSČ očekává, že i výtvarní umělci přispějí svým dílem, podle Kramářova výkladu ale nepožaduje umění politicky a sociálně tendenční. Angažovaní malíři a kreslíři „jsou umělci zvláštního vnitřního ustrojení a talentu a nelze žádati po všech podobných postojích k tvorbě“ (tamtéž: 16). Umění socialismu žádá mnohem širší záběr, než jen propagandu. Stejnou důležitost mají díla, která zobrazují člověka a jeho prostředí. Pro KSČ je také důležité kulturní vzdělání a přístup ke kultuře. Program si je vědom, že „dříve než se bude moci lid stát nositelem nové pokrokové usměrněné kultury, musí mu být v nové republice otevřené brány kultury dokořán, aby jimi mohl vejít v oblast duševního bohatství, krásy a ušlechtilosti“ (tamtéž: 17). Jinými slovy: v dané vývojové etapě je otázkou lidové kultury především otázkou spravedlivé distribuce kulturních hodnot a soustavné výchovy. Protože kultura je věcí veřejného zájmu, vůdčí úloha připadá státu. Komunisté uplatňují zásadu, že kulturní prostředky musí být dány do správy státu, který je bude dávat k dispozici všem, nejen určité části národa. „Neméně je věcí státu postarat se o odborný dozor nad výstavnictvím a uměleckým trhem a zabránit šíření braku, který kazí vkus, ať už svádí mladého diváka na scestí, nebo lichotí dospělému, výtvarně zanedbanému“ (tamtéž: 17).

3.4.3.2 Zvrhlé je dobré

Kramář se ve své interpretaci alespoň v některých bodech rozchází se sovětským vzorem, který by tedy měl být pravděpodobně závazný i pro kulturu československou. „Program si je dobře vědom, že obrazy samy o sobě nejsou ani srozumitelné, ani nesrozumitelné, nýbrž že o srozumitelnosti uměleckého díla rozhodují vždy dva činitelé: předmět a nazírající subjekt“ (tamtéž: 17). Nesrozumitelnost, která byla často

označována jako reakcionářská, je prý strašákem minulosti. Skutečné reakcionáře neruší nesrozumitelnost, ale „revoluční duch obrazů a soch, bojící konvence a uzákoněné tradice“ (tamtéž: 19).

Porozumění je prý dáno jednak vospělostí diváka, jednak kvalitou samotného díla. „Porozuměti dá se všemu při normální inteligenci, postupuje-li umělecká výchova soustavně od jednoduššího k složitějšímu a zdůrazňuje-li od počátků nezvratnou pravdu, že pouhým napodobováním přírody ještě nikdy nevzniklo umělecké dílo a jeho hodnota nezávisí na vzácnosti, vznešenosti nebo ušlechtilosti námětu“ (tamtéž: 20). I toto tvrzení je bez dalšího vysvětlení poněkud podezřelé. Pracující lid, jako nositel budoucí kultury, si musí přivlastnit všechny v ýdobytky dosavadní kultury, což má platit o celku třídy, ne o jednotlivcích. „Naprosto není nutno, aby každý z pracujících nalézal zalíbení v složitějších v ýtvárných projevech, včetně kubismu a surrealismu, jako není třeba, ba není ani žádoucí, aby všichni umělci tvořili kubisticky nebo surrealisticky či fauvisticky“ (tamtéž: 20). Podle něj nemusí být nikdo nešťastný, nemůže-li přes všechnu upřímnou námahu najít kladný poměr k takovým dílům, zároveň je podle něj přinejmenším nevkusné projevovat hlasitě svůj nesouhlas s nimi ve výstavách. Vzhledem k tomu, že všechny projevy klasické moderny byly od poloviny třicátých let v SSSR prohlášeny za formalismus, jenž diváka uráží, a jejich díla byla odstraněna z galerií, je toto tvrzení více než napováženou.

Kramář jde ve svém výkladu ještě dál, a rozchází se s pozdější praxí umělecké kritiky. „Pracující lid, nesmí se spokojit s nějakým napodobivým plochým realismem a stavět se tak s měšťáky na touž úroveň, neboť právě tito měšťáci žádali, aby v obraze bylo všechno ‘srozumitelné‘ a věrně podáno podle skutečnosti, to je, aby obraz odpovídal jejich konvenčním představám o přírodě. Čím více se přiblížil fotografii, tím byl s hlediska jejich ‘v ýtvárné kultury‘ hodnotnější a krásnější“ (tamtéž: 23). Takzvané nesrozumitelné umění, nemá pracující lid chápat jako experimenty, které zajímají jen malou vrstvu diváků, a už vůbec ne jako „plod rozkladu měšťácké třídy“. K tomu poznamenává:

Všechno pokrokové umění – a jedině takové může chtít pokroková společnost – předpokládá hledání, tedy duševní práci. Živé pokrokové umění je nepřetržitá činorodost a pouhým experimentem se může zdát taková tvorba jen tomu, kdo není sto jí přímo

prožívat. Umění avantgardy je proti měšťácké a proti kapitalistické (přestože tvůrci pocházejí ze měšťácké třídy) jako je proti nim namířeno dílo Marxe a Engelse, pocházejících ze stejné třídy (tamtéž: 25).

Ani klasikové se nemají stát jedinou hodnotou a nemají vyústit ve „starmilectví“. Naopak každý z umělců má pracovat nově, se znalostí minulosti. Stejně tak je možné a správné navazovat na zahraniční zkušenosti s uměním. Opatrně dodává, že by „jednotliví, zvláště pokročilí a určitě založení tvořiví umělci“ měli mít právo navázat na nejnovější výboje cizí kultury, a to i přesto, že by nalézali doma ohlas z počátku jen v nevelkém zlomku národa. „Svědčilo by proto o nekulturnosti a bylo by jen na škodu naší nové umělecké tvorby, kdyby takoví průbojní jednotlivci a skupiny byly nadále, jak bylo právě obecním jevem za buržoazního systému, stroze odmítání jako na národu a lidu zpronevěřili egoisté, oddaní jen řešení svých osobních problémů“ (tamtéž: 25). Zatímco zastánci národní kultury byli schopni přijímat „německé odvary francouzských myšlenek,“ odmítali české umělce, kteří se napojili na „revolucionářsky pokrokovou tvorbu Západu“ (tamtéž: 27). Takovému odmítání pokroku dle Kramáře nebude pracující lid naslouchat.

3.4.3.3 Kubistická ropucha

Podle Kramářova výkladu má být kultura navázána na evropský východ (slovanské státy v čele se SSSR) a evropský západ (Paříž jako centrum světové tvorby). Aktuálním cílem je potřeba poznat umění východu, zejména SSSR, které je dosud v Československu neznámé. „Máme krajní potřebu vidět, jak se obráží v umění bratrského národa nové uspořádání života, k němuž sami míříme“ (Kramář, 1946: 35). Ve výtvarném umění ale dosud Západ neztratil své vůdčí postavení, program KSČ tak hodlá i nadále těžit i z jeho tvorby, pokud ovšem bude pokroková.

Vůči Kramářově interpretaci se ohradil Vincenc Weber v časopise Skutečnost. Weber se ptá, zda běží jen o taktickou náborovou shovívavost, zda Kramářovi jde o to „nezaujmout vylučující stanovisko proti osobám, které se do stranické náruče hlásí a zachovávají v ohledu uměleckém zvláštní zakořeněné svazky“ (Weber, 1946: 16). Přitom text vydaný v levicově rigidním časopise českých realistů kubismus odmítá právě jako formalistický směr, Weber v článku používá obraty jako „vskutku nezmarná kubistická

ropucha“ nebo „epidemie vzešlá z mikrobu kubismu“(tamtéž: 16).

Weber popisuje soukromý rozhovor s nejmenovaným vysokým funkcionářem KSČ, který po svém příjezdu z SSSR prohlásil, že nechápe, proč se v Československu stále kubismus objevuje. V Sovětech jsou s tím už dávno hotovi. Podle Webera nejvíce „ohrožuje nápravu“ fakt, že moderní směry nabyly takové úřední moci a publikační pozice, že se zdá nemožné prorazit „tento železný kruh tvarové zkázy“ (tamtéž: 16). Podle Webera nechtějí komunisté kubismus zakázat, nýbrž jde o to, aby český realismus mohl alespoň dýchat: „Chceme žít, chceme mít stejnou státní přízeň a otevřenou cestu k národu,“ píše. A funkcionář odpovídá: „Nikoli, to nestačí, věc tak nezdravá musí skončit do kořene.“ (tamtéž: 16).

3.4.4 Střetnutí – debata o sovětském malířství

Hlavní problém debaty o socialistickém realismu v období 1945 -1948 bylo tápání v tom, jak má vlastně takový obraz vypadat. Většina příspěvků v časopisech, ať z tábora podporujícího, nebo tábora odmítavého, přiznává, že vlastně žádné současné sovětské malířství nezná. Tuto mezeru měla zaplnit výstava „Obrazy národních umělců Sovětského svazu: Alexandra a Sergeje Gerasimových, Alexandra Denejka a Arkadije Plastova“ uspořádaná v roce 1947. Sbírkou obrazů, která do Prahy doputovala z Vídně, zaznamenala obrovský úspěch, jak v návštěvnosti, tak v kritické polemice, kterou vyvolala. Pro většinu kritiků nebo výtvarných novinářů šlo o první setkání se socialistickým realismem. Sebrané recenze vyšly dokonce knižně pod názvem Střetnutí (Mrkvička, 1947).

„Stav, v němž se dnes sovětské umění nachází - soudě podle výsledků, s nimiž jsme právě seznamováni – sice odpovídá sociologickým požadavkům, jež jsou na ně kladeny, mluví srozumitelně k lidu a zpodobňuje sovětskou skutečnost, nemluví však k němu výtvarnou řečí dneška, nýbrž způsobem, jímž mluvilo západní měšťácké umění na konci minulého a na prahu tohoto století, způsobem překonaným nejen vývojem v západní Evropě, ale i v samém Rusku,“ shrnuje za všechny ve své recenzi František Doležal (Doležal, 1947: 40).

Podle Doležala výstava ukazuje, že sovětské malířství nepřináší žádný nový ani

osobitý přínos, ačkoli by se snad zdálo, že právě doktrína socialistického realismu by měla vytvářet základ, z něhož by k takovým záměrům dospělo. „Rozumíme-li realismem poměr k hmotné podstatě skutečnosti, jak mu ani jinak ve výtvarném umění rozumět nelze, potom ruské umění vůbec není realistické“ (Doležal, 1947: 42). Podle Doležala výstava přináší řadu indiferentních témat, vyjadřovaných zastaralou slohovou formou 19. století, postrádá „živé znaky dneška“ a není dokonce ani v pravdě socialistická (tamtéž: 43). Vystavená plátna představují díla v krajním případě v duchu plenérismu, ojediněle se blíží k impresionismu, například tvorba Sergeje Gerasimova (tamtéž: 43). Jinak se malířský rukopis přidržuje ruského malířství, ač mu podle Doležala nejsou moderní kvality západoevropského umění neznámy. Malíři se drží principů běžné konvenční a akademické produkce Západu, ale velmi často ji dluží i její řemeslnou úroveň.

Ve svém příspěvku kritizuje vystavené dílo malíře Alexandra Gerasimova. Nebýt toho, že na jeho obrazech jsou zpodobovány tváře výrazných sovětských osobností (Stalin, maršál Tolbuchin, generál Jeremenko), události poslední války („falešně monumentální kompozice, zachycující hrubě konvenčním způsobem Teheránskou konferenci“) nebo bojarské náměty v kostýmních a inscenačních návrzích pro moskevské divadlo, sotva by kdo podle Doležala „v jeho produkci, nesené v duchem zvětralého akademického a salonního umění, určeného spíše pro vkus konzervativní západní buržoasie, hledal Rusa a umělce žijícího v období budování socialismu“ (Doležal, 1947: 43).

3.4.4.1 Ve službách režimu a ideologie

Z předvedených obrazů Doležal vyvozuje, že i když snad podle názorů vedoucích sovětských činitelů momentálně vyhovují dobovým potřebám i požadavkům státním, politickým a výchovným, přece nejsou takové, aby se s nimi mohli spokojit českoslovenští umělci nebo si je měli brát za vzor, „i když s takovými pokusy, vedenými ve zlém či egoistickém úmyslu nebo z neinformovanosti, neznalosti a nepochopení principiálních otázek, vztahujících se k věci umění, je třeba předem počítat“ (Doležal, 1947: 45). Podle Doležala je nepřekonatelný problém v tom, že se ruské umění k západní tradici připojilo teprve před dvěma sty lety, zatímco české s ním obcuje po tisíciletí. Díky tomu domácí tvorba již překonala stádium, v němž se nachází dnešní sovětská výtvarná produkce,

která se opoždíje nejméně o padesát let za vývojem západní Evropy. „Je proto samozřejmé, že se k těmto překonaným názorům nebudeme a nemůžeme u nás vracet“ (Doležal, 1947: 47). Podle něj by bylo chybou z orientace sovětského výtvarného umění vyvozovat jakékoli direktivy pro další směrnice domácího vývoje a operovat s ním proti pokrokovému duchu československého výtvarnictví (Doležal, 1947).

Podle recenzenta Práva lidu píšícího pod šifrou JK, je pro pochopení pravé podstaty sovětského malířství potřeba si uvědomit, že je malířstvím oficiálním a stojí ve službách režimu a státní ideologie. Sovětští malíři přijímají svůj úkol oslavovat svými obrazy úspěch vládní politiky v politice i hospodářství, a přispívat k optimistickému názoru na život líčením světlých stránek života ve své zemi. Jejich malířská řeč musí být jasná, aby mluvila k milionovým davům sovětského lidu, a proto musí být postoj malířů ke světu objektivní. To, co je na Západě v umění nejvíce ceněno, tedy subjektivní poznávání světa, to je v SSSR prohlašováno za formalismus. „V této věci asi zůstane mezi námi a sovětskými přáteli rozpor“ (JK, 1947: 57).

Připomíná, že podobně Francouzská revoluce odvrhla rokoko a nastavila akademismus, který se stal tehdejším výrazem umění široce srozumitelného lidu. Podle JK je na sovětské malbě vidět posun v tom, co je chápáno jako obecně srozumitelné umění – v Sovětském svazu se tím stal impresionismus a plenér. „Ovšem nikoli ve své původní podobě, ale v takové, v jaké ji převzali už nesčetní následovníci, a která se už stala, alespoň na Západě, všeobecnou konvencí.“ (JK, 1947: 59)

Zdeněk Hlaváček ze Zemědělských listů dochází k jinému závěru. I podle něj se sice realistické poučky devatenáctého století staly základní výtvarnou abecedou sovětského umění. Ale ačkoli užívá starých sdělovacích metod, je to umění mladé, které stojí na prahu svého vývoje, tak jako celá sovětská společnost nového světa. „Je mnoho toho, co bychom mohli závidět sovětskému umění. Především jeho naprostý souhlasný postoj ke všem jevům sovětské společnosti“ (Hlaváček, 1947: 60-61)

Naopak M. Chlupáč v Kulturní politice napsal, že i když vystavené obrazy mluví ke každému, ještě to neznamená, že jsou projevem lidu. Protože nejen, že nevychází z lidového umění, ale nesouvisí s ním, ani nemají ruský charakter. Tak se podle Chlupáče

maluje a malovalo i jinde, maloval tak Brožík, Hynais nebo Mucha, jehož Slovanská epopej má podle Chlupáče vyšší hodnotu. „Nečekali jsme konečně, že sovětské umění bude plnit vlastní odbornou funkci, ale věřili jsme, že bude přesvědčivou propagací socialistické ideje a třeba méně umělým, ale upřímným vyjádřením současného ruského života. V obrazech však postrádáme obojí“ (Chlupáč, 1947: 72).

Podle recenzí Otakara Mrkvičky sovětské malířství nejde správnou cestou, protože umění nestačí zobrazit výjev ze socialistické skutečnosti, aby vznikl automaticky socialistický realismus. Kritizuje i moderní směry, které se vyčerpaly tím, že pouze převzaly vzory ze Západu, ale bez prožitku vlastní výtvarné kultury. „Nedbání reálných potřeb doby přirozeně uspišilo široký nástup zaostalého, neplodného akademismu, který opanoval všechno a který se teď vydává za socialistický realismus,“ píše Mrkvička a dodává: „Sovětské malířství je nepochybně nejslabším odvětvím velké sovětské kultury“ (Mrkvička, 1947: 77).

Naopak Jiří Kotalík obviňuje avantgardu, která vyvolala nutnou vlnu odporu mezi sovětskými umělci, diváky i politiky proti „extrémnímu a nepopíratelně bezvýhodnému pokusnictví“, a která v reakci na modernistickou výlučnost umění „vyvolala v život hesla a směrnice socialistického realismu, do jehož kolejí byla postupem valná většina sovětské výtvarné práce svedena“ (Kotalík, 1947: 112). Umění musí podle Kotalíka být srozumitelné a přístupné milionům lidí (tamtéž: 112).

Podle Karla Šourka se vystavená plátna vyhýbají skutečné službě ať zobrazení skutečnosti či socialistickému ideálu. Malíři prý obcházejí svůj úkol a namísto sdělnosti realismu se spokojují s „plytkým odvarem malby povrchní“ (Šourek, 1947: 142). Nevzdalují se sice od přírody, ale ještě méně se jí opravdu s pochopením zmocňují. „Na velkých reprezentativních plátnech této výstavy, která má ve štítě napsáno heslo o aktivní účasti na budovatelském díle své sovětské vlasti, heslo realismu a dokonce socialistického realismu, na těch plátnech samých je vidět hluboký nezájem o to budování neméně než o realitu, přírodní skutečnost samu“ (tamtéž: 142). Podle něj velká a závazná slova o novém sovětském realismu a novém obsahu sovětská malba ignoruje. Pokud je možné zevšeobecňovat na základě vystavených prací, které jsou dílem národních a zasloužilých umělců SSSR, dostává se vyznamenání dílům problematické hodnoty, jak co

se týče výtvarného úsilí, tak co do tematického vyrovnání se s novou sovětskou skutečností (tamtéž: 142).

3.5 Setkání malířů s Únorem

Po únorovém převzetí moci v roce 1948 nastává druhá etapa socialistického realismu, který se stává závazným slohem pro všechny výtvarníky v Československu, kteří chtějí vystavovat a prodávat svá plátna. Nejtvrdší období spadá do let 1949-1951 (Petišková, 2005: 361), pak dochází k postupnému uvolňování, které trvá do roku 1958, kdy postupně začíná socialistický realismus výtvarné umění opouštět. Přestává debata, která by do proudu umění socialismu chtěla zařazovat umění inspirované západními vlivy, byť tyto občas problesknou (Petišková, 2008a: 17). Oficiálně se avantgardy staly zatracovaným „kosmopolitismem“, zatímco hlavní slovo mají mít národní klasikové. Vzhledem k tomu, že naším hlavním předmětem je úvaha o krajinářství, zde se čeští komunisté obrátili skutečně nazpět a jako hlavní vzor si berou krajináře 19. století, bez ohledu na fakt, že zdaleka ne všichni by se vešli do škatulky realismu. Tomu nahrává i praxe výstav v Jízdárně Pražského hradu zavedená prezidentem Klementem Gottwaldem. Zde se mají každé dva roky pořádat přehlídky aktuální tvorby českých malířů, a v mezidobí výstavy klasiků 19. století (Peřas, 1951).

