

UMĚNÍ TOTALITNÍCH REŽIMŮ JAKO SOCIÁLNÍ FENOMÉN (K sociologické analýze estetizace strachu a zla)

MILOSLAV PETRUSEK

1.

V roce 1965 navštívil Jindřich Chalupecký Moskvu a napsal do své knihy z té doby rozsáhlou esej inspirovanou zřejmě pro něho nezapomenutelným setkáním se sovětským oficiálním uměním, ačkoli podobnou zkušenost mohl učinit a pravděpodobně učinil již v roce 1947 na výstavě umělců Ruské federace Sovětskaja Rossija v Praze.¹ Rozdíl téměř dvaceti let ale spočíval v tom, že zatímco v roce 1965 Chalupecký již mohl konstatovat, že „nemusíme mnoho přemítat, abychom to všechno zařadili a odmítli – literární malba, naturalismus, akademická konvence“,² v Sovětském svazu socialistický realismus ve svých standardizovaných podobách nejen přežíval, ale přes všechny reálné politické proměny – a nepochybně, že relativně k lepšímu – se mu stále dobře dařilo.

Nikita Chruščov ostatně proslul nejen svým kolchoznickým usilováním o osetí poloviny Svazu kukuřicí, ale také nezapomenutelnými výroky o uměleckých kvalitách děl, jež se mu nelíbila.³ Ostatně připomenu zde historku, ba spíše událost, která by upadnout do zapomnění – pro svou děsivě dějinnou paradoxnost, pro onu klasickou lest dějin – snad ani neměla: jeden z Chruščovem nejostřeji v 60. letech kritizovaných umělců – sochař Ernst Něizvěstnyj,⁴ který mu byl výlupkem všech formalistických nectností, je tvůrcem Chruščovova náhrobku na Novoděvičím hřbitově...

Socialistický realismus je nicméně jen jednou z ideologicko-estetických forem, jež vyprodukovaly totalitní režimy. Není dokonce ani formou historicky nejstarší, protože jeho oficiální zrod dlužno klást do počátku 30. let, takže mu samozřejmě předchází estetika italského fašismu, jež byla – zejména ve svých architektonických produktech – modelově totalitární, nicméně nebyla zdaleka tak ideologicko-politicky zavazující, jako tomu bylo v případě socialistického realismu sovětské provenience.⁵

Dříve než položím dvě snad poněkud provokativní otázky, dovolím si ocitovat Chalupeckého z roku 1965 ještě jednou: „Žádné