Podle Zdeňka Nejedlého, který především působil jako hlavní vykladač správného směru v umění, si každá doba vykládá klasická díla po svém a v historii se zachycují jen některá díla a někteří autoři. V malířství podle něj zůstává jen celá epocha, z celé kultury úplně vypadávají jednotlivci. „Protože vzdálenost časová kulturní dědictví pročišťuje,“ říká Nejedlý v klíčovém projevu „Ideové směrnice naší národní kultury“ po roce 1948 (Nejedlý, 1948b: 65).

Nejedlý opakuje hlavní poučku, že kultura je dobrá, pokud odpovídá skutečnosti, a že avantgardní styly jakým je například surrealismus jsou v socialismu nesmyslné, protože sní. Ale jak „můžeme snít, když vidíme nový ruch v pohraničí, co se děje v továrnách a na brigádách mládeže. Copak potřebuji vůbec snít? Naopak oči mít dokořán otevřené potřebujeme, abychom viděli všechno to bohatství dnešní skutečnosti“ (tamtéž: 52). Nebezpečí podle něj skrývá formalismus „umění, jež pracuje s prázdnými formami, bez skutečností naplně“ (tamtéž: 67), stejně nebezpečný je ale také naturalismus.

Podle Nejedlého je socialistický realismus kultura ne jakékoli, ale živé a pravé

skutečnosti, tedy dnes revoluční skutečnosti. Realismus nového Československa musí energicky jít proti tomu, co zůstalo ze starého světa, musí jasně vidět dnešní skutečnosti v odumírajícím světě staré společnosti v rodícím se novém světě. „Realistické umění není lpění na skutečnosti, jako tvoření vůbec není napodobením skutečnosti. I realistické tvoření vyžaduje fantazii a možná větší, než formalistické tvoření“ (tamtéž: 59). Ale musí to být „plodná fantazie“, jak ji nazval Lenin, protože neplodná odvádí od skutečnosti k „nadoblačným výšinám“. Naopak druhá fantazie, tedy plodná, vniká do skutečnosti a vytěžuje z ní hodnoty nikým předtím neviděné a netušené (tamtéž: 72).

Podle Nejedlého právě tento vhléd nejlépe uměli čeští národní klasikové Mikoláš Aleš nebo Josef Mánes. Jako bezprostřední úkoly pro pounorové období stanovil vybudování Národní galerie, kde se má vystavit umění 19. století „naše nejdražší mistry Mánesa a Alše a kohortu dalších“ (tamtéž: 80). Vznikat mají i venkovské galerie a státním se musí stát i Národní muzeum (tamtéž: 80).

Ještě hutněji shrnul Zdeněk Nejedlý výklad socialistického realismu v referátu o Slovanské zemědělské výstavě, ve kterém pochválil autora instalace Jiřího Krohu za použití obrazů vesnice namísto diagramů, doplněných čísly. Podle Nejedlého divák láká obraz a přečte si i data o doživosti, právě takto má vypadat umění realistické budoucnosti, takové umění musí být realistické. A dodává asi nejlepší definici socialistického realismu, jeho „účelem je přivolat před oči divákovy skutečnost, ať už minulou, přítomnou nebo budoucí“ (Nejedlý, 1948c: 25).

Co se po vítězství jedné strany podstatně změnilo, byl přístup kritiky. Ta začala po malířích chtít, aby jejich postoj byl angažovaný, aby plnili zadání, a aby vysvětlovali a především obhajovali svoji práci před „soudružskou kritikou“. Nejznámějším případem je záznam „tvůrčí diskuse členů III. Krajského střediska SČSVU s Emilem Fillou“ (Petišková, 2002). Zde dochází například k takovéto výměně dialogů:

„Slavíček: Odpusťte, soudruhu Fillo, ty obrazy jsou šeredné. Spíš bych řekl, že je to určitý paskvil, jako obraz ‘Zalet, sokol’ Výraz té ženy je šílený.

Filla: Ale vždyť ta žena má jarní touhu.

Slavíček: U Aleše jako v kresbě to byly ilustrace. Vy jste nechtěl dělat ilustrace, nýbrž ten ekvivalent té hudební a poetické věci“ (in Petišková, 2002: 85).

Výsledkem bylo, že Fillovi nedovolili soubor ilustrací slovenských písní vystavit.

V podobném duchu se nese dubnová recenze dvou souběžných výstav: městských motivů Kamila Lhotáka a krajiny Valašska Aloise Schnedierky z pera Františka Nečáska (Nečásek, 1948). Ten oba malíře chválí za to, že „usilují o přímé zobrazení reality, že u obou jsou zobrazovány objekty z tohoto světa, že stylizace a deformace reality nepřekračují u nich mez, za níž se již realita rozkládá a přechází v abstrakci“ (Nečásek, 1948: 57). Nicméně Schneiderka zobrazuje Valašské hory bez toho, aby v jeho obrazech byl zobrazen zápas o člověka a jeho povznesení. „Nehledá a nezdůrazňuje progresivní tendence života, zábava je hrubá a smyslná. V lidské práci vidí jen dřinu, ubíjející a otupující a nikoli tvorbu zítřka“ (tamtéž: 27). Ani u Lhotáka ale není náznaku, že dnešní velkoměsto je dějištěm historických proměn: „do Lhotákových krajin nezabloudí hrdina dnešního města a moderních dějin, dělník, nezní v nich ozvěna činnosti síly, jež stvořila město - lidské práce. Těžko proto zařazovat Lhotáka do vývojové linie, v níž se umění vyrovnává s problémy města a civilisace: nepřináší k ní nic nového, stojí mimo ni“ (tamtéž: 28).

Shodou okolností se obě výstavy konaly během únorových dní komunistického převzetí moci. „Ale když v prudkém rytmu zazněla v ulicích nejvlastnější melodie městského života, zda se rozezvučely v souzvuku Lhotákovy obrazy? Ne na Lhotákových ohradách a boudách se neobjevily nápisy, na jeho prostranstvích se nekonaly tábory lidu, jeho ‘Dceři velkoměsta‘ se nezablýsklo v očích,“ vyčítá Nečáska (1948:56). Podle recenzenta sice oba umělci udělali krok vpřed, ale to je málo. „Chce-li umělec vyjádřit život a jeho dynamiku nesmí si z něj vybírat podle své libovůle nahodilé jevy, nýbrž musí hledat jevy základní, charakteristické, ty, jež jsou magnetickým pólem, organisujícím všechny ostatní. I před výtvarným uměním stojí tedy dnes úkol hledat a vytvářet ne ‘člověka vůbec‘, nýbrž konkrétního, nového a typického hrdinu dneška, hledícího vpřed do budoucnosti.“ (tamtéž: 58).

3.5.1 Zdravá škola národa

V centralizovaném státě, kterým se Československo po roce 1945 postupně stávalo, přestaly fungovat běžné ekonomické principy trhu, což postupně zasáhlo i trh s uměleckými předměty. Centrální řízení mělo pro totalitní stát obrovskou výhodu ekonomického tlaku na své odpůrce či jen na nerozhodné umělce. Protože veškeré umění v socialismu patří všemu lidu, namísto soukromých sbírek se staly největšími nákupčími stát a jím řízené organizace (Nejedlý, 1948a).

Výtvarníci, stejně jako další umělci, se měli v novém režimu stát zaměstnanci státu. Zdeněk Nejedlý vysvětlil ideu státních umělců při projednávání zákona o divadlech poslancům Národního shromáždění v březnu 1948 následovně: divadla se mají stát „dobrou a zdravou školou národa“, a proto má stát finančně zajistit herce (Nejedlý, 1948d: 19). Divadlo pro svou výchovnou funkci nesmí být předmětem obchodu a vykořisťování. A Nejedlý navrhuje i to, jak má stát zasahovat do práce divadel: „Jestliže stát se má a bude starat o dobré vedení divadla, pak právem může mít velký vliv na vedení divadla“ (Nejedlý, 1948d: 120). A jako podporu pro myšlenku, že strana a vláda má kontrolovat i uměleckou tvorbu, v jiných státních zřízeních chápanou jako svobodný prostor, používá autoritu nejvyšší – V. I. Lenina. Mnohokrát přetiskované prohlášení z roku 1905, které se týká stranického tisku, ale komunisté jej pohotově využívají na veškerou kulturu, uvádí, že svoboda tisku musí být samozřejmě absolutní a každý může psát o čem chce. Naproti tomu stranický tisk musí být podroben kontrole, protože „každý svobodný svaz může vyhnat členy, kteří užívají firmy strany, aby hlásali proti stranické názory“ (Lenin, 1948: 37).

Proto již v roce 1948 vzniká Svaz československých výtvarných umělců, jako ústřední ideový orgán „razící program socialistického realismu, byť jen v nejobecnějších, nejzákladnějších formulacích“ (Formánek, 1955b: 5). Podle něj československé výtvarné umění vzalo za svůj socialistický realismus až v letech 1948-1949 a nikoli v období bezprostředně po osvobození v roce 1945. Podle Formánka to dokladuje zejména vývoj malířství a grafiky. „Uplynulé desetiletí od osvobození ve výtvarném umění se rozpadá na dvě etapy: prvou z nich tvoří leta 1945-1948, která jsou jakýmsi předběžným nebo přípravným obdobím pro následující etapu, která trvá od roku 1948, popřípadě 1949, dodnes“ (Formánek, 1955b: 10).

3.5.2 Systém finančních odměn

O výtvarníky mělo být dobře postaráno a zároveň systém organizace práce měl rychle přinést produkci, která by splňovala požadovaná kritéria. Za tímto účelem vznikl jednotné sdružení výtvarníků Svaz československých výtvarných umělců. Ostatní výtvarné spolky postupně zanikly, nejpozději v období 1954-1956. Naopak SČVU postupně přebíralo všechny jejich členy, tedy všechny, kteří se chtěli i nadále pracovat jako malíři, grafici nebo sochaři. Aby si Svaz zavázal jejich angažovanost, všichni jeho členové se povinně museli účastnit oficiálních výstav (Petišková, 2005: 361). Umělci byli rozděleni do jednotlivých poboček podle místa bydliště, povinně se také účastnili úkolových akcí, soutěží nebo agitačních programů. Práce předkládali výtvarníci ke schválení uměleckým komisím SČVU a pokud plátna nesplnila očekávané zadání, hrozilo umělcům za nepřijetí díla na výstavu vyloučení ze Svazu a tím i konec legální umělecké činnosti. (Petišková, 2008a: 17). Svaz k 1. říjnu 1955 sdružoval 3851 člena. Ve stanovách definuje jako hlavní cíl zakotvit ve výtvarném umění zásady socialistického realismu: „Rozvíjet tradice a učit se ze sovětského svazu - výtvarné umění má být obsahem socialistické a formou národní“ (Revize stanov SČVU, 1955: 14).

Jako jediné místo, kde mohli malíři svá díla prodávat, fungovalo od roku 1947 družstvo Tvar, které se neúspěšně „vydalo se na klopotnou pouť za vybudování hospodářské základny pro výtvarnou tvůrčí práci“ (Wišo, 1955: 9). Později byl ustanoven Český fond výtvarného umění. Své obrazy či sochy mohli výtvarníci, pakliže splnili kritéria ideového díla, nabídnout čtyřmi různými cestami. Především formou přímých státních zakázek a soutěží, které se vypisovali k různým reprezentativním událostem (zemědělské výstavě, sjezdu KSČ) a obvykle se týkaly monumentálních děl. Mohli se ale také týkat drobnější dekorativních předmětů, jako jsou mince nebo součástí architektonických řešení jako sgrafita či domovní znamení (Petišková, 2005: 350 - 351).

Při přímých státních zakázkách měli umělci právo jednak na peníze na nákup materiálu, jednak na měsíčně vyplácené renty v průběhu práce. Takto vyplácené sumy se pak odečítali od konečné ceny díla (Soutěž na pamětní mince k desátému výročí osvobození rudou armádou, 1955: 10). Další formou byly nákupy konkrétních organizací

například státních bank či továren, které vykupovali díla buď pro vlastní výzdobu či jako odměny za vynikající práci pro své zaměstnance. A jako poslední možnost zbýval přímý prodej na hromadných výstavách či v galeriích.

Samotný prodej uměleckých děl organizovala Ústřední nákupna a prodejna výtvarných děl (UNAP). Všechna plátna, grafiky či sochy musely projít schválením před komisí Českého fondu výtvarného umění (ČFVU), případně mohly být nahrazeny posouzením orgánu Ústředního svazu československých výtvarných umělců (ÚSČSVU) – typicky při soutěžích, které vyhodnocovala komise svazu výtvarných umělců. Díla se rozdělovala do dvou skupin „podle námětu, významu, umělecké hodnoty, formátu a ceny“. Kategorie A byla určena k prodeji státu v rámci velkých nákupních akcí, velkým podnikům a masovým organizacím. Kategorie B pak menším nákupům státu a běžnému prodeji v galeriích, prodejnách či v rámci putovních výstav (Revize stanov SČVU, 1955: 14).

Cenu určoval autor díla. Při prodeji pak mohla být snížena v rámci velkého nákupu maximálně o 5,5 %, při jednotlivém prodeji pak přírážka nesměla autorem stanovenou cenu překročit 15 %. Výtvarná díla se tak stala majetkem ústřední nákupny, která je přímo prodávala. Bylo možné také některá díla přijímat do komise, i jich se týkala stejná výše přírážky. Peníze se vypláceli dvakrát měsíčně, v pevně daná data, u bankovních přepážek od 10,30 do 13,30 (tamtéž: 15).

Podpůrné akce ale nebyly zdaleka tak úspěšné, jak si Svaz československých výtvarných umělců sliboval. Podle tehdejších představitelů svazu šlo o příliš velké úkoly vloženy na výtvarnickou obec právě ve chvíli, kdy byla v přerodu a nebyla schopná je zdolat. Přispělo také to, že umělci neměli konkrétní zadání, pro jaké využití obrazy vznikají a kde budou vystavovány. Soutěže se staly spíš způsobem, jak zabezpečit finančně výtvarné umělce. A ti je chápali jako sociální pomoc. (Stráník, 1952, str. 15)

Podle Karla Stráníka, předsedy svazu výtvarných umělců, nebyl dost vysvětlen a zdůrazněn systém zálohování a k chybnému nazírání na akci jako na sociální pomoc přistupovala i lehkomyšlnost a neodpovědnost některých výtvarných umělců. „Někteří, i když prodávali, nechápali, že musí zálohy vracet, někteří vzaly zálohy, ale pak

rozpracované dílo raději zničili a odpírali zálohy uhradit, nebo si zálohu nechali a dílo prodali“ (tamtéž: 15).

Například úkolové akce z roku 1952 se zúčastnilo 169 malířů. Z nich uspělo 66 autorů a 66 jich bylo vyřazeno, samo se vzdalo 37 výtvarníků. Akce se účastnili i sochaři, z 65 jich uspělo 35, vyřazeno bylo 25 a vzdalo se 6. Na zálohách bylo vyplaceno 3 954 468, 80 Kč a vráceno z prodaných prací nebo záloh 1 123 250 Kč. Na ústřední nákupnu a prodejnu bylo převedeno děl za hodnotu 2 650 218, 80 Kč, nevrácené zálohy prodaných prací dosáhly sumy 120 000 Kč a nevymahatelné zálohy 60 000 korun (tamtéž: 16).

System zřejmě fungoval především či pouze na papíře, v realitě padesátých let pravděpodobně přinesl práci a peníze jen nemnohým. V polemice „Je dnes malířství potřebné?“ otištěné na stránkách polské Trybuny Ludu z 6. února 1955 a českým čtenářům zprostředkované v dubnovém vydání Výtvarné práce to na fungující systém nevypadá (Je dnes malířství potřebné?, 1955: 7).

Polská redakce píše, že „jsme dosud nevyřešili základní organizační otázky, jež vyplývají pro dané odvětví umění ze skutečnosti, že se rozvíjí kulturní revoluce socialistického typu, že jsme po zániku mecenášství, jež zmizelo spolu se starým buržoasním řádem, nedovedli jej nahradit něčím jiným, lepším, dokonalejším.“ Citovaná malířka pak píše, že jen mizivé procento malířů má práci a ještě mizivější je schopné žít z prodeje obrazů. Kritizuje i praxi, kdy jedna skupina výtvarníků a kritiků sedí v komisích, které mají díla vybírat. Ti pak definují, jak má pokrokové dílo vypadat, vyžadují právě jen tu realizaci a také za ní udělují odměny. Díla navíc se navíc nedostávají k divákům, ale po krátké výstavě končí v rozsáhlých archivech. Což je dáno tím, že obrazy jsou tvořeny na vyslovenou i nevyslovenou zakázku konkrétní komise. „nelze se proto divit, že často takový obraz nelze nikde umístit – živí lidé odmítají mrtvé malířství, a za to jim patří zásluha“ (tamtéž: 7).

3.5.3 Konec dogmatického realismu

Období nejsilnější ideologie spadá do let 1949 - 1951 (Petišková, 2008a: 19), kdy komunistický režim upevňoval svoje postavení v Československu. Postupně se začalo od tvrdé stalinské linie ustupovat, a to po smrti J. V. Stalina a o několik týdnů později i Klementa Gottwalda v roce 1953. Symbolicky stalinskou éru tvrdého socialistického realismu sovětského vzoru ukončila světová výstava v Bruselu v roce 1958, která ustavila v české kultuře nový výtvarný styl (Lorenzová, 2005). Rok předtím, tedy v roce 1957, umírá kritik a výtvarník Otakar Mrkvička, kterému v bruselském roce 1958 posmrtně vychází kniha, podle předmluvy určená mládeži. V závěru knihy se Mrkvička vyrovnává s uplynulým desetiletím socialistického realismu.

Moderní umění dvacátého století potřebuje ke svému vnímání také aktivitu na straně diváka, část obecnstva je ale líná myslet a odmítá umění, kterému nerozumí, říká Mrkvička v kapitole nazvané „Dnešek“: „A tomu jsme vycházeli vstříc, v době, kdy měl navrch dogmatismus, a takzvaný realismus byl vydáván za jediné možné a přijatelné umění“ (Mrkvička, 1958: 160). Po roce 1948 se kulturní situace v Československu zvrátila nečekaným směrem a levicovní umělci, jejichž dílo bylo neseno revolučními tendencemi, byli zavrženi a chtělo se po nich, aby se převychovali. „Dogmatikové a vulgarisátoři našli zalíbení v produkci umělců, šetrně řečeno konservativních, týchž umělců, kteří byli dříve oblíbeni agrární či bankovní buržoasií“ (tamtéž: 162). Ke konci padesátých let se podle Mrkvičky už ale ví, že realismus nejde zaměnit s akademickým naturalismem, že nevězí v popis vnějšku, ale ve vnitřním vztahu ke skutečnosti (tamtéž: 163).

Mrkvička socialistický realismus neztrácuje, má podle něj jít o novu kvalitu realismu, která nemá nic společného s akademismem, naturalismem, s manýrismem, ani s banálním, zlevněným impresionismem. „To všechno bylo za socialistický realismus vydáváno. Ale nikdo nemůže z neumění dělat umění. Neudržela se tato snaha ani těch několik let, kdy se někteří pokoušeli vyhlášovat toto neumění za jediné správné a umělci se v dobré vůli začali křivit.“ (Mrkvička, 1958: 163). Poválečné desetiletí byla doba, kdy staří komunističtí umělci byli novým režimem odmítnuti a naopak umělci, kteří „před válkou posluhovali buržoazii, byli vyhlášováni za umělce lidové, revoluční a socialistické realisty“ (tamtéž: 165).

Podle Mrkvičky si socialismus bude muset vytvořit nové formy, může vycházet z moderního umění, které začíná právě dogmatiky odmítaným impresionismem. Stejně jako za národního obrození i dnes se musí budovat nové umění, ne ale půjčováním si tvarosloví od Josefa Mánesa, Karla Purkyně nebo Josefa Navrátila. Je třeba mluvit řečí 20. století. „Mimo komunismus není modernosti (...) a to platí stále,“ uzavírá (Mrkvička, 1958: 168).

Pro náš předmět bádání je ilustrativní, že v knize „Má Vlast“, reprezentativní sbírce reprodukcí krajinářských námětů českých malířů 19. a 20. století z roku 1959, je věnováno krajině socialismu, tedy té typické krajině plné rušných továren či alespoň pufajících traktorů na sjednocených lánách, devět obrazů. A to ještě jde o tvorbu J. Mánesa, Z. Braunerové, A. Slavička, J. Zrzavého, případně o alegorický obraz vnadných žen Maxe Švabinského nazvaný Žně. A žádný z nich nevznikl po roce 1945 (Květ, 1959).

4. Jiná představa přírody

Jaký byl tedy pohled českého socialistického umění na krajinu a přírodu? Nutno říct, že se jí přespříliš nezabývá. Prostudované prameny jsou na texty o přírodě velmi skoupé, není neobvyklé, že v jednom ročníku časopisu se najde pouze jeden text, odkazující k přírodě a krajině. Pokud se tedy najdou, cituji z některých z nich obsáhleji, protože přeci jen zachycují ducha doby.

Marxistický pohled, stejně v Československu jako v Sovětském svazu, ale i v dalších socialistických státech východní Evropy, staví do centra světa člověka a jeho práci. Příroda a krajina sice své místo v umění socialistického realismu má, nicméně není to v žádném případě klíčové téma. „Předmětem umění je především svět společenských jevů, i v jevech přírodních zajímají umělce v podstatě vždy stopy života lidí,“ říká marxistický estetik Formánek (Formánek, 1955a: 80). V důsledku státem prosazovaného umění pak dochází k paradoxům, kdy se celoživotní krajináři, jako byl Vlastimil Rada, v padesátých letech začínají zabývat tvorbou portrétů – samozřejmě hrdinů socialistické výstavby (Raban, 1953).

4.1 Nesprávné chápání přírody

Hlavním tématem socialistického realismu je podle prohlášení představitelů kulturní politiky především změna a podpora nově ustaveného řádu, tedy výchovná funkce umění. Už Bedřich Engels píše, že o přírodě je potřeba mít správnou představu. To znamená racionální a vědeckou, postavenou na poznávání přírody. Nesprávné chápání přírody může být podmínkou, ale i příčinou nízkého stupně hospodářského vývoje v předhistorické době (Marx, Engels, 1949). V recenzi na knihu G. Fr. Daumera zase poznamenává, spolu s Karlem Marxem, že měšťácké pojetí přírody zůstává povrchním, omezuje se na nedělní procházky a údiv nad tím, že kukačka klade vejce do cizího hnízda. Chybí jim zmínka o moderní přírodní vědě, která „revolucionisuje spolu s moderním průmyslem celou přírodu a činí konec dětinskému chování člověka k přírodě“ (Marx, Engels, 1949: 236). Podle nich by v románu „línému bavorskému hospodářství“ pomohlo, kdyby půdy zryly moderní orbou moderní stroje.

Estetik G. Nedošivin cituje Engelse, když říká, že zvíře prostě používá vnější přírody a vyvolává v ní změny jen svou přítomností, člověk ji změnami činí užitečnou pro své účely a ovládá ji. „Kámen opracovaný lidskou rukou se neztrácí, nýbrž přijímá nové kvality, správněji objevují se jeho objektivní kvality“ (Nedošivin, 1953: 54). Čím více mění člověk, tím více poznává. „Změny, které člověk v přírodě provádí, se opírají o znalosti objektivních zákonů, poznávaných jím právě v praxi“ (tamtéž: 54). Opracovaný drahokam je krásnějším, než kámen v surovém stavu. Ruda se stává užitečným materiálem až po přetavení. „Zkrátka vědomí člověka je mocný nástroj pro boj s prostředím a prostředek, kterým člověk tvoří skutečnost tím, že plánuje, usměrňuje, opravuje a zdokonaluje samu praktickou činnost“ (tamtéž: 55).

„Likvidací staré nadstavby a vznikem nadstavby nové, odpovídající nové, socialistické základně, byly vytvořeny podmínky pro nový rozkvet všeho pokrokového na základě odkazů, čemuž překáželo a co omezovalo staré společenské,“ (Nedošivin, 1953: 76) což ukazuje, že změna jedné vývojové etapy umění za druhou nevyklučuje cestu radikální přeměny, ale naopak předpokládá rozvoj pokrokových tendencí starého umění. Změna naplňuje tradici novým obsahem a obohacuje ji.

4.1.1 Přímo šeredná to byla země

Socialismus chce svět především měnit. Podle tvůrců kulturní politiky se mění nejen kultura sama, ale mění se i její nezákladnější pojmy, zdánlivě povznesené nad proměnlivost různých období. „Co by mohlo být více nadčasové, než je příroda? A zatím zrovna příroda a její postavení v kultuře podléhá velikým, přímo převratným změnám. A nejen hospodářsky se jí člověk zmocňuje a podřizuje ji svým zájmům, ale i kulturní nazírání na ni upravuje a mění podle měnících se společenských řádů,“ vysvětlil Zdeněk Nejedlý plénu na sjezdu v roce 1948 (Nejedlý, 1948b: 53).

Nejedlý ve svém projevu, částečně věnovaném zobrazování přírody, vypočítává, jak se měnilo chápání a estetická přitažlivost přírody a krajiny. Říká, že aristokracie 18. století měla o přírodě docela jinou představu než dnešní lidé. Nejkrásnější přírodou byl versailleský park s upravenými cestičkami, květinami a stromovým, dokonce ozdobený sochami. Naproti tomu Švýcarsko se svými horami chápala aristokracie jako „nejšerednější zemi v Evropě, protože bylo přece nemyslitelné, aby se některý aristokrat dral tam do těch hor“ (tamtéž: 53). Potom si ale podle Nejedlého buržoazie a měšťáctvo vytvořilo zcela jinou, novou představu krásné přírody. Po celotýdenní práci v uzavřené, nevzdušné dílně v neděli odpoledne (což bylo typicky měšťácké), vycházel člověk do přírody, pokračuje Nejedlý. V ní si „lebedil a hověl ve stínu lesa, u studánek, bublavých potůčků, kde na nic nemusil myslet a jen a jen měšťácky odpočíval“ (tamtéž: 54). Jenže to už nového člověka lidového a výhledově komunistického státu nemůže uspokojovat. „Ale může dnes takový bublavý potůček být ztělesněním přírody horníku, jemuž přitom hrozí každou chvíli, že táž příroda mu zavalí cestu a rozdrtí ho tam hluboko pod zemí? A tak v dělnictvu, ve všech, kdo s přírodou vedou zápas, krutý až často na život a na smrt vzniká zase jiná představa přírody“ (tamtéž:54).

Přitom je podle Nejedlého krajina v Československu jednou z nejkrásnějších v Evropě. A právě proto mají výtvarníci i další umělci hledět na národní rozměr kultury, který bude vyzdvihovat právě krásu české země. „Ale co nad to, krásná je nejen příroda. Ano, ne příroda to byla, jež i přírodu tu udělala krásnou, ale člověk svou prací,“ vyvozuje Nejedlý (tamtéž:54). Podle něj to kdysi, v počátcích naší země, nevypadalo v Čechách nijak hezky, ani vlídně. Země byla plná močálů a Budějovicko i Třeboňsko byly vůbec zaplaveny vodou. A kde nebyl močál, byl hluboký nepřístupný prales, „přímo šeredná

to byla země“ (tamtéž:54). Ale byl to pracující člověk a ten svou prací učinil zemi krásnou. A co je podle Nejedlého na české krajině krásné? „Vzdělaná pole, mírné lesíky, louky a uprostřed toho úpravná lidská obydlí. Ale co v tom všem je nahromaděno úsilí, co práce vynaloženo, co potu a pokolení za pokolením, po dlouhá staletí. Než jsme mohli přijít my a převzít naši zemi v celé této kráse. Tím větší, že je to i krása kultury“ (tamtéž: 55). Krása přírody je podle marxistické estetiky tedy právě v práci, kterou do ní uložily lidské ruce. Navíc krajina je dědictví po předcích a proto v sobě obsahuje silný národní náboj (Nedošivín, 1955: 55).

4.1.2 Včerejší poušť

Krajinářská malba ale nemusí být v socialistickém realismu zasunuta do pozadí. Vhodným způsobem pojatá krajina totiž může zapůsobit na člověka ideologicky velice hluboce (Kubišta, 1953). Prudká výstavba socialismu změnila v Sovětském svazu tvář země přímo před očima, s výstavbou se ale mění nejen krajina, ale i člověk: „Včerejší poušť, zkřížená železničními tratěmi, se změnila v průmyslovou oblast. Řeky, překlenuté přehradami, se rozlévaly jako moře. Maličké vesničky se rychle rozrůstaly ve velká města. Místo žebráckého obleku pruh polí – útržků země, pokrývala se země bohatým hávem kolchozních obilných lánů. S budováním toho všeho, mění se i sovětský člověk“ (Kaufman, 1953: 84).

Krajina sama svou změnou, zachycenou na plátnech socialistického realismu, mohla měnit člověka starého světa na člověka socialismu. Obrazy rodné země ale také mohou probouzet nebo posílit lásku k vlasti poukázáním na její krásu. Malíř krajinář může navíc poukázat svým dílem na změny, provedené lidským úsilím v přírodě, „aniž by byla dotčena její podstata“ (Kubišta, 1953: 156). Umělec se v socialismu nemusí obávat civilizačních zásahů do struktury přírody, neboť také inženýr dbá, aby jeho zásah působil v krajině harmonicky na své okolí (Kubišta, 1953). Například obraz J. Romase „Tam, kde bude Kujbyševská hydroelektrárna,“ ukazuje, jak v poměrně romantické krajině počíná lidské dílo, a jak vyrůstající mohutné betonové zdi zářivě vystupují na pozadí přírody. Podobně na tom bylo i české krajinářství, jehož úkolem po druhé světové válce měla být oslava práce na přeměně krajiny a budování její nové tvářnosti (Květ, 1959).

4.2 Krása komínu

V čem tedy spatřovat krásu krajiny, ptá se v katalogu krajinářské výstavy v roce 1949 kritik Josef Koutný. Je to ještě Rousseova filosofie, hlásající návrat k přírodě, která podpořila nepřímo rozvoj krajinomalby? Naopak, vzrůstající zájem o pracujícího člověka odsunuje již delší dobu volnou krajinu na vedlejší kolej (Koutný, 1949). „Malíře to táhne za stopami lidské práce: sídliště, komunikace, periferie se svými továrnami, zdymadla a jezy, telefonní a elektrovodné stožáry mohutně rozkročené v kraji neklamně určují měnicí se názory generace“ (Koutný, 1949: 3).

Souhlasí s ním i V. V. Štech, jenž chce, aby umělecké dílo nebylo estetickou hodnotou, nýbrž organismem, jakým je jakýkoli přírodní útvar. Ten vznikl v měřítku přírody, kdežto umění vzniká ve sféře člověka, na základě čehož má jiná měřítka. „Kde je naplněna funkce, tam všude je krása. Například Ruskin bojoval proti železnicím, protože znešvažují krajinu. Pro nás je dnes viadukt nebo antena bezdrátové telegrafie dokonale krásná, ty krajinu neruší, ale ruší ji dokonale umělecký architekt“ (Štech, 1955: 96).

Podle Koutného ale krajinář nemůže „továrním objektem seberealněji zachyceným doložit svoji sounáležitost k mohutnému sociálnímu dění současné doby“ (Koutný, 1949: 4). Tovární komín za socialismu se musí zatím nezbytně podobat stejnému objektu z éry kapitalismu. Pole obhospodařované rolníkem s kosou a hrabicemi se nápadně podobá poli, na němž pracoval kolchozní kombajn. Konec konců kombajn by byl vítán i velkostatkáři za kapitalismu. „Z toho vidíme, že ona skutečná a krásná změna, kterou přináší socialismus lidstvu, tkví pod povrchem věcí a může se ještě nejspíše projevit na obraze v gestu lidské práce, jež se stává radostí, musí se konečně obrazit ve tváři nového člověka“ (Koutný, 1949: 4.). Podle Koutného ale malíř-krajinář nedohrál v dějinách společnosti svou úlohu, protože o jeho dílo mají diváci stále zájem. Opakuje, že masový člověk modernímu umění nerozumí, neb jej kapitalista nevychoval, aby chápal řeč malířství. „Lid se zajímá jen o to, co dovede upoutat jeho zájem. Zajímá jej může opět jedině to, čemu rozumí“ (Koutný, 1949: 5). A tak si podle Koutného pracující zdobí příbytky lacinými barvotiskovými kýchči kapitalistické produkce, jejichž námětem je obvykle krajina. Podle Koutného to ukazuje, že člověk nikdy neztratí svůj poměr k přírodě, v níž hledá věčnou pravdu a odpočinek po vypětí pracovního dne. A s každým rodicím se

jedincem vzniká nový takový vztah mezi člověkem a přírodou. Aby ale byl o obrazy zájem, musí malíř navázat kontakt s divákem v srozumitelnosti.

O přírodě se zmiňuje i předvolební publikace Vincence Kramáře, kterou je ale potřeba brát s velkou rezervou, co se týče správné stranické linie (viz Weber, 1946: 16). Dokresluje ale situaci, ze které čerpá idea socialistického realismu v českém pojetí. Podle Kramáře jsou společensky závažná ta tvořivá díla, která vyvěrají z lásky k člověku a z touhy po lepším utváření jeho údělu a zobrazující život člověka a jeho prostředí. Tedy tradiční krajináři, kteří zobrazují krajinu se stopami rolníkovy práce a jiných zásahů člověka do přírodního organismu. Těmito díly myslí na dělného člověka. Zastání u Kramáře ale nacházejí i představitelé moderního civilního zobrazování, tak, jak jej na českou scénu uvedla Skupina 42. „Jedni z nich oddaným líčením města, dílen, staveníšť, strojů atd. odkrývají nám zneklidňující krásu civilního světa, v němž žijeme a pracujeme, a poutají nás pevně ke skutečnosti, která je dějištěm bojů o nové, lidštější, příští“ (Kramář, 1946: 31). Kramář zmiňuje i potřebu krajinářství, které bude zachycovat přírodu nedotčenou, přímo divokou: „Vedle zlidštěné krajiny je nedotčená příroda, do níž časem rád zabloudí člověk, aby v dočasném odloučení od denního shonu si oživil tvář v tvář její velikost a živelnosti věci podstatné a nabral sil k další práci a bojům“ (Kramář, 1946: 31).

Podle reprezentativní knihy „Má vlast“ se po druhé světové válce krajinářství ocitlo před novými úkoly, zejména mělo oslavit práci na přeměně krajiny a budování její nové tvárnosti (Květ, 1959).

4.3 Příroda budovaná i ochraňovaná

Zmínka o péči o krajinu je v rámci dostupné literatury poskrovnu, přece jen se najdou texty, které ukazují, jak by se mělo o krajinu a přírodu pečovat v ideálním stavu socialistického státu. Ty nejvíce expresivní výrazy pocházely ze sovětského tisku. Ten i českým čtenářům sděloval, že sovětská lidé mohou dělat to, co se dříve přisuzovalo jen bohům, mohou matce přírodě vyrvat její tajemství, mohou měnit zeměpis, mohou přimět přírodu, aby tam, kde dříve rostl jeden klas, rostly dva (Kroch, 1953). Podobně zprávy o budování staveb socialismu, zejména vodních děl, připomínaly vždy boj s přírodou. Například při otevření volžsko-donského průplavu neopomněl tisk připomenout, že ve stavbě je uloženo „mnoho let budovatelské práce na přetvoření přírody a tím vytváření lepších životních zítřků všech prací“ (Literární noviny č. 25, 1952).

Sovětský svaz v rámci idey řízení přírody šel ještě dál, než jen k budování krajiny, ale obrátil svou pozornost i na přeměnu organismů, zejména rostlin využitelných v zemědělství. Dospěl tak pravděpodobně do nejzazší formy státního zemědělského experimentování – lysenkismu (Markoš, 1998: 686). V základě doktríny uskutečňované Trofimem Lysenkem stojí vztah prostředí a organismu, který na něj reaguje – podle Lysenka se organismus a podmínky nutné pro jeho život nacházejí v jednotě (Leonov, 1949: 584). „Poznání o zákonitosti v této jednotě právě odhaluje cestu k cílevědomému řízení živé přírody v zájmu člověka,“ vysvětluje základ teorie Leonov (tamtéž). Lysenku vychází z experimentální biologie Mičurina a jeho pojetí genetiky. Ta počítala s nesmírnou proměnlivostí dědičných vlastností organismů a schopností přizpůsobit svůj vzhled i vlastnosti změněným podmínkám (Flegr, 1999: 16). Lysenkismus zcela odmítá genetiku, zejména Mendela, a vůbec myšlenku, že kvalitativní změny dědičných znaků jsou nezávislé na vnějším prostředí.

Naopak řízením prostředí je možné prakticky okamžitě ovlivnit živé organismy. Což byla myšlenka, která v třicátých letech uchvátila komunistické špičky Sovětského svazu, protože slibovala výrazného zvýšení výnosů zemědělských plodin bez velkých výdajů a složitých machinací (Sojfer, 2005). Snaha ovlivnit plodiny byla velmi jednoduchá, semena se nechávala v chladu nebo se v rámci lysenkismu věřilo, že v extrémních podmínkách mohou z jednoho druhu rostliny vznikat jiné druhy - zrna žita v klasech

pšenice nebo tuřinu a řepky ze zelí. (tamtéž). Lysenkovy pokusy byly neúspěšné a postupně je SSSR opustilo, definitivně v polovině šedesátých let. Podle některých autorů, by některé z myšlenek T. Lysenka a jeho spolupracovníků mohly mít určitou platnost (Flegr, 1999: 16).

Na druhou stranu ale v socialistických zemích probíhala i debata o ochraně krajiny a přírody a to dokonce i kvůli jejím estetickým kvalitám. O kráse krajiny a dokonce nutnosti její zákonné ochrany se zmiňuje Karel Hlubuček v Literárních novinách (Hlubuček, 1953: 2). Hlubuček se opírá o Leninův citát z roku 1919: „Ochrana přírody je důležitá pro celou republiku; příkládám jí neodkladný význam. Budiž prohlášena za státní nezbytnost a oceňována měřítkem záležitostí celostátních“ (tamtéž). Zákon o státní ochraně přírody Československo přijalo v roce 1956 jako jedna z posledních zemí středoevropského prostoru (Matoušek, 2010). Hlubuček upozorňuje, že návrh počítá i s přímou ochranou krajiny, tedy celku přírodních prvků, ne jen jednotlivých útvarů. Podle Hlubučekova výkladu chce zákon chránit krásu přírody, která by jinak mohla utrpět, například těžbou. Ke kráse krajiny ovšem přispívá stejně člověk, jako příroda - není možné oddělit Vltavu od Hradčan, rovina kolem Pardubic je krásná díky vysázeným topolům a Kunětické hoře v pozadí (Hlubuček, 1953). Jenže topoly málem padly a horu div nevyhlámal i s hradem kořistnický podnikatel kvůli čediči, píše Hlubuček. „Překrásné skalní skupiny se hříšně roztloukaly na sklářský písek, který se mohl těžit jinde. Zákonná ochrana krajiny je jedinou zábranou proti pustošení její krásy, i když už nikdy nepřipustíme, aby kořistníci viděli ve staletých stromech jen krychlové dřevo a v nejkrásnějších skalínách jen lomový kámen“ (Hlubuček, 1953: 2).

Podle Hlubučka se mají chránit také drobné útvary - remízky, pohledově dominantní dřeviny, kapličky, zvoničky, ale i „zákruty potůčků, kde ještě rostlou lekníny“ (tamtéž). Nejvíce je potřeba chránit krajinu tam, kde krása přírody splývá s jejím významem - v husitských krajinách kolem Sudoměře, dále Trocnov, horu Blaník či Babiččino údolí. Ochrana krajiny má i ekonomický rozměr, zejména díky turismu a lázeňství.

Ochrany se mělo dočkat i životní prostředí obyvatel měst, kterým měla pomoci sovětská zkušenost s výsadbou městské zeleně. Ta díky rozmístění parků, sadů i solitérních

stromů a keřů měla zlepšit kvalitu ovzduší a poskytnout místo pro odpočinek. Podle vzoru SSSR se měl v československých městech zvýšit podíl zelených ploch na 30 metrů čtverečních na obyvatele. Důvodem bylo především zdraví obyvatel - zeleň měla pomáhat čistit ovzduší od oxidů uhlíku a pevných částic, ale také zmírnit dopady hluku a zlepšit klimatické podmínky. „Důležitá je i funkce estetická, zejména když jsou parky doplněny sochami“, píše v Literárních novinách Květoslav Čermák (1952: 9). Městská zeleň má pomáhat rekreaci lidí, proto by do dvaceti minut pěší chůze měl být podle něj každému obyvatele dostupný sad (plochy od 1 do 4 hektarů, 40 m² na návštěvníka) a do půl hodiny by měl dojet veřejnou dopravou do městského lesa nebo parku oddechu a kultury (plocha cca 60 -80 m² na návštěvníka). Ve městech mají být i tzv. skvěry, malé plochy odpočinku, často spojené s hřištěm pro děti (velikost od 0,25 ha). Zelené plochy mají být ve městech rozmístěny plynule, zabírat mají 35 - 50% plochy čtvrtě (tamtéž: 9).

4.3.1 Socialismus se ujímá zmučené krajiny

Teorii péče o krajinu v socialismu se věnoval architekt Karel Honzík, které věnoval celou kapitolu v knize Architektura všem. Podle Honzíka představuje nebezpečí pro krajinu kapitalismus, který se snaží vše převést na peníze. „Zemědělství podnikatelé, kteří již viděli zboží ve všem, i ve stromech, které zdobí aleje, i v lesích, které se modrají na chlumech, vytloukali bezohledně všechny porosty, vysoušeli rybníky, zaváděli na lysé půdě plantáže bez konce, bez jediného keře a stromu, jenž by zpestřil úmornou pláň vojensky seřazených sazenic. Řeky a potoky byly proměňovány v kanály sevřené do kamenných žlabů, odvádějící zrychleně vodu ze země, znečištěnou odpady továren. Zmizeli půvabní průvodci rozmarně klikatých bystrin a říček – olše a vrby. Všude jen rovné přímky navigací, nedohledné ornice a místo stromů telegrafní či elektrické stožáry“ (Honzík, 1956: 42).

Kapitalismus přírodu vysává, ale nedává jí možnost znovu se zregenerovat, tvrdí Honzík. A vykresluje vizi ekologické katastrofy - kácí se lesy, kvůli vysoušení rybníků a kanalizaci toků mizí voda z ovzduší i půdy. Kvůli tomu se mění počasí a nastávají sucha, půda eroduje a náhlé bouře ji splachují, často až na skálu. Země se kvůli kapitalistickému hospodaření mění v kulturní step. I když situace nedosahuje všude až k bodu katastrofy, příznaky jsou podle něj patrné všude. Jako příklad uvádí jihovýchodní Ukrajinu, Texas a Tennessee, jež nazývá moderní Saharou. Špatně je na tom dle jeho názoru také jižní

Morava nebo území kolem toku Labe. Kapitalisté však neničí krajinu jen bezohledným zužitkováním, ale také tím, že nechávali půdu ležet ladem. „To již náleží k naprosto nelogickým rozporům kapitalismu“ (tamtéž: 42). Proto v kapitalismu vznikají na jedné straně silně industrializované oblasti, na druhé straně venkov, kde se hospodaří primitivním způsobem.

„Socialismus se ujímá zmučené krajiny v hodině dvanácté“ (tamtéž: 44) dodává Honzík. Podle něj je socialismus díky plánovanému hospodářství lepším správcem krajiny, než kapitalismus hnaný protichůdnými zájmy jednotlivců. Honzík vidí v dobré péči o krajinu její změnu a vylepšení. Chválí SSSR, kde proti větrné erozi půdy sázejí pásy lesů jako větrolamy, budují se rozsáhlá vodní díla, aby se suchá krajina zavlažila. „Podnebí těchto krajů se změní ve prospěch přírody i člověka, voda bude zadržována v kraji novými porosty a vodními plochami, sucha zmizí, vzrostlé lesní pásy budou procezoivat vítr, jenž se rozptýlí v neškodné větříky“ (tamtéž: 44).

Podle Honzíka se právě stromové pásy, rozděluující krajinu na nesčetná zelená náměstí, mají stát zárodkem nové krajiny-přírodního parku, „který již neslouží bezcílným kavalkádám, planým piknikům zahálčivé třídy, ale práci a zaslouženému oddechu ve stínu stromů“ (tamtéž: 45). V nové krajině se podle Honzíka budou střídát pruhy lesa s lány zemědělské půdy, pastvinami, sady a jezery. V „zelených hradbách lesa důmyslní zahradníci vysadili okrasné stromy, vytvořili malé zahrady, kde voní keře šeráků obklopující sochy – ne již princů, ale – kombajnerek a úderníků“ (tamtéž: 45). Podle Honzíka má vzniknout nová parková architektura krajiny, díky které se pracující člověk může během dovolené změnit v poutníka a jít „za nekonečnými dobrodružstvími květů, vod a oblak, bez obavy, že bude smeten autem“ (tamtéž: 48). Podle Honzíka je totiž krajina nejširším obytným prostorem pro člověka a v socialismu není růst průmyslu a měst v rozporu s péčí o krajinu. „Naopak v socialismu se krajina mění v pracovní a odpočinkový park, který se jednoho dne spojí s parky městskými v jednu jedinou obytnou krajinu“ (tamtéž: 49).

Díky plánování se podle Honzíka krajina může proměnit, aby lépe vyhovovala potřebám člověka. Honzík se plně staví za velké projekty, které doslova krajinu přebudují a mění lokální klima. „Jsou prý lidé, kteří krčí rameny nad takovými plány, ale socialistický

stát je umí uskutečnit. Nejsou to plané sny, ale snění reálné, podněcující k dalšímu ovládnutí přírody člověkem!“ (tamtéž: 46). Chválí například vodní dílo Volha-Don, které zavlažuje dva miliony sedm set padesát tisíc hektarů půdy a „dodává elektrickou energii průmyslu a zemědělským traktorům“ (tamtéž: 46). Ale i to je málo, plánované hospodaření by se podle něj mohlo pustit do gigantičtějších plánů. Honzík připomíná projekt změn Středozemního moře, který počítal s přehradami na Gibraltarském a Dardanelském průlivu. Díky snížení hladiny moře, by člověk získal obrovské rozlohy úrodné půdy a mohutný zdroj elektrické energie (tamtéž: 46-47). „Ale v podmínkách kapitalismu jsou takové stavby, jež by přinesly obrovský prospěch lidstvu, neuskutečnitelné“ (tamtéž: 47).

Podle Honzíka řeší socialismus i ochranu přírody a krajiny lépe než kapitalismus. Od roku 1945 až do roku 1952 bylo v ČSR zřízeno 250 přírodních rezervací, vznikl Tatranský národní park a rezervace v Krkonoších. Rostliny i porosty jsou chráněny před svévolným ničením, auta nesmějí jezdit na některých turistických cestách. „Za socialismu poroste péče o krajinu dále. Těžba dříví, zemědělská výroba nebo splavnění řek nemohou být v žádném trvalém rozporu se zachováním krajinných hodnot, s jejich dalším rozvíjením“ (tamtéž: 47).

Podle Honzíka je nesmysl vinit z ničení krajiny rozvoj civilizace nebo průmyslu, pravým viníkem je kapitalismus. Technické stavby nebo industrializace, plánovaná souběžně s péčí o krajinu, nemůže prý přírodu a krajinu poškodit (tamtéž: 48).

4.3.2 Postavit jezero

Jako typický příklad postoje k plánování krajiny v padesátých může posloužit článek Jana Pilaře, který popisuje znovuzrození jižní Moravy (Pilař, 1952). Krajina zde byla zničena kvůli zrušení rybníční soustavy, na jejímž místě se začala pěstovat cukrová řepa. Kvůli tomu začalo docházet k rozsáhlé erozi půdy způsobené nedostatkem vláhy v krajině. „Opravdu v hodině dvanácté sem přišli po druhé světové válce noví osídlenci, pionýři socialistické obrody. Obnovili 1500 hektarů rybníků, vysadili nedohledné větrolamy a postavili tak hráz ničivému větru“ (Pilař, 1952: 9).

Ale podle Pilaře je potřeba jít ještě dál. Nejsmělejší myšlenkou je jezero na úpatí vápencových Pálavských vrchů, které jsou sice krásné, ale v létě je zde nepředstavitelné vedro. Pálavský vápenec se vyhřeje a působí jako komín, který nedovolí, aby se vytvořily dešťové mraky. A tak sem fantazie architekta Jindřicha Kompušta zakreslila obrovské jezero. „U nových mlýnů narýsoval jednokilometrovou zemní hráz, nepřilíš vysokou, a rázem je tu vznikla miska třicet kilometrů široká, která by vyplnila Dyje čtyřmi sty miliony kubíky vody. Jaká by to byla nádherná zásobárna! Proháněli by se v ní kapři, ale její hladina by dovedla změnit počasí. A hlavně – jižní Morava by se proměnila v zavlažovanou zahradu, velikou celé statisíce hektarů. Byla by to největší zelinářská oblast naší republiky. Dařilo by se tu v hojném množství všechno, od paprik až k nejexotičtějším jižním plodinám“ (tamtéž: 9).

Podobně opěvuje stavbu přehrady Lipno Jiří Marek. Lidé díky novému režimu mohou opět využít řeku a postavit znovu jezero, které zde kdysi bylo. „Protože každý inženýr musí být v nové době básníkem, zpěněná řeka dostala jakoby novou krásu“ (Marek, 1952: 4). Lipenské jezero pomůže podle Marka lokálnímu klimatu, které bude mírnější. Jezero ale podle něj nevzniká pro krásu nebo pro samotné zadržování vláhy, ale aby voda byla hnána po zem, aby narazila na lopaty turbín „v podzemním sále, v chrámu budoucnosti, v němž budou hučet stroje“ (tamtéž: 4). Básníci, dříve oslavující krásu vltavských jezů, „začněte zpívat o kráse hydrocentrál (...) Vltava mění svou krásou, ale neztrácí ji“ (tamtéž: 4).

4.3.3 Plánování biologické i estetické

Za plánovanou péči o krajinu se staví i architekt J. K. Říha, jehož kniha Země krásná vyšla v roce 1948, ale napsána byla už během druhé světové války a nevychází z marxistického učení. Přesto ukazuje na ducha doby v souvislosti s péčí o krajinu. Říha se například zastává scelování pozemků, její aktuální rozdělení považuje za neúčelné, protože část půdy se vůbec nevyužívá. Díky scelování pozemků mělo být podle jeho názoru obhospodařováno více půdy, měl vzniknout prostor pro společné zázemí obce, výnos se měl zvýšit o 10 - 20% a výrobní náklady snížit o 11 – 25% (Říha, 1948: 85). Říha si však uvědomuje, že pro vzhled krajiny a přírody to budou změny dalekosáhlé, protože dojde ke změně zrna krajinného pokryvu a dojde k úplné proměně linií typických

pro konkrétní kraj. To je patrné na zemědělské krajině Hané, kde scelování obnažilo jednotvárnost krajiny. Navíc kulturní technici „nahradili náhodně roztroušené porosty užitečným stromořadím ovocných stromů. Ukázalo se však, že krajina se tím nestane vzhlednějši“ (tamtéž: 83). Podle něj by se při scelování katastrů měla nově vytvořit „základní přirozená kostra porostů a přírodních útvarů, nezávislá na polním hospodářství, která by měla požívat zvláštní ochrany“ (tamtéž: 83). Doplnit by se mohly i lesy, které často procházejí krajinou nesmyslně a nerespektují zvlnění krajiny, zachovat by se měly solitérní skupiny stromů a keřů. „Má-li být tato cesta za vyšším řádem v přírodě uplatněná, musí být v rovnováze při uvažování o změnách krajiny požadavky hospodářské, biologické i estetické“ (tamtéž: 84). Scelování pozemků se nedá zabránit a je tak zbytečné žehrat na všechny technické zásahy do krajiny. Naopak zásahy mohou být zdokonaleny tak, aby vyhovovaly i dobrému vzhledu krajiny, který jinak bývá „hluboce dotčený“. Přitom ale „vzhled krajin je společným bohatstvím a dědictvím všech a nelze o něm jednostranně rozhodovati“ (tamtéž: 85).

Podle Říhy podléhá více než 80% půdy nějakým úpravám. Rostlinné bohatství a krajinný ráz určují lesníci, vodní hospodáři, agronomové, dopravní inženýři, stavitelé, báňští odborníci a majitelé lomů, pískovišť a hlinišť (tamtéž: 93). Kromě lesníků se ale nikdo nezabývá tím, jak učinit nebo udržet volnou přírodu plodnou a krásnou. Proto je potřeba, aby se odborníci dívali na problém krajiny v širším měřítku a nad nimi ještě dozoroval státní či krajský úřad, který bude zaměstnávat i estetiky.

Moderní krajinářství musí dle něho řešit také problémy sociální. Zejména je potřeba najít místo pro rekreaci a sport městských obyvatel, protože ti se jinak vrhnou na nejbližší okolí, které zničí nadužíváním. Proto je potřeba, aby úlohy všech částí krajiny byly rozděleny, a aby zůstala zachována i dobře ošetřená příroda, pro níž by platily jiné předpisy a normy, jiné správní metody a jiné technické požadavky, než pro ostatní půdu (Říha, 1948: 155). Plochy „z civilizace vyňaté“ se mají stát měřítkem pokroku, jakými dříve byla výstavba měst nebo průmyslu. „Přírodu je ale potřeba budovat a plánovat, protože přírodu člověkem zničenou může zase napravit jen člověk“ (tamtéž: 158). Dokonce dle něj nemusí být nová krajina horší oproti původnímu stavu, pokud byla krása panenské přírody závislá jen na původním rostlinném porostu. Romantickým představám o kráse přírody odpovídá horský les nebo lužní porosty, zatímco zbylá stepní krajina bude díky zásahům člověka

bohatší.

Úprava krajiny se podle Říhy má stát inženýrským oborem tak jako stavba měst nebo architektura. „Stejně jako města může se i krajina vyvíjet jako účelové, prostorové a výtvarné dílo zároveň“ (Říha, 1948: 169). A stejně jako u budovy musí být i stavba krajiny podložena základy, tedy půdorysem krajiny – reliéfem krajiny, přirozenými vodami a dřevinnými porosty původními i umělými. Součástí jsou i zemědělské plochy, komunikace, technická díla postavená ve volné přírodě a zastavěné plochy. Důležitý je biologický stav a účel jednotlivých ploch, proto se musí stanovit podmínky pro vhodnou vegetaci a také její umístění. Pak je možné přistoupit k plánování a „přiměřené úpravě“ krajiny. Tedy to, jak budou do celku krajiny včleněny vodní plochy a jak vegetace – pásma zeleně kolem měst, vesnic i stavení, lemování vodních toků. Jiné zásahy nebo technická díla musí být v rovnováze s krajinou, která se jim sice bude přizpůsobovat, ale ony sami se musí přizpůsobit některým požadavkům krajinářským a biologickým (tamtéž: 165).

Jiné části krajiny se dle Říhy musí ponechat ochraně přírody. I ve velmi kultivované krajině musí zůstat „sít' ploch a plošek, na kterých si hospodaří po svém příroda sama k většímu užitku nebo kráse svého vlastního života“ (Říha, 1948: 170). Volná příroda, která může být i pozměňená, je „naším společným soukromím,“ všechny krásy přírody by již dnes neexistovaly, „kdyby byl celý povrch země vydán jen přísnému řádu pěstitelskému a hospodářskému vykořisťování“ (tamtéž: 170).

4.3.4 Ochrana díla božího

Ochrana přírody v Československých reáliích musí být skromnější než v USA nebo Sovětském svazu. Podle Říhy mají ale parky v SSSR, který chrání některé části země od roku 1921, jiný účel než v USA – jsou živým muzeem přírody, kam se chodí pro poučení nebo mají velmi praktickou funkci: například mezi květy hledají odborníci nové druhy, které se hodí pro pěstování (Říha, 1948: 176). Naopak národní parky USA přispívají k tomu, aby si i „dnešní člověk uchoval vědomí, že příroda a její zákonitost je také součástí jeho vnitřního bytí“ (tamtéž: 178). Volná příroda pomáhá lidem poznávat, co je přirozené a zdravé. To podle Říhy ukazuje například dílo H. D. Thoreaua, ale nevědomě to také „činí chlapci a děvčata, kteří vyrazí do přírody poznat život“ v rámci

tramského hnutí (tamtéž: 179). Když se navíc připočte snaha o budování zahradních měst, volání po decentralizaci sídel a boj proti přelidněnosti bytů, ukazují se podle Říhy obrysy hnutí, které může obrodit člověka, díky civilizaci osvobozeného od těžšího způsobu života, ale stejnou civilizací utlačovaného. „Toto hnutí obrozuje přírodu nejen mimo nás, ale i v nás, a vychovává člověka k harmonickému chápání života, sice znásobeného vymoženostmi civilizace, ale zároveň pevně spočívajícího na odvěké přírodní podstatě“ (tamtéž: 179).

Ochrana přírody v ČSR se má zaměřit na „systém sítě biologické územní ochrany“ (navrhuje vlastně dnes existující územní systém ekologické stability ÚSES), který by chránil přežívající relikty, zejména botanické a přírodní památky. „Reservací by u nás měla být každá neplodná a keřnatá stráň, některá bažinatá území, břehy řek a potoků i celé úseky těchto toků a všechny ostatní hlavní rysy krajiny. Měly by se zachovat i některé přirozené útvary luk, od lužního typu až po horské nivy“ (Říha, 1948: 176). Právě úseky horské krajiny se mají dočkat ochrany, protože zásobují vodou rozsáhlá území a také se zde nejlépe uchycují dříve vyhubené druhy živočichů i rostlin. Příroda ale musí „být vytěžena“, pokud existují části krajiny samy o sobě krásné, jako jsou horské vrcholy nebo močály a bažiny, ale i jen zbytky původních míst v okolí měst, musí být zpřístupněné, aby lidé měli šanci je poznat (tamtéž: 253).

Současné problémy krajiny by podle Říhy mělo odstranit plánování. Neutěšený stav vede k tomu, že se silnice nestaví tam, kde by byly smysluplné, ale tam kde jsou dostupné pozemky. Doly ničí města na povrchu, ta se ale rozrůstají nezávisle na směru dolování, rostou dopravní stavby, celá města, průmyslové areály (tamtéž: 247). Řešením má být regionální plánování – stejně jako postupuje výstavba měst podle rozvojových plánů, měla by postupovat i krajina. Aby bylo plánování úspěšné, musí být právně podložené, musí vhodně soustředit všechny technické obory, podílet se na vydávání nařízení a norem potřebných k řízení technického vývoje a zároveň se na něm musí podílet místní správa. Plánování má však zůstat pomůckou, nemá se stát civilizační silou samo o sobě: „Nesmí směřovat k romantismu a k řešení úkolů, ke kterým není“ (tamtéž: 250).

Plánování má řešit tři základní okruhy - bydlení, výrobu a dopravu. Jako čtvrtou složku přidává Říha přírodu, tolik důležitou pro biologický rozvoj člověka. Teprve

jejím vlivem se plánování rozšiřuje o povinnost „řídít pronikání civilizace a přírody, měnit jejich konflikt na harmonii a starat se o krásné a zdravé životní prostředí lidstva a o jeho soukromí ve volné přírodě“ (tamtéž: 252)

4.5 Proměny krajiny v socialismu

Padesát let panování socialismu v Československu zanechalo v paměti krajiny obrovské dědictví. Hned v poválečném období došlo k vyhnání sudetských Němců, což mělo dopad nejen na demografické složení obyvatel a na hospodářskou výkonnost, ale v posledku i na krajinu (Mikšíček, 2005). Po převzetí moci komunistickou stranou, která zemi proměnila v totalitní stát s centrálně řízenou správou, bylo možné uskutečnit celou řadu do té doby nemyslitelných zásahů do krajiny. Ikonou doby se staly velké stavby socialismu, zejména vodní díla, povrchové doly a těžký průmysl. Změny se týkaly vesnic, které přecházely na průmyslovou výrobu plodin a masa a především zemědělské krajiny, kde se symbolem nového řádu staly družstevní lány.

Rozorání mezí také přineslo mýtus o větší ploše pro pěstované plodiny a tím větší blahobyt socialistického člověka (Hájek, 2008). Jenže po druhé světové válce k celkovému růstu orné půdy nedochází, podíl zemědělské půdy se naopak zmenšoval a z období 1845 – 2000 ji nejvíce ubylo od roku 1945 do roku 1990 (Bičík, Jeleček, 2001). Nejprudší pokles podílu orné půdy spadá právě do období začátku komunistické vlády, mezi lety 1948 – 1961. Jde z velké části o ne příliš úrodná pole, která původně obdělávali sudetští Němci v příhraničních horských oblastech. Ty se přestaly využívat v důsledku vyhnání Němců a pozdější ostrahy státní hranice (Matoušek, 2010).

Zemědělství se z hor stáhlo do středu země, kde značně ubylo trvale zatravněných ploch, které se naopak přesunuly do podhůří. V období 1948 – 1961 ubylo jen v České republice 516 000 hektarů orné půdy (16,8%), celkově zemědělské 534 000 hektarů (10,5%). Tyto změny představují 70%, respektive 50% všech úbytků v období 1845-2000. Na menší ploše se tedy muselo najít více vhodné půdy, kvůli čemuž bylo až do sedmdesátých let rozoráno 450 000 hektarů luk, 240 000 hektarů mezí a 50 000 hektarů remízků. Zmizely více než dvě třetiny polních cest a bylo zlikvidováno 45 000 kilometrů liniové zeleně (Dejmal, 2000a). Rostla naopak plocha lesa, zhruba na dvojnásobek stavu před rokem 1948 (Bičík, Jeleček, 2001).

Zemědělství se stalo mnohem intenzivnějším, na menší obdělávané ploše bylo

schopné uživit více lidí, samozřejmě s využitím chemických hnojiv a mechanizace. Jak ale klesalo celkové množství zemědělské půdy, docházelo ke zvyšování podílu orné půdy na celku zemědělské půdy na plných 73, 8% (Bičík, Jeleček, 2001).

Přelom ve využití krajiny znamenal rok 1948, kdy se masivně začalo investovat do dopravy, průmyslu a bytové výstavby. Typický byl zejména velký růst zastavěných ploch a celkově jiných ploch v důsledku růstu průmyslové výroby, stavby dopravních sítí, rozrůstání měst a obcí a otevření povrchových velkolomů. Vzhledem k řízené ekonomice a systému dotací, či naopak danění zvláště úrodné půdy, se zemědělská půda nevyužívala ani hospodárně, ani racionálně a často se hospodařilo na větší ploše, než oficiálně papírové (Bičík, Jeleček, 2001). Kvůli trvání na některých plodinách, případně na udržení orné půdy i tam, kde by byla smysluplnější travnatá plocha, fungovalo zemědělství jen díky větším dodávkám energie a chemie, než jaké by volilo tržní hospodářství (tamtéž).

Pokračovalo se ve výstavbě velkých vodních děl a začala rozsáhlá povrchová těžba v Podkrušnohoří. Kolektivizace proměnila především vesnici, která se stala zemědělským průmyslovým centrem. Kvůli tomu se vesnice rozrostly ze svých tradičních hranic, a mimo intravilán byly umístěny výrobní zařízení - mechanizační a skladové plochy s velkými manipulačními prostory a samozřejmě kravíny, vepřiny a další potřebné stavby (Hájek, 2008).

Kolektivizace padesátých let změnila tvář české vesnice, ale ještě ne zcela tvář českých polností. Dnešní širé rodné lány jsou důsledkem koncentrační etapy kolektivizace v 70. letech, které se staly posledním velkým zásahem do české krajiny (Malinský, 2001).

5. Témata krajinomalby reálného socialismu

„Úsilí výtvarných umělců směřuje k vytvoření takových děl, která ukáží mohutný přerod v naší společnosti, zobrazí hrdinné bojovníky na frontě práce, v boji za mír, nechají nahlédnout do duše pracujícího člověka a zobrazí krásu naší krajiny“, říká typický katalog z padesátých let (Bursík, 1950). Také podle Petiškové hlavní úkol monumentální krajinomalby spočíval v zachycení historicky významných míst, přírodní scenérie s patrným zásahem lidské ruky nebo fází velkých staveb socialismu, které měnily ráz krajiny (Petišková, 2005: 352). Petišková také upozorňuje na stálé opakování ustálených témat československé malby. Ta rozděluje podle četnosti a až jako sedmé uvádí zachycení práce na poli (JZD, mechanizace) a teprve jako osmou samotnou krajinu. Navíc většinou jde o zobrazení rodiště významné osobnosti, důležité místo české historie či stavbu socialismu (tamtéž: 357).

Podle ideových prohlášení propagátorů socialistického realismu by se tedy české galerie padesátých let měly vedle figurální malby zaměřené na pracujícího člověka plnit obrazy nové krajiny, zaplněné stavby socialismu, družstevními lány a nové vesnice nebo pohledy na průmyslové komplexy. Takové obrazy ale ve skutečnosti zřejmě tvořily maximálně polovinu vystavených krajinomaleb. Naopak katalogy čtyřicátých a padesátých let ukazují, jak velký podíl měly obrazy české krajiny, obvykle vytvořené technikou, která nezapřela inspiraci v impresionismu (Lahoda, 2005: 374).

Reprezentativní je v tomto směru katalog výstavy Výtvarná úroda z roku 1951, tedy z nejtvrďšího stalinského období (Petišková, 2008a: 16). V seznamu vystavených prací je 165 obrazů, především olejů, ale počítají se sem i tempery, akvarely, kvaše a pastely. Z nich zhruba 80 pláten zobrazuje ideově nezátíženou krajinu nebo květinová zátiší, tedy přírodní motivy bez jakéhokoli vnitřního vztahu k budování socialismu (Výtvarná úroda, 1951). Podobný poměr potvrzuje i přístupná část depozitáře Muzea dělnického hnutí, méně sbírka nadace Eleutheria, což je ale dáno vznikem souboru, který se zaměřuje právě na díla, které podle soukromého sběratele naplňují kategorii díla typicky socrealistického.

Vojtěch Lahoda upozorňuje, že právě žánr krajinářství se stal v dobách nejtuzšího

socialistického realismu hájemstvím modernismu (Lahoda, 2005: 371). Zejména krajináři z bývalého spolku Mánes a Umělecké besedy, pokračovali ve své verzi modernismu z 30. let. Podle Lahody například Václav Rabas a Vincenc Beneš vytvořili jakousi socialistickou variantou neofauvismu (tamtéž. 371). Také melancholický realismus Karla Holana (teskné obrazy pražské periferie téměř úplně bez lidských postav) měl podle Lahody kořeny v modernismu (tamtéž: 373).

Pro výtvarná díla, která čerpají z tvarosloví impresionismu a také tzv. čisté výtvarnosti dvacátých a třicátých let, používá Lahoda termín „socialistický vitalismus“ (tamtéž: 374). Ten je definován jednak uvolněným rukopisem, jednak důrazem na zářivé barvy. Realistická krajinomalba padesátých let má podle Lahody základ v adaptaci impresionismu a postimpresionismu. Její tvůrci pocházeli z bývalé krajinářské speciálky Otakara Nejedlého na pražské Akademii výtvarných umění - Bohumír Dvorský, Jan Slavíček nebo Vladimír Hroch (tamtéž: 374).

Impresionismus a postimpresionismus v padesátých letech v krajinomalbě zdomácněl, díky zájmu o světlo a slunce, o optimistické barvy, které ukazovaly jásavý svět socialismu. Podle Lahody právě tato slunečná optika dodávala impresionistickému realismu ideologický náboj (tamtéž: 376). Jako prototyp impresionisty vhodného do každé doby vyzdvihuje Lahoda tvorbu Ludvíka Kuby. „Politicky neškodná a za každého režimu krásná a příjemná malba tohoto umělce se objevovala na oficiálních výstavách již za protektorátu. V roce 1950 Kuba získal titul národního umělce“ (Lahoda, 2005: 376).

5.1 Krajina národní

Krajina, jak ji zachycovali a předkládali publiku na výstavách malíři na konci čtyřicátých a v průběhu padesátých let se z velké části obracela k idealizované podobě vesnice a přírodních zákoutí. Obrazy, které kromě své datace neprozrazují, že vznikly právě v době budování socialismu, mohly být namalovány o desetiletí dříve. Těžko si nevzpomenout na ideu zobrazení arkádské idealizované krajiny, která se táhne dějinami zobrazování krajiny už do helénismu (Librová, 1987). Však Librová přímo jako autora arkádské krajiny jmenuje Maxe Švabinského, jednoho z velmi oceňovaných krajinářů období socialistického realismu.

Podle přístupného vzorku obrazů se zdá, že si praxe české a slovenské verze socialistického realismu brala nejvíce k srdci požadavek, že umění musí být národní a vycházet z tradice devatenáctého století. „Že snad nejbouřlivěji se vyvíjelo krajinářství, je nepochybně důsledkem nepřerušené, zavazující tradice, která od klasiků 19. století byla velkými jmény dovedena až do současnosti,“ říká například Vojtěch Pavlásek na konferenci Svazu československých výtvarných umělců (1952: 9). Na druhou stranu se můžeme jen dohadovat, do jaké míry mohlo být zaměření se na malbu krajiny, která víceméně mechanicky zachycovala vnější podobu přírody, pro autory přitažlivé nejmenší možnou mírou ideologičnosti. Zda zkrátka raději neutíkali k malbě přírody, aby nemusely tvořit díla jiná, podstatně angažovanější. Tomu napovídá i věta z katalogu k výstavě v Gottwaldově v roce 1959, kde si autor stěžuje, že minulé ročníky byly poněkud jednostranně zaměřeny ke krajinářství a malbě květinových zátiší „zdánlivě nejméně obtížnému druhu tvůrčí průkaznosti“ (Plánka, 1959: 2). Myšlenku částečně podporuje i Petišková, podle níž tradicionalistická a konzervativní malba obecně vyhovovala obecnému vkusu, splňovala tradiční představu o podobě výtvarného uměleckého díla a odpovídala i poválečné nostalgii po ověřených hodnotách (2002).

5.1.1 Útěšná krajina starých mistrů

Zřejmě i díky vlivu Zdeňka Nejedlého byli nejvíce oslavováni staří mistři a současní žijící umělci, kteří ve svém výtvarném projevu sázeli na klasické postupy (Petišková, 2008a: 19). Jako vzory pro krajinářství byly nejčastěji zmiňovány Josef Matěj

Navrátil (1798-1865), Josef Mánes (1820 – 1871), Adolf Kosárek (1830 –1859), Antonín Chittussi (1847– 1891) nebo Antonín Slavíček (1870 – 1910) (Pavlásek, 1952). Snad typické je pro socialistický realismus to, že z panteonu oficiálně vyzdvihoovaných autorů-krajinářů, můžeme jen menší část zařadit do realistické školy. Co si ale počít s Antonínem Slavíčkem, jehož výtvarné dějiny označují za impresionistu a zakladatele české moderny? (Benešová, 2006). Ostatní vyzdvihoování klasici by se nejlépe dali označit jako romantici.

Z žijících malířů jsou nejčastěji opakovaná jména Václava Rabase (1885 – 1954), Vlastimila Rady (1895 - 1962), Ludvíka Kuby (1863 –1956) nebo Maxe Švabinského (1873 – 1962) (Tomeš, 1955). Max Švabinský, oceňovaný jak za první republiky, tak za protektorátu, si v rámci socialistického umění vysloužil přízvisko „největší žijící klasik“ (Rabas, 1948: 305). Švabinský byl vzorem, který měli následovat současní malíři přírody. Měli se snažit stejně jako mistr sám v nové době „dokonale, plně a opravdu česky zachytit českou krajinu, českou přírodu“ (tamtéž). Ludvík Kuba, oblíbenec Zdeňka Nejedlého (Petišková, 2008a: 19), měl úspěch díky své jásavé barevnosti a optimismu obrazů. Výtvarně autoři těchto krajin staví spíše na dědictví českého impresionismu, právě se silnou barevností, která tedy zřejmě mohla souznít s jásavou notou umění nového Československa. Občas je k mistrům tradice řazen i Josef Lada (1887 – 1957), z mladších výtvarníků pak Vojtěch Sedláček (1892 –1973).

Ne vždy se ale autorům dařilo, aby splnili očekávání kulturních ideologů. Ti popravdě umělcům příliš nepomáhali svými vágně formulovanými požadavky. „Je ovšem třeba, aby i krajina byla chápána ideově v souvislosti současné doby, jako ji chápali mistři devatenáctého století,“ požaduje například kritika (Peřas, 1955a: 207). Na této výstavě se ale mistrovství minulého století dosáhnout nepodařilo, protože divák se setkal s krajinami, jež byly subjektivní záležitostí umělce „v šedém, bezbarvém vyjádření, postrádajícím očekávané vyslovení umělcova záměru“ (tamtéž). Zdá se, že požadavkem byla jásavá barevnost, která měla vyjadřovat optimistický tón, jenž má své vyjádření i v materiálním pozvednutí země (Petišková, 2008a: 19). Témata se tak točí kolem letních pohledů na vesnice, opakují se pohledy na vesnické cesty, méně časté jsou zimní krajiny (i když například Vojtěch Sedláček vytváří cyklus k masopustu). Většina obrazů vyjadřuje přesně to, co jejich název - Karel Štika: Letní oblaka na Sedlčansku; Vladimír Hroch: Kanál u Uherského Hradiště; Bohumír Dvorský: Zahrada s výhledem

z atelieru; Jan Smetana: Vltava v Troji u Prahy; František Jiroudek: Liběchov; Bedrich Hoffstaedter: Liptovské hole; Otakar Nejedlý: Prácheň, případně Vlastimil Rada: Zlatý Kůň u Berouna nebo obraz Léto nad polní cestou. Ve většině obrazů nejde o realismus posedlý přesně vykreslenými detaily, ale spíše o uvolněnější rukopis a rozmáchlá gesta s jistou mírou zjednodušení, využívající tvarosloví pozdního impresionismu. Některé krajinářské obrazy se ideologie dovolávají alespoň názvem, například M. Brotánek: Vrby u Gottwaldova splavu.

Většina autorů se obrací ke svému rodnému kraji nebo si vědomě vybírá region. Vědomě k neideologické malbě krajiny utíkají tvůrci, kteří nemůžou volně tvořit a zřejmě nejsou ochotni věnovat se angažovaným tématům. Například Emil Filla od roku 1947 vytváří cyklus krajinomalby Českého středohoří (Vrbno nad Lesy, 1952). Ostatně po zákazu vystavit cyklus věnovaný lidovým písním nesměl nic jiného vystavovat. Přesto bylo jeho jméno natolik významné, že v roce 1952 píšou Literární noviny k jeho sedmdesátinám, že: „Se přimkl svou nejnovější tvorbou k realismu a účastnil se všech výstav po Únoru po boku umělců bojujících za socialistický realismus“ (Literární noviny, 1952: 3).

K výčtu témat neideové krajiny je možné zařadit i obrazy městských scénérií, typicky periferie, které se postupně vrací, či ještě přesněji nikdy úplně nemizí z malířských námětů. Na městská témata se programově zaměřila tvorba autorů sdružených ve Skupině 42. Ti se postupně také objevují na výstavách socialistického realismu, například tvorba Františka Grosse se dočká ocenění na výstavě k desátému výročí lidové republiky v roce 1955. Pohledy na Prahu proslul Jan Slavíček (například obraz vyzdobeného Václavského náměstí), který ale zejména ztvárňoval pohledy na zahradu Strahovského kláštera a další pohledy z Pražského hradu. Jde například o obrazy Oresta Dubaye: Jar v Bratislave, 1953 nebo Václava Sivka: Vltava na Moráni, 1953.

Že se zobrazení městské krajiny jako typického životního prostředí moderního člověka nemůže umění dvacátého století vyhnout, tvrdil po válce i Jindřich Chaloupecký. Podle něj je moderní malířství malířstvím velkoměsta, jeho lidí a věcí. Město však podle něj nejde uchopit žádnou předem stanovenou teorií, žádným výtvarným stylem (jak říká „formulkou“). Organismus města se neustále mění a je tvořen mnoha prvky, živými

i neživými, proto musí být pochopeno uměleckým činem. „A proto je potřeba umění realistického, a proto také realismus, drsný a neústupný, proniká zřejměji nebo potají celým moderním uměním“ (Chalupecký, 1946). Malíři proto musí opustit své ateliéry a zaběhané postupy a vydat se do světa, aby znovu našli nevyčerpatelné možnosti pro tvorbu.

5.2 Krajina kultovní

Řada krajinářských prací se obracela k zachycení kultovní krajiny českého komunismu, zejména jde o místa spojená s husitstvím (Tábor), českou státností (Hradčany), ale i panteonem nových bohů. Ty se týkaly zejména postavy Klementa Gottwalda a zachycení jeho života (Alfér Fuchs: Klement Gottwald na Brněnsku nebo F. Kudlač: K. Gottwald ve Vrátkách na Slovensku, 50. léta), skutečně ne nepodobné obrazům skutků svatých. Téma se ale rozšířilo i na krajiny a v depozitáři Muzea dělnického hnutí uchovávají například plátno s krajinářským pohledem na rodiště Antonína Zápotockého (Jan Hunčárek: Zákolany) a dokonce i jeho babičky, Anny Krolupové, kterou Zápotocký zobrazil ve svých románech.

V roce 1952 také proběhla akce na doplnění výzdoby Národního divadla pro veduty a výzdobu stropu ve třetím foyer. Ta měla obohatit výzdobu o současné umění, které by se ale vyrovnalo svou kvalitou generaci Národního divadla (Nejedlý, 1948b). Akce měla získat návrhy monumentálních obrazů památných míst, kde byly v roce 1868 vylámany základní kameny divadla. K účasti bylo vyzváno jedenáct umělců, například Vlastimil Rada, Václav Sedláček nebo Vincenc Beneš. Přihlášily se ale další desítky tvůrců, nakonec se sešlo 570 návrhů, obrazů, kreseb, skic i architektonických návrhů. Vypsána témata byla: Říp, Blaník, Boubín, Branka u Náchoda, Čerchov, Doudleby, Podlažice, Prácheň, Svatobor u Sušice, Trocnov, Vítkov, Vyšehrad, Zlatý kůň u Berouna, Buchlov, Helfštýn, Hostýn, Radhošť a Záhlinice na Hané. Výtvarníci byli postaveni před nelehký úkol: „Organické spojení ideového obsahu krajinného motivu, plynoucího z národních dějin a mythu, s monumentálně pojatým zobrazením dnešní krajiny, aby hotové dílo bylo plně výrazem dnešní doby“ (Květ, 1959: 85).

Obdobná akce byla vypsána na přelomu let 1955 - 1956, týkala se motivů vycházejících z díla Aloise Jiráska. Úkolu se chopili i krajináři a soutěž tak přispěla k dalšímu rozvíjení krajinářské tvorby vázané na pevně konkrétní úkol. Ve vyjádření dějinného nebo mýtického obsahu a významu krajiny zvítězil Vlastimil Rada s obrazem „Turské pole“ (Květ, 1959).

Ke kultovním krajinám je možné přiřadit i část tvorby Armádního výtvarného

studia (AVS). Tvorba uměleckého studia se pravidelně vracela k motivům z válečné historie 1. československého sboru v SSSR při postupu z Buzuluku do Prahy (Šmidrkal, 2008). Například obraz Černajabinskij punkt neznámého autora z roku 1955 zobrazuje ležení československé armády na Ruském východě.

Mezi krajiny kultovní by se s jistou mírou zjednodušení daly zařadit i alegorické obrazy. Těch je sice v přístupném vzorku jen velmi málo, zato ilustrují pseudonáboženský rozměr maleb. Alegorie Jana Čumplíka, jednoho z nejangažovanějších malířů socialistického realismu, s názvem 9. květen 1945 ukazuje obraz nahé ženské postavy s dítětem v náručí vznášející se nad hlavami ozbrojené skupiny civilistů. Vedle zřejmě Matky Rusi chránící v náručí nově narozenou svobodu se vznáší dvě mužské postavy s rudými prapory. V pozadí tvoří krajinu dýmající vysoké pece jako příslib budoucí prosperity.

5.3 Nová vesnice

Zhruba stejně ikonická jako obrazy průmyslových závodů, se objevují také díla zpodobňující vesnici. Tematicky jde především o obrazy nově obrozené vesnice, která se v socialismu rozvíjí a práce na poli přejímá rysy průmyslové výroby. Jedna část obrazů se zaměřuje na život vesnice, i tady jde o přímý vzor sovětského umění. J. V. Stalin na XVII. Sjezdu strany v roce 1934 prohlásil: „Stará vesnice s kostelíkem na nejvýznamnějším místě, s nejlepšími domy strážmistra, popa a kulaka v popředí, s napolo sesutými chýšemi rolníků v pozadí začíná mizet. Místo ní vzniká nová vesnice se společnými hospodářskými budovami, s klubem, s rádiem, biografem, školami, knihovnami a jeslemi, s traktory, kombajny, mlátičkami a automobily“ (podle Honzíka, 1956: 39).

Právě na obrazech vesnice se ukazovala schopnost umělce zobrazit správně revoluční romantiku, tedy „umělcovu schopnost odhalovat v současné skutečnosti zítřek a bojovat za něj“ (Nedošivin, 1955: 226). Tuto schopnost podle kritika Nedovišina nezvládl například sovětský malíř Petr Končalovskij na příkladném obraze „Návrat z trhu – ruská vesnice“. Kritik mu vytýká, že zobrazil vesnici, která se v roce 1926, kdy byl obraz namalován, zdála statisticky „typickou“: vesnice s jejími blátivými cestami, s bosým, zmrzačeným mužikem - hospodářem, se ztepilým jinochem a mladou venkovankou v šátku. „Je to typický obraz rolníka té doby? Ano, v jistém směru je typický. Je to taková vesnice, která každým dnem, každou hodinou plodí kapitalismus. Končalovskij si nevšiml těch nových, nesmírně důležitých prvků v životě rolníka“ (Nedošivin, 1955: 226). V přístupných sbírkách se zachovaly například obrazy vesnice Júlia Nemčíka: Na dvore Obozovej nebo Ludvíka Kuby: Z Třebřich.

Hlavním tématem československých pláten je práce na poli, kde mechanizace pomáhá „ulehčení práce na venkově“ (Bareš, 1947). Krajiny zalité sluncem, jednak z nebe, jednak z odrazů zlatého moře zrajícího obilí, doplňují moderní stroje, traktory, mlátičky a automobily, díky nimž je práce lehčí a radostnější. Zejména traktor je předmět, který nesmí na vesnických výjevech chybět. Samozřejmě velkým tématem je i scelování pozemků a rozorávání mezí (J. Šámal: Rozorávání mezí), ačkoli na přístupném vzorku obrazů netvořili zdaleka převažující část. Častými hrdiny obrazů jsou ženy, zatímco

obsahu strojů tvoří většinou muži. Hlavní podíl mají optimistické krajiny, které zpřítomňují socialistickou budoucnost a práci jednotných zemědělských družstev - Novák: Žně na družstevním poli u Jarošova, 1955; Svoboda (?): Družstevnice; Josef Říha: Žně, 1956; V. Kořínek: Ve žních; Jaroslav Kábrt: Selské gubernio nebo Lepold Musil: Porada před setím, 1954-1955. Některé názvy obrazů působí nechtěně komicky. Například katalog první členské výstavy VII. skupiny svazu ČSL. Výtvarných umělců v Praze z roku 1950 nabízí položky:

Kašparová Rigerová, Běla:

Zemědělské ženy plánují (olej) 30 000,-

Zemědělské ženy nakupují (olej) 25 000,-

Vedle aktuálních motivů se objevují i historizující plátna, která naopak upomínají, jak byly podmínky těžké v minulosti. Často jde o obrazy chudých, kteří paběrkují na okrajích polí (Václav Trefil: Na bramborách). Také zde jsou nejčastěji zobrazovány ženy.

Malíře k tvorbě obrazů s tematikou zemědělství stát opakovaně vyzval pomocí řady soutěží a nabídek. Například Svaz československých výtvarných umělců lákal, aby umělci tvořili výtvarná díla s novou zemědělskou tematikou, které mají mít nový rytmus malby a řešit nové problémy a přinášet nová témata. „V dnešní době probíhají na našem venkově převratné změny. Je velkým a čestným úkolem našich výtvarníků poskytnout a umělecky zobrazit přeměnu naší vesnice a budovatelské úsilí našich zemědělců“ (Výzva UVSČVU, 1955: 125). Časopis ale varuje, že obrazy se musí líbit zemědělcům a ne být vzpomínkou lidí z města na letní dovolenou na vzdáleném venkově. Na práci na těchto obrazech byly vypsány akce a malíři měli nárok na peněžní dotace, po dřívějších zkušenostech však „až na základě předložených skic a návrhů“ (tamtéž).

5.4 Stavby socialismu

Nejtypičtějším obrazem socialistického realismu, i když nikoli nejčastějším obrazem umění padesátých let, je přetvářená krajina, změněná novou stavbou, která bude sloužit lidem. A nejklassičtějším zástupcem této kategorie je obraz rozestavěné přehrady (Jaroslav Pokorný: Slapská přehrada, Eduard Světlík: Stavba Oravské přehrady od betonárny, František Bílek: Stavba Slapské přehrady, Otto Halas: Stavba přehrady u Kužberka). Důvodem je oslava práce, která se prolíná celou společností: „Tvořivá práce v závodech, dílnách i na polích by měla být obklopena gloriolou slávy“ (Bareš, 1947). Po vzoru Sovětského svazu se připravují velké stavby komunismu - zavodňovací kanály, zdymadla, elektrárny a přehrady, které jsou „nejen imponantními díly technickými, ale i uměleckými“ (Pavlásek, 1952). V ideových prohlášeních se hovoří o plánech na velkorysou přestavbu země: modernizaci továren, stavbu nových závodů a gigantických staveb socialismu, které mění tvář země. A „inženýři lidských duší“ mají budovat duši národa ruku v ruce s velkou přestavbou a výstavbou naší vlasti (Bareš, 1947). Například cyklus Oravské přehrad Eduarda Světlíka byl podle dobové kritiky „naplněním heroického boje člověka s přírodou i krásou přírodní scenérie slovenské oravské krajiny, do jejíhož rámce je toto gigantické dílo socialismu zasazeno“ (Peřas, 1955).

Malíři se přímo jezdili dívat na budování staveb socialismu na povinné brigády, což také vycházelo ze sovětské praxe. V SSSR se zájezdům umělců na novostavby říkalo Kultpochody (Kaufman, 1953). „Umělec přijížděl na místa, kde se řešily osudy rekonstrukčního úsilí všeho lidu, nikoli jako divák, ale jako dělník a účastník obecného díla. Nejenže kreslil a maloval podle přírody, ale plakátem, satirou, agitkou napomáhal boji o uskutečnění stranických a stalinských cílů“ (tamtéž, 1953: 75).

Malíři museli řešit zvláštní požadavky, museli pracovat rychle (v tempu úderné stavby) a neměli příliš času na pečlivé studium, protože „výstavba to není nehybný pózující model, který je možno malovat dlouho s jednoho bodu, to je neustálý pohyb, který s každou hodinou mění své obrysy“ (Kaufman, 1953: 79). Proto vznikaly série obrazů a črt, které zachycovaly přeměnu krajiny, jakési „letmé malířské letopisy socialistické výstavby“ (tamtéž: 80). Problémy ale nastaly při pokusu sjednotit získaný materiál v jednom obraze ve chvíli, kdy proměny ve způsobu života probíhaly tak rychle,

že „včerejší, dnešní a zítřejší den jako by byl zachycen jediným pohledem“ (tamtéž: 80). Proto malíři vytvářeli seriály obrazů a grafických cyklů, které vždy na závěr své pracovní návštěvy předvedli na improvizované výstavě přímo dělníkům.

Jednou z nejznámějších tzv. úkolových akcí, která měla velký dopad na krajinářskou tvorbu, bylo zachycení Povltaví. Akce měla dvojí úkol, jednak zaznamenat místa, která měla zmizet v důsledku výstavby Vltavské kaskády, jednak přímo zobrazit budování vodních staveb. Krajinářství dosáhlo v této akci podle dobových ohlasů velkého úspěchu, zejména byla hodnocena díla Karla Holana a Jaroslava Pokorného zachycující stavbu přehrad na Slapech a na Chrudimce. Akce se účastnili malíři střední a mladší generace: Miroslav Brotánek, Josef Brož, Ladislav Čepelák, Karel Holan, František Jiroudek, Josef Kadeřábek, Jaroslav Kotas, Josef Leiser, Václav V. Novák, Jaroslav Otčenášek, Jaroslav Pokorný, Václav Sivka, Jan Smetana a Karel Štika.

Budování se ale nezaměřovalo jen na přehrady, ale na mnoho dalších staveb, které byly v poválečné obnově budovány. V dostupných sbírkách se zachovala řada obrazů mostů. Například Jaroslav Pokorný: Stavba kesonu, 1954, nebo série obrazů Štefánikova mostu: P. Gron (?): Stavba mostu pod Stalínovým pomníkem, 1950; Jánuš Kubíček: Stavba Štefánikova mostu v Praze; V. M. Živný: Stavba mostu případně J. B. Plaček: Tovární ulice, výstavba Nového mostu u Bráníka, 1954. Budovaly se i továrny (Antonín Bukolský: Znovuvybudování závodu zničeného za války, Josef Konečný: Výstavba a provoz v 9. hale), elektrárny (I.V. (?): Stavba elektrárny v Poříčí u Turnova, 1956), a obrazu se dočkaly i specifitější stavby (Miroslav Brotánek: Stavba atomového reaktoru v Řeži, Stanislav Pacák: Na stavbě ropovodu).

Řada pláten se věnovala práci při výstavbě nových bytových domů, které bylo nutné vybudovat v rámci poválečné výstavby. Dostupné obrazy ze vzorku výrazně akcentují práci brigádníků při výstavbě - V. Kořínek: 30 milionů hodin republiky, 1954 (akce českých komunistů z roku 1948); V. Stříbrný: Brigáda na Letné, 1954; Bohuš Čížek: (bez názvu - novostavba); Jaroslav Otčenášek: Mladá Praha, 1954.

5.5 Průmyslová krajina

Vedle budování nové přehrady nebo elektrárny se malíři, kreslíři i grafici zaměřovali na průmysl a výrobu již probíhající. Vlastně je to logický krok, nejdříve je potřeba průmysl vybudovat (a zachytit jeho výstavbu) a pak se kochat hotovým dílem. A průmysl, zejména těžký, byl v tehdejší ideologii synonymem prosperity. Klement Gottwald to ve svém novoročním projevu v roce 1952 vysvětlil jasně - poválečné hospodářství musí dovážet více potravin než před rokem 1939 a o to více musí Československo zvyšovat vývoz průmyslových výrobků, zejména ze strojírenství a těžkého strojírenství zvláště. „V tom je také část odpovědi všem těm rozumbradům, kteří dělají, jakoby nechápali význam rozvoje těžkého průmyslu, a vykládají, že výstavba a rozvoj těžkého průmyslu nemá nic společného se zvyšováním životní úrovně obyvatelstva“ (Gottwald, 1952:1). Symbolicky o tom mluví obraz Martina Benky: *Minulost' a současnost'* z roku 1952. Na něm se skupina zemědělců s motykami v rukou, která stojí v prvním plánu obrazu, obdivně dívá na právě spuštěnou obrovskou továrnu, jež zakrývá většinu horizontu obrazu. To je typické pro celou řadu obrazů zejména velkých průmyslových závodů, které ač zobrazují krajinu, neukazují vlastně horizont krajiny. Divák tak musí tápat v měřítku zobrazované budovy, která se tak víceméně stává objektem, téměř zátiším, od něhož nemá velký odstup. Díky tomuto efektu působí stavby mohutněji a dramatičtěji, než kdyby byly v rovnováze se svým přírodním okolím.

A protože socialismus musel být úspěšný, a úspěch se měřil počtem dýmajících komínů (Gottwald, 1951:1), bylo i krajinářství plné industriálních motivů. Podle komunistických estetiků se krajinářství díky socialistickému realismu obohatilo o nová témata. I tady byli malíři vyzváni k práci na konkrétních zakázkách. Například výtvarná akce „Stavby socialismu“ přinesla dle Tomeše nový pohled na současnou průmyslovou krajinu, změněnou „velkými díly socialistické epochy“ (Tomeš, 1955). Podobná akce vznikla i k výročí 700 let československého hornictví a dostala jméno „Výtvarník mezi horníky“ (Peřas, 1949). Ukázala krajinu obydlenu velkorypadly, bagry, přibližovacími lanovkami a těžebními věžemi, pokrytou haldami strusky, kolejemi s nákladními vagony plnými uhlí a důlními vozíky.

Mezi autory obrazů z dostupných sbírek jsou nejoblíbenějšími motivy právě

ty největší průmyslové provozy: slévárny a hutě - Emanuel Raný: Nová huť Klementa Gottwalda; K. T.: Továrna (Vysoké pece); Otakar Baran: Vítkovice, 1946; V. Košnár (?): (huť) v Kladně; František Hřivna: Ostrava od severovýchodu, 1960. Řady zpracování se dočkaly i doly, zejména povrchové, které se staly novým krajinným prvkem svým rozsahem do padesátých let nevídaným - Jaroslav Trnka: Mostecká krajina; Karel Souček: Povrchový důl; František Bílek: Povrchový důl, 1952; Karel Kupka: Jeřáby na dole Karel, 50. léta.

Další motivy už nejsou v přístupných sbírkách natolik kompaktní, aby se z nich daly sestavit smysluplné celky. Většinou jde o průmyslové provozy, buď zcela bez konkrétního určení (Kumstr: (továrna); J. K. Holeček: Továrna, 1956), nebo o specifické provozy - Jan Janča: Maloměřické cementárny, 1946; Oldřich Zezula: Kroměříž, Cukrovar v kampani nebo krajinu poznamenanou průmyslovou činností - Alois Bílek: Nakládání lomového kamene, 1949; František Pulec: Hrudkovny v Ejpovicích u Plzně; Jaroslav Klát: Kaolinový důl.

5.6 Krajina válečná

Vojenské krajinné motivy vznikaly především v Armádním výtvarném studiu (AVS), jež vzniklo v roce 1953. Studio tvořilo přímo na zakázku armády a bylo ustaveno podle sovětského vzoru - Grekova vojenského výtvarného studia (Petišková, 2008b: 35). Jádro studia tvořili tři malíři, kteří spolu dříve tvořili a vstoupili do AVS jako tvůrčí skupina. Vznik uměleckého kolektivu popisuje František Pěťas v poněkud anekdoticky vyznívajícím textu k šedesátinám prvního vedoucího studia Jana Čumpelíka (Pěťas, 1955b: 54). Ten byl v roce 1951 povolán ministerstvem zemědělství, aby vytvořil rozměrný obraz „Hold čsl. lidu gen. Stalinovi“ pro pavilon Československé zemědělské výstavy v Moskvě, a to v krátkém termínu devíti měsíců. „K tak náročným práci se sdružuje s mladými umělci Jaromírem Schořem a Alenou Čermákovou v kolektiv, který pracuje pod jeho vedením téměř půl druhého roku na tomto monumentálním díle, vystaveném v r. 1952 na výstavě ‘Československo-sovětské přátelství ve výtvarném umění‘“ (Pěťas, 1955b: 54). Zemědělskou výstavu v Moskvě sice kolektiv nestihl, nicméně obraz si své místo našel.

Základem studia byl v jeho začátcích kolektiv Jan Čumpelík - Jaroslav Schoř - Alena Čermáková, ten se však brzy rozpadl. Armádní výtvarné studio sdružovalo profesionální výtvarníky, kteří byli vesměs civilními zaměstnanci. Vybírání byli s ohledem na umělecké výsledky, politickou vyspělost a ochotu věnovat se vojenské a branné tematice (Petišková, 2008b: 37). Kolektiv měl v různých etapách pět až jedenáct profesionálních členů a celkem se zde vystřídal dvacet pět umělců. Ty doplňovali vojáci základní služby, jichž za dobu existence AVS prošlo kolem tří stovek (Šmidrkal, 2008).

Od obrazů vytvořených v armádním studiu se očekávalo, že budou působit na zvyšování bojové morálky a esteticky kultivovat příslušníky armády. Autory přitahovala materiální velkorysost, ateliér, výtvarnický materiál zdarma a finanční zabezpečení: „Byli jsme si vědomi, kde a proč pracujeme a kterým tématickým okruhům se máme věnovat. Nepamatuji se, že by někdo přišel s nějakým příkazem, co a jak je třeba namalovat“, vzpomínala v roce 2007 malířka Alena Čermáková (Šmidrkal, 2008). Nejčastějším tématem byly figurální kompozice z historie i ze současnosti a motivy z bojů 1. československého armádního sboru (Petišková, 2008b: 39).

Jak taková práce vojenské malířky vypadala, popsala ve Výtvarné práci Jiřina Adamcová. Vzpomíná, jak s AVS malovali studii dělostřeleckého okopu, když se vojáci rozhovořili o tom, co všechno krásného je možné vidět na každém kousku přírody. „Voják tu má své velké zkušenosti s přírodou – vždyť ji tu za těžkých dní výcviku ohmatal vlastníma rukama, celým svým tělem, poznal lidské povahy, stal se ve svých úsudcích bystrým a náročným a chce slyšet a vidět pravdu. Proto tak pozorně sleduje, jak dovedl vystihnout umělec tvář a její výraz za některé napjaté situace, a má rád i obraz šumavských květin, mezi nimiž se skrývá a maskuje“ (Adamcová, 1955: 269).

Vojenské krajiny, které nebyly vždy vytvořeny umělci z AVS, se zaměřují na dvě velké tematické oblasti. Jednak na ztvárnění událostí z druhé světové války, výhradně z bojů na východní frontě, a především s důrazem na historii 1. československého sboru v SSSR. Druhým tematickým okruhem je příchod Rudé armády do Československa: (???): Černajabinskij punkt, 1955; (???): (Stalin ve válečných zákopech); Svatopluk Havlík: Příchod Rudé armády do Pardubic, 1945. Druhou oblastí jsou partyzánské boje: Ferdinand Hložík: Přesun partyzánů, 1955; Alojz Klimo: Nemci sa blížia, 1954. Asi největší objem představují obrazy současné československé armády, například Joža Schmidt: Na západní výspě tábora míru (pohraničník). Krajina na vojenských obrazech ale většinou hraje pouze doplňkovou roli, tvoří pozadí obrazu. Ve většině případů jde o volnou přírodu, často pohraniční lesy či dosud nezarostlé horské louky a bývalé pastviny, nikoli zemědělskou či jinak výrazně opečovávanou krajinu. Například Alfréd Fuchs: Nácvik AST (Armádní soutěž tvořivosti), 1956 nebo ? Castiglione: Družba armády s lidem, 1956. Malba zobrazuje skupinu vojáků na jedné straně a skupinu dělníků na straně druhé, zatímco stranu civilní tvoří v pozadí obrovský průmyslový provoz, jenž zcela kryje horizont, vojenskou stranu tvoří zeď přírody. Podobně v obraze Alfréd Fuchs: Školení vojska na mezi, 1952.

Válečné výjevy se sice také odehrávají v krajině, prostor v nich však hraje jen podružnou roli - dává jen obecnou informaci o charakteru kraje, reliéfu a pokryvu, případně klimatických podmínkách.

6. Závěr

Cílem této práce bylo prozkoumat vztah socialistického realismu ve výtvarném umění ve vztahu k přírodě a krajině. Na první předloženou hypotézu, že socialistický realismus se tématu přírody a krajiny vůbec nevěnuje, je potřeba odpovědět negativně. Socialistický realismus se přírodě a potažmo krajině věnuje, byť nikoli v první řadě. Ta náleží člověku a jeho potřebám. To nám dává odpověď i na druhou hypotézu, která vychází z toho, že socialistický realismus nechápe přírodu a krajinu jako krásnou samu o sobě, ale krásu ji dodává až člověk svým zásahem. Tuto hypotézu zkoumání potvrzuje, ale jen částečně.

Podle zachovaných politických prohlášení, projevů a časopiseckých textů to skutečně vypadá, že člověk v socialismu vystupuje jako ten, kdo přetváří přírodu, jíž chce vyrvat její tajemství. Navíc s ní svádí krutý souboj, a proto si nevystačí s její měšťácky útěšnou podobou. Nutno dodat, že tento postoj se sice v praxi uskutečňoval a docházelo k významným změnám krajiny, nicméně snahy o využití například energie vody byly v řadě případů nastartovány ještě před rokem 1948. Také družstevní hospodaření na polích je známé z českých zemí již před druhou světovou válkou. Socialistické řízení země ale dalo předchozím snahám podstatně větší měřítko (povrchové doly, vodní díla). Krajinu velmi silně poznamenal poválečný odchodem téměř třetiny obyvatel ČSR, sudetských Němců, což mělo bezprostřední vliv na zemědělství, a v druhém kroku na krajinu, zejména ve spojení se vznikem pohraničního pásma. Důležité je též nezapomínat, že vše se v českých zemích dělo podle vzoru Sovětského svazu – a to jak kulturní politika, tak i přístup k přírodě. Také nejradikálnější prohlášení o proměnách přírody pocházejí z původně sovětských textů, které byly v Československu padesátých let překládány a zveřejňovány. Na druhou stranu je nutno dodat, že i zmínky o ochraně přírody došly svého uznání, vznikl zákon o státní ochraně přírody a stovky chráněných území.

V době nejsilnějšího panování socialistického realismu, který po roce 1958 postupně mizí, nevytrácí se však úplně, vzniká velké množství pláten s krajinnými motivy, které nijak k boji s přírodou a proměnám světa neodkazují, naopak spíše navazují na arkádskou tradici ideální krajiny. Řada pláten velmi pravděpodobně vznikla jako útěk

do bezpečných vod neangažovaného námětu, což ilustruje fakt, jak se teorie vyhlašovaná na nejvyšších místech centrálně řízeného státu rozchází s reálnou výtvarnou praxí. Navíc, přestože impresionismus a další vlivy západního umění byly oficiálně odsuzovány, řada krajinomaleb je provedena ve stylu jednoznačně vycházejícím z impresionismu či fauvismu.

Dokonce umělci, kteří tyto neproblémové krajiny vytvářeli, nebyli kritikou kárání, naopak byli vzory pro tvorbu, která je národní, a proto socialistická. Do určité míry zde hrál roli osobní vkus Zdeňka Nejedlého, formovaný obdivem k národnímu obrození. Může jít o souhru okolností - jak Nejedlý, tak sovětská kulturní politika viděli ideál v krajinomalbě 19. století, jakkoli byla v obou zemích odlišná. Navíc tvorba rozjásaných pláten nebyla proti mysli umělcům, kteří vlastně zcela stejná díla tvořili o desetiletí dříve. Podstatný rozdíl byl v tom, že se v socialistickém Československu stali vzorem a novou avantgardou.

Navíc se dá předpokládat, že neangažované krajiny měly v tvorbě čtyřicátých a padesátých let ještě vyšší podíl, než na jaký ukazují dostupné sbírky Muzea dělnického hnutí. Ty se skládají z dědictví jednotlivých krajských dělnických muzeí, muzea Klementa Gottwalda a V. I. Lenina. Do nich se dostávaly pravověrně sorealistické výjevy průmyslových staveb a moderní vesnice, které mnohdy vznikaly přímo na zakázku muzeí, případně se do sbírek dostaly v rámci darů. Neproblematické krajiny z padesátých let tak možná zůstaly v soukromých rukou. To je ale bohužel vzhledem k nedostupnosti většího vzorku obrazů nerozřešitelné. Tento automatický předvýběr se ještě více týká soukromého nadačního fondu Eleutheria, jenž se zaměřuje právě na socialistický realismus v rigidním slova smyslu - obrazy dělníků, továren a jednotných družstev.

Přes zmínky i zákonnou praxi ochrany přírody socialistický realismus a obecně socialismus, tak jak fungoval ve čtyřicátých a padesátých letech v tehdejším Československu, přírodě a krajině rozhodně nepřisuzoval vysokou samostatnou hodnotu. Naopak pohled byl vždy utilitární, počínaje skutečným využíváním krajiny jako zdroje surovin, například v případě dolů, v mírnější formě v rámci využití zemědělské krajiny, kterou bylo potřeba přebudovat, aby byla výnosnější. Jako krásnou krajinu bylo potřeba chránit zejména místa spojená s národní minulostí, ať husitskou, nebo spojenou s národním

obrozením. I ta ale měla praktické využití, jako turistické lákadlo. Krajina a její výtvarné zobrazení muselo být užitečné i abstraktně – jako připomínka národní příslušnosti, což mohlo pomoci formovat síly vojáků při bojích nebo jako vnější forma proměny samotného socialistického člověka. Tomu, konfrontovanému tváří tvář proměnám země, nezbývalo nic jiného, než se sám proměnit.

Výtvarné umění zůstávalo spíše v pozadí zájmu uměleckého slohu socialistického realismu. A v rámci výtvarného umění zase téma přírody a krajiny zůstává na druhém místě za portrétní tvorbou. Česká a slovenská výtvarná scéna čtyřicátých a padesátých let se zřejmě ve své většině snažila být alespoň rezistencí vůči největším výstřelkům, které státní umění požadovalo. Příliš se tak nedařilo monumentálnímu fotograficky věrnému naturalismu sovětského vzoru, ani zbožštělým portrétům státníků, i když se obojí vyskytuje. Na druhou stranu, ten, kdo byl ochoten takové artefakty vyrábět, získal světskou slávu i peníze, což umožnilo některým nepříliš talentovaným tvůrcům dosáhnout relativní slávy i materiálního zabezpečení. Většina výtvarníků se bránila převzít pro ně zastaralé vzory, jež byly v tuzemské kultuře překonány před desítkami let. Proto tvorba české verze socialistického realismu padesátých let přešlapuje na místě. Velká část výtvarníků, kteří se věnovali avantgardnímu umění ve 30. letech, zůstala alespoň částečně činná i přes celé období padesátých let a neúnavně vracela do hry pokusy o moderní výraz.

Na druhou stranu požadovaný jednotný výtvarný kánon krajinomalby, jenž pracoval s několika omezenými motivy – průmyslová stavba v krajině, polní práce, vojáci v přírodě a „naše česká krajina“ – měl být všem lidem na očích, měl se dostávat k masám lidí a učit je, že budoucnost země má vypadat právě takto. Otázkou, na níž se těžko hledá odpověď, je, jakou pozornost oficiálnímu výtvarnému dění v padesátých letech věnovaly ony vzývané masy. Závěrem této práce je ze všeho nejvíc příspěvek k poznání, jak je totalitní stát schopen opanovat, i když ne úplně dokonale, celé pole svého zájmu, včetně kultury, a to až do takového marginálního detailu, jakým je krajinomalba.

Použitá literatura:

Adamcová, Jiřina (1955): Malujeme mezi vojáky in Výtvarná práce: časopis Ústředního svazu československých výtvarných umělců. Ústřední svaz československých výtvarných umělců, Praha, číslo 15-16, ročník III, 5. září 1955, str. 269

Adorno, Theodor W. (1997): Estetická teorie. Panglos, Praha, str. 86 - 107

Agitace ke štěstí (1994): Sovětské umění stalinské éry: Katalog výstavy, Praha 13. 7. - 25. 9. 1994. Galerie Rudolfinum, Praha

Bareš, Gustav; Krofta, Jan, eds. (1947): Listy o kultuře, Praha, Nakladatelství Svoboda, 1947

Benešová, Naďa et. al. (2006): Malířské umění od A do Z: dějiny malířského umění od počátků civilizace. Rebo, Čestlice

Bičík, Ivan; Jeleček, Leoš (2001): Regionální rozdíly ve využití české krajiny v 19. století ve světle údajů evidence katastru in Krajina v ohrožení. Tvář naší země – krajina domova. Sborník příspěvků ke konferenci konané ve dnech 21. - 23. února 2001 na Pražském hradě a v Průhonicích. Lomnice nad popelkou 2001, str. 32 – 37

Bílá, Hana; Vondráček, Ludvík (1984): Armádní výtvarné studio, nositel za zásluhy o výstavbu. Armádní výtvarné studio, Praha

Buchrain, Nikolaj Ivanovič (1935): Poezie, poetika a úkoly básnické tvorby v SSSR in Socialistický realismus. Sborník: Poesie a poetika a úkoly básnické tvorby v SSSR, Praha, str. 184 -

Bursík, Jiří (1950): První členská výstava VII. skupiny svazu ČSL. Výtvarných umělců v Praze, Dům uměleckého průmyslu, Národní třída 36, Praha II., 19. říjen až 12. listopad 1950

Čermák, Květoslav (1952): Zeleň ve městech u nás a v SSSR in Literární noviny, číslo 31, 1952, str. 9

Do nové etapy našeho výtvarného umění (1952) in Literární noviny č. 22, 1952, str. 4

Dejmal, Ivan (2000a): Co s evropskou kulturní krajinou na konci dvacátého století in Kulturní krajina, aneb, Proč ji chránit?: téma pro 21. století. Ministerstvo životního prostředí, 13 -26

Dejmal, Ivan (2000b): Krajina je místo svědectví a očekávání in Kulturní krajina, aneb, Proč ji chránit?: téma pro 21. století. Ministerstvo životního prostředí, 98 - 101

Dempsey, Amy (2002): Umělecké styly, školy a hnutí: encyklopedický průvodce moderním uměním, Slovart, Praha

- Doležal, František (1947): K výstavě sovětského malířství in Mrkvička, Otakar, ed.: Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění. Vladimír Žikeš, Praha, Žikešův špalíček o umění. Řada A; Svazek 4. Mrkvička, Otakar, ed.: Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění. Vladimír Žikeš, Praha, Žikešův špalíček o umění. Řada A; Svazek 4. 38 – 42
- Druhá přehlídka československého výtvarného umění 1951-1953 v Jízdárně pražského hradu (1953): Květen-říjen 1953. SNKLHU, Praha 1953
- Černý, Václav (1992): Paměti 1945-1972. Brno, Atlantis
- Čerpejte zkušenosti z děl sovětských mistrů - mistrů socialistického realismu (sborník): (1952), Ústř. sv. čs. výtvarných umělců, Praha 24 s.
- Čumpelík, Jan (1953): Nezapomenutelná setkání in Literární noviny, roč. 2, číslo 12, 1953, str. 9
- Flegr, Jaroslav (1999): Lysenkismus trochu jinak in Vesmír. Číslo 78, leden 1999. Str. 16
- Foglarová, Eva: Krása přírody v estetice Josefa Durdíka a Otakara Hostinského in Krása, krajina, příroda. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí, Nakladatelství Dokořán, Praha 2009, str. 159 – 175
- Formánek, Václav (1955a): K otázkám vztahu výtvarného umění ke skutečnosti. Referát Dr Václava Formánka in Otázky teorie a kritiky v současném výtvarném umění. Porada historiků, kritiků a theoretiků výtvarného umění na Dobříši ve dnech 24. a 25. února 1955, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Kritika a polemika – Svazek 1, Praha, str. 62 – 85
- Formánek, Václav (1955b): Deset let čs. Výtvarného umění in Katalog výstavy: 10 let československé lidově demokratické republiky ve výtvarném umění. Jízdárna Pražského hradu – sbírka moderního umění Národní galerie – Slovanský ostrov – Grafická sbírka Národní Galerie – Mánes, prosinec 1955 - únor 1956. str. 5 - 15
- Fořt, Emerich (1952): Pro rozkvět našeho výtvarnictví in Literární noviny, roč. 1, číslo. 7, 1952, str. 3
- Garaudy, Roger (1946): Umělci bez uniformy in Život. List pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu. Ročník XX, číslo 7-8, Výtvarný odbor Umělecké besedy, Praha, str. 10
- Gavlas, Karel : Výtvarná generace budování socialismu in Literární noviny, roč. 2, číslo 6, 1953 str. 10
- Gottwald, Klement (1949): O kultuře a úkolech inteligence, Ministerstvo informací a osvěty, Praha
- Gottwald, Klement (1952): Novoroční projev presidenta republiky Klementa Gottwalda, Rudé právo, 3. ledna 1952, str. 1
- Grossmann, Jan (1946): O socialistickém realismu in Generace. Revue pro umění, život a společnost. Číslo 7-8, červenec 1946. Mladá Fronta, Praha. str. 35 – 36

Hoffmeister, Adolf (1931): Povrch pětiletky. Sfinx, Bohumil Janda, Praha

Hoffmaister, Adolf (1952): Kritika výtvarné kritiky in Lidové noviny, Lidové noviny 13. ledna 1952, str.

Honzík, Karel: Architektura všem. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha 1956, kapitola „Péče o krajinu za kapitalismu a socialismu“ str. 41 – 49

Hájek, Pavel (2008): Jde pevně kupředu naše zem: krajina českých zemí v období socialismu 1948-1989, Malá Skála, Praha

Hlaváček, Zdeněk (ZH) (1947): Výstava sovětského umění, Zemědělské listy 23.IV. 1947 in Mrkvička, Otakar, ed.: Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění. Vladimír Žikeš, Praha, Žikešův špalíček o umění. Řada A; Svazek 4. str. 60 - 61

Honzl, Jindřich et al. (1936): Sovětský svaz - umění: literatura, divadlo, výtvarnictví, film, vývoj sovětské architektury, hudba. Monografie SSSR; [sv. III]. Pavel Prokop (majitelka Jarmila Prokopová), Praha

Hlubuček, Karel (1953): Zákon chrání krásu české krajiny in Literární noviny, číslo 45. 1953, str.2

Morganová, Pavlína; Dušková, Dagmar; Ševčík, Jiří, eds. (2001): České umění 1938-1989: (programy, kritické texty, dokumenty). Academia, Praha

Hulák, Jaroslav (1945): O výtvarné citění lidu in Generace. Revue pro umění, život a společnost, č. 2, prosinec 1945. Mladá Fronta. str. 14 - 16

Chalupecký, Jindřich: Nový realismus in Život. List pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu. Ročník XX, číslo 2, Výtvarný odbor Umělecké besedy, Praha, únor 1946, str. 12

Chalupecký, Jindřich: Konec moderní doby in Listy I, 1946, Jindřich Chalupecký: Konec moderní doby. Listy 1, 1946, č. 1, str. 7-23.

Chlupáč, M. (1947): Sovětská výstava, Kulturní politika 25.IV. 1947 in Mrkvička, Otakar, ed.: Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění. Vladimír Žikeš, Praha, Žikešův špalíček o umění. Řada A; Svazek 4. str. 71 – 72

Ioganson, Boris Vladimirovič (1955): Za mistrovství v malířském umění, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha

Jarošová, Helena (2009): Poznámky k vnímání a pojmu krajiny in Krása, krajina, příroda. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí, Nakladatelství Dokořán, Praha 2009, str. 100 – 107

Je dnes malířství potřebné? (1955) in Výtvarná práce: časopis Ústředního svazu československých výtvarných umělců. Ústřední svaz československých výtvarných umělců, Praha. Číslo 7, ročník III, 5. duben 1955, str. 15. Původně otištěné na stránkách polské Trybuny Ludu z 6. února 1955. str. 7

- JK (1947): K výstavě sovětského malířství, Právo Lidu 20. 4. 1947 in Mrkvička, Otakar, ed.: Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění. Vladimír Žikeš, Praha, Žikešův špalíček o umění. Řada A; Svazek 4. str. 57
- Kalandra, Závist (1994): Intelektuál a revoluce, Český spisovatel - Orientace, Praha, 136 – 140
- Karoch, Václav (překl.) (1953): Přetváření přírody a lidí. Z úvodníku Literární gazety přeložil Václav Karoch in Literární noviny, roč. 2, číslo 8, 1953 str. 10
- Kaufman, Rafail Samuilovič (1953): Sovětské malířství 1917-1941: Otázky tematického obrazu, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Světové dějiny; Svazek 9., Praha
- Koppitz, Georg (1994): Umělecká kritika za Stalina in Agitace ke štěstí. Sovětské umění stalinské éry, Státní ruské muzeum v Petrohradu, Galerie Rudolfinum v Praze, 13. 7 - 25. 9. 1994. str. 12-13
- Kopecký, Václav: Osvětu a kulturu do služeb socialismu! In Výklad ministra informací a osvěty Václava Kopeckého v kulturním výboru Národního shromáždění dne 20. března 1950, Ministerstvo informací a osvěty, Praha 1950, str. 21 – 22
- Kořínek, Jan (1952): Od strachu z přírody k jejímu ovládnutí in Literární noviny. Ročník I.1952, str. 9
- Kotalík Jiří (1947): Diskuze o sovětském malířství. K výstavě sovětského malířství v Praze in Mrkvička, Otakar, ed. Střetnutí: Sovětské malířství a současné umění.: Vladimír Žikeš, Praha, str. 109 – 115
- Klvač, Pavel, ed (2009): Člověk, krajina, krajinný ráz, Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, katedra environmentálních studií. Brno
- Kramář, Vincenc (1946): Kulturně - politický program KSČ a výtvarné umění, nakladatelství Svoboda, Praha
- Koutný, Josef (1949): Krajinař a socialistický realismus, (katalog) 27. výstava ve stálé výstavní síni. Umělecká beseda severočeská v Mladé Boleslavi. 9. 11. 1949. str. 3 – 5
- Kubišta, František (1953): Ruské a sovětské výtvarné umění. Úvod do marx – leninské estetiky. Učební texty vysokých škol. Masarykova univerzita v Brně, Fakulta pedagogická. Státní pedagogické nakladatelství, Praha
- Květ, Jan (1959): Má vlast: Česká krajina v našem malířství 19. a 20. století, SNKLHU, Praha
- Lahoda, Vojtěch (2005): Plíživý modernismus a socialistické umění 1948 - 1958 in in Lorenzová, Helena, ed. et al. Dějiny českého výtvarného umění. Díl V. 1939/1958. Academia, Praha. str. 371 - 385

Leinz, Gottlieb (1996): Malířství 20. století, Rebo, Praha

Lenin, V.I (1948): O literární a umělecké svobodě. Původně „Novaja Žizň“, č. 12, 13. listopadu 1905 in Var, časopis pro kulturní otázky. vydává Klub realistické kultury. Melantrich, Praha, č. 2, duben 1948, str. 37

Lenin, Vladimir Il'jič (1958). Lenin o kultuře a umění; Vzpomínky na V.I. Lenina a články o něm, Státní nakladatelství politické literatury. Praha, str. 298

Leonov, Michail Andrejevič (1949): Lenin a Stalin o konkrétnosti marxistické dialektické metody in Var, časopis pro kulturní otázky, vydává Klub realistické kultury. Melantrich, Praha, ročník II., č. 18-19, prosinec 1949, str. 584

Librová, Hana (1987): Sociální potřeba a hodnota krajiny. Spisy filozofické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Brně, Brno

Librová, Hana (1988): Láska ke krajině?. Blok, Brno

Librová, Hana: Protipřírodní subkultura: plod civilizace, ideová opozice, estetická póza in Stibral, Karel; Dadejčík, Ondřej (eds.). Krása, krajina, příroda. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí, Nakladatelství Dokořán, Praha 2009, str. 56 – 64

Lorenzová, Helena, ed. et al. (2005): Dějiny českého výtvarného umění. Díl V. 1939/1958. Academia, Praha

Lunačarskij, Anatolij Vasil'jevič (1958): Umenie a revolúcia: výber z estetických prác a kultúrpolitických prejavov. Slovenský spisovateľ, Bratislava

Macura, Vladimír et al (2008): Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře). Academia, Praha, str. 131 - 146

Malínský, Jiří (2011): Krajina předindustriální, industriální a postindustriální in in Krajina v ohrožení. Tvář naší země – krajina domova. Sborník příspěvků ke konferenci konané ve dnech 21. - 23. února 2001 na Pražském hradě a v Průhoncích. Lomnice nad popelkou 2001, s. 185 - 201

Marek, Jiří: Moře se vrací na Šumavu Literární noviny. Ročník 1, číslo 12, 1952, str. 4

Markoš, Anton (1998): Lysenko, prorok a ideolog. Padesát let lysenkizmu,sto let jeho tvůrci in Vesmír. Číslo 77, prosinec 1998. Str. 686

Marx, Karl; Engels, Friedrich (1949): O umění. Československý spisovatel, Kritická knihovna, Svazek 1, Praha

Matoušek, Václav (2010): Čechy krásné, Čechy mé: proměny krajiny Čech v době industriální. Krigl, Praha

Mitljanskaja, T.; Nazarova, K., eds. (1950): Bor'ba za mir, protiv podžigatelej vojny: političeskij plakat i karikatura: chudožestvennaja vystavka. Sovetskij chudožnik, Moskva

Mrkvička, Otakar (1936): Výtvarnictví v SSSR in Honzl, Jindřich et al. Sovětský svaz - umění: literatura, divadlo, výtvarnictví, film, vývoj sovětské architektury, hudba. Pavel Prokop (majitelka Jarmila Prokopová), Praha

Mrkvička, Otakar, ed. (1947): Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění. Vladimír Žikeš, Praha, Žikešův špalíček o umění. Řada A; Svazek 4.

Mrkvička, Otakar (1947): Sovětští malíři in Mrkvička, Otakar, ed.: Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění. Vladimír Žikeš, Praha, Žikešův špalíček o umění. Řada A; Svazek 4. str. 75 – 77

Mrkvička, Otakar : Za novou kritiku, za nové umění in Literární noviny, ročník I., 1952, číslo 6, str. 1

Mrkvička, Otakar (1955): Hledání a zápasy. Cesty moderního umění, Mladá fronta, Praha

Nečásek, František (1948): Setkání dvou malířů s únorem in Var, časopis pro kulturní otázky, vydává Klub realistické kultury, Melantrich, Praha, č. 2, duben 1948, str. 56 - 59

Nedošivín, German Aleksandrovič (1955): Nástin teorie umění, Státní nakladatelství krásné literatury hudby a umění, Praha

Nejedlý, Ladislav; Kubr, František, eds. (1948): Čtení o socialistickém realismu: Pro kulturní složky ROH. Ústřední kulturně-propagační komise ÚRO, Praha

Nejedlý, Zdeněk (1945): Za lidovou a národní kulturu in Var 1, 1948, č. 1, s. 5-21. Projev byl přednesen na večeru kulturních pracovníků v Lucerně 29. 5. 1945, str. 5-21.

Nejedlý, Zdeněk (1948b): Ideové směrnice naší národní kultury. Předneseno na sjezdu národní kultury 11. IV. 1948 in Var, časopis pro kulturní otázky, vydává Klub realistické kultury, Melantrich, Praha, č. 3, květen 1948, str. 65 - 90

Nejedlý, Zdeněk (1948c): Umění na Zemědělské výstavě in Var, časopis pro kulturní otázky, vydává Klub realistické kultury, Melantrich, Praha, č. 6, červen 1948, str. 253

Nejedlý, Zdeněk (1948d): O divadelnictví in Var, časopis pro kulturní otázky, vydává Klub realistické kultury, Melantrich, Praha, č. 2, duben 1948, str. 119 – 121

Nejedlý, Zdeněk (1953): O realismu pravém a nepravém in Nejedlý, Zdeněk. Za kulturu lidovou a národní. Státní nakladatelství politické literatury, Praha

Neuman, Jaromír: K otázkám naší výtvarné kritiky in Literární noviny, roč. 1, číslo 14, 1952 str. 3

Nezval, Vítězslav (1952) : K sedmdesátinám Emila Filly in Literární noviny, roč. 1, číslo 10, 1952 str. 5

Otázky teorie a kritiky v současném výtvarném umění. Porada historiků, kritiků a theoretiků výtvarného umění na Dobříši ve dnech 24. a 25. února 1955, Nakladatelství

československých výtvarných umělců, Kritika a polemika – Svazek 1, Praha 1955

Padrta, Jiří; Šmejkal, František, eds. (1996): Kazimir Malevič a suprematismus. Torst, Praha

Tuffelliiová, Nicole (2001). Umění 19. století. Paseka, Praha

Pavlásek, Vojtěch (1952): Projev náměstka ministra školství, věd a umění Vojtěcha Pavláška in Druhá celostátní konference Svazu československých výtvarných umělců. Druhá část. Hlavní referáty a resoluce. Orbis, Výtvarné nakladatelství, Praha 9 – 16

Pelc, Antonín (1952): Výtvarné umění první republiky v zrcadle naší mladé kritiky in Literární noviny, roč. 1, číslo 10, 1952 str. 3

Peřas, František (1949): Výtvarník mezi horníky. K oslavám 700 let československého hornictví pořádaným pod záštitou presidenta republiky Klementa Gottwalda. Soubor 29 reprodukcí s úvodem Františka Peřase. Svaz československých výtvarných umělců. Umělecká beseda, Praha

Peřas, František (1951): Text v katalogu in Výstava svazu Československých výtvarných umělců. Výstavní síň Mánesa a Umělecké besedy na Slovanském ostrově, Praha. 1. prosinec 1951 - 20. leden 1952

Peřas, František (1955a): Členská výstava II. Krajského střediska in Výtvarná práce: časopis Ústředního svazu československých výtvarných umělců. Ústřední svaz československých výtvarných umělců, Praha. číslo 9, ročník III, 11. květen 1955, str. 206 – 207

Peřas, František (1955b): Šedesátiny Jana Čumpelíka, in Výtvarná práce: časopis Ústředního svazu československých výtvarných umělců. Ústřední svaz československých výtvarných umělců, Praha , číslo 2, ročník III, 28. leden 1955, str. 54

Petišková, Tereza (2002): Československý socialistický realismus 1948-1958, Gallery, Praha

Petišková, Tereza (2005): Oficiální umění padesátých let in Lorenzová, Helena, ed. et al. Dějiny českého výtvarného umění. Díl V. 1939/1958. Academia, Praha. str. 341 - 369

Petišková, Terezie (2008a): Český socialistický realismus in Socialistický realismus 1948 - 1989, Nadační fond Eleutheria, Praha. str. 15 - 19

Petišková, Tereza (2008b): Malba dvacátého století ve sbírkách Vojenského historického ústavu Praha in Pole tvůrčí a válečná. Výtvarné umění ze sbírek Vojenského historického ústavu Praha. Moravská galerie v Brně, 2008, str. 34 - 46

Pijoán, José (1998): Dějiny umění. Kapitola Umění a totalitní systémy. Vyd. 4., V Knižním klubu 1., Knižní klub, Praha, 243 - 257

Pilař, Jan: Znovuzrození Jižní Moravy in Literární noviny č. 20, 1952, str. 9

Plánka, Michal (1959): Členská výstava 1959 malířů, sochařů, grafiků a průmyslových výtvarníků kraje Gottwaldov. Dům umění 26. X. - 29. XI.

Plnost času (1946): Prohlášení Dohody českých výtvarníků realistů in Skutečnost. Časopis lidové výtvarné kultury. Vydává Dohoda českých výtvarníků realistů v Praze. Ročník I., Číslo 1 dne 27. května 1946, str. 1 -2

Program první československé vlády Národní fronty Čechů a Slováků přijatý dne 5. dubna 1945 v Košicích (1955). Rudé právo, Praha

První veřejný projev Dohody českých výtvarníků realistů, Manifestační přednáškové matinée v paláci Kotva 24. března 1946. (Referát o projevu malíře Edurada Stavinohu) in Skutečnost, 27. května 1946, str. 4

Raban, J. (1953): Návštěva v dílně Václava Rabase in Literární noviny, roč. 2, číslo 13, 1953, str. 10

Rabas, Václav (1948): K otevření rakovnické galerie in Var, časopis pro kulturní otázky, vydává Klub realistické kultury, Melantrich, Praha, č. 10, září 1948, str. 305

[red] (1952): K sedmdesátinám Emila Filly in Literární noviny: týdeník pro kulturně politické a umělecké otázky. Praha: Svaz československých spisovatelů, Číslo 9., str. 3

RŠ (1951): Nové historické datum: 27. července 1952 in Literární noviny, číslo 25, 1952, str. 3

Revize stanov SČVU (1955) in Výtvarná práce: časopis Ústředního svazu československých výtvarných umělců. Ústřední svaz československých výtvarných umělců, Praha, číslo 20-21, ročník III, 15. listopad 1955, str. 14-15

Čermák, Květoslav (1952): Zeleň ve městech u nás a v SSSR in Literární noviny, číslo 31, 1952, str. 9

Ruhrberg, Karl et al. (2004) Umění 20. století: malířství, sochařství a objekty, nová média, fotografie. Slovart, Praha

Rupnik, Jacques (2002): Dějiny Komunistické strany Československa: od počátků do převzetí moci, Academia, Praha

Říha, Arch. Ing. J.K.: Země krásná. Kniha o přírodě, civilizaci a plánování, Nakladatelství Antonín Dědourek, Třebechovice pod Orebem, 1948

Sequeiros, Alfar (1955): Diskusní příspěvek mexického malíře Alfara Sequeirose in Výtvarná práce: časopis Ústředního svazu československých výtvarných umělců. Ústřední svaz československých výtvarných umělců, Praha, číslo 20-21, ročník III, 15. listopad 1955, str. 27

Soutěž na pamětní mince k desátému výročí osvobození rudou armádou (1955) in Výtvarná práce: časopis Ústředního svazu československých výtvarných umělců. Ústřední svaz československých výtvarných umělců, Praha, číslo 3, ročník III, 11. únor 1955. str. 10

Stalin, J.V. (1945): Z projevu „O politických úkolech University národů Východu“ z 18. 5. 1925. in *Marxismus a národnostní otázka*, přeložil Jaroslav Procházka, Svoboda, Praha

Stalin, J.V. (1951): *Národnost a socialistická kultura in Sovětské výtvarné umění. Soubor theoretických studií.* Orbis, Výtvarné nakladatelství Praha, str. 28 – 31

Stavinoha, Eduard (1946): Referát o projevu malíře Edurada Stavinohu in *První veřejný projev Dohody českých výtvarníků realistů, Manifestační přednáškové matinée v paláci Kotva 24. března 1946. Skutečnost. Časopis lidové výtvarné kultury. Vydává Dohoda českých výtvarníků realistů v Praze. Ročník I., Číslo 1 dne 27. května 1946*

Stránil, Karel (1952): Referát předsedy Svazu československých výtvarných umělců: Druhá celostátní konference Svazu československých výtvarných umělců. Druhá část. Hlavní referáty a resoluce. Orbis, Výtvarné nakladatelství Praha, str. 15 - 16

Stibral, Karel (2005): *Proč je příroda krásná?: estetické vnímání přírody v novověku, Dokořán.* Praha

Stibral, Karel; Dadejík, Ondřej (2009): Úvod: Krása, krajina, příroda in Stibral, Karel; Dadejík, Ondřej eds. *Krása, krajina, příroda. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí, Nakladatelství Dokořán, Praha 2009, str. 13 - 35.*

Stibral, Karel; Dadejík, Ondřej; Zuska, Vlastimil (2009): *Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu. Dokořán, Praha*

Stibral, Karel (2011): *Líbí se nám uschlý les? Slovo estetika k Šumavě, Ekolist.cz 16.8.2011. Přístup z internetu: <http://ekolist.cz/cz/publicistika/eseje/libi-se-nam-zeleny-les-slovo-estetika-k-sumave>, cit. 5.5. 2012*

Šimák, Lev : *Umění nové doby in Život. List pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu. Ročník XX, číslo 1, Výtvarný odbor Umělecké besedy, Praha, 1946, str. 14*

Šmidrkal, Václav (2008): *Dlátěm a štětcem. Proměny Armádního výtvarného studia v letech 1955 - 1995 in Dějiny a současnost, ročník 30, číslo 4, str. 21-23*

Šourek, Karel (1947): *Jaké je poučení ze sovětského malířství. Potřeba umění sloužícího v české paralele XIX. století in Mrkvička, Otakar, ed.: Střetnutí. Sovětské malířství a současné umění. Vladimír Žikeš, Praha, Žikešův špalíček o umění. Řada A; Svazek 4. str. 140 – 142*

Sojfer, Valerij Nikolajevič (2005): *Rudá biologie: pseudověda v SSSR. Stilus, Brno*

Štech, V.V. (1955): *Otázky theorie a kritiky v současném výtvarném umění. Porada historiků, kritiků a theoretiků výtvarného umění na Dobříši ve dnech 24. a 25. února 1955, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Kritika a polemika – Svazek 1, Praha 1955*

Štoll, Ladislav: *Ke kritice výtvarné kritiky in Literární noviny, roč. 1, číslo 11, 1952 str. 1*

Teige, Karel (1935): Socialistický realismus a surrealismus in Socialistický realismus: sborník. Jarmila Prokopová, Praha, 120 - 183

Teige, Karel (1938): Surrealismus proti proudu: Surrealistická skupina odpovídá Vítězslavu Nezvalovi, J. Fučíkovi, Kurtu Konradovi, St. K. Neumannovi, J. Rybákovi. L. Štollovi a.j., Surrealistická skupina v Praze, Praha. Vyšlo jako 1. příloha Jarmarku umění, nepravidelného členské zpravodaje Společnosti Karla Teigehe, 1993, Faksimile 1. vydání z roku 1938, 18-30

Tomeš, Jan (1955): České Malířství in Bužgová, Eva; Brožková, Libuše, eds. 10 let Československé lidově demokratické republiky ve výtvarném umění: 1945-1955: Katalog výstav, Praha, prosinec 1955-únor 1956. Ministerstvo kultury, Praha

Tureček, P. (1947): Návštěvou u Ludvíka Kuby in Skutečnost. Časopis lidové výtvarné kultury. Vydává Dohoda českých výtvarníků realistů v Praze. Ročník I., Číslo 5-6, únor 1947, str. 7

Vaněk, Jiří (1997): Úvod do estetické zkušenosti, Vysoká škola ekonomická, Fakulta informatiky a statistiky. Praha

Vrba, František (1946): K socialistické kritice dneška in Generace. Revue pro umění, život a společnost. Číslo 3, únor 1946. Mladá Fronta, Praha 1946, str. 1 - 12

Výstava svazu Československých výtvarných umělců (1951). Výstavní síň Mánesa a Umělecké besedy na Slovanském ostrově, Praha. 1. prosinec 1951 - 20. leden 1952

Výtvarná úroda 1951 (1951): Výstava svazu Československých výtvarných umělců. Výstavní síň Mánesa a Umělecké besedy na Slovanském ostrově, Praha. 1. prosinec 1951 - 20. leden 1952

Výtvarník mezi horníky (1949). K oslavám 700 let československého hornictví pořádaným pod záštitou presidenta republiky Klementa Gottwalda. Soubor 29 reprodukcí s úvodem Františka Peřase. Svaz československých výtvarných umělců. Umělecká beseda, Praha 1949

Výzva ÚSČSVU výtvarným umělcům (1955) in Výtvarná práce: časopis Ústředního svazu československých výtvarných umělců. Ústřední svaz československých výtvarných umělců, Praha. Číslo 13 - 14, ročník III, 14. srpen 1955, str. 125 - 126

Weber, Vincenc: Cesta realismu in Skutečnost Časopis lidové výtvarné kultury. Vydává Dohoda českých výtvarníků realistů v Praze. Ročník I. Číslo 3, září 1946, str. 9

Weber, Vincenc (1946): Generalissimus kubismu in Skutečnost. Časopis lidové výtvarné kultury. Vydává Dohoda českých výtvarníků realistů v Praze. Ročník I., Číslo 4, prosinec 1946, str. 1 - 4

Wišo, Jaromír (1955): Deset let nové cesty našeho výtvarného umění in Výtvarná práce: časopis Ústředního svazu československých výtvarných umělců. Ústřední svaz československých výtvarných umělců, Praha, číslo 9, ročník III, 11. květen 1955, str. 9 –

Zátka, Vlastimil (2008): Příroda, umění, svoboda (ke kantovsko-schillerovskému pojetí estetiky přírody) in Stibral, Karel; Dadejík, Ondřej (eds.). Krása, krajina, příroda. Kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí, Nakladatelství Dokořán, Praha 2009, str. 184 – 201

Ždanov, Andrej Aleksandrovič (1949): O umění. Orbis. n.p., Praha

Ždanov, Andrej Aleksandrovič (1948): Řeč na I. všesvazovém sjezdu sovětských spisovatelů. 17 srpna 1934, in Var, časopis pro kulturní otázky, vydává Klub realistické kultury, Melantrich, Praha, č. 18-19, prosinec 1948, str. 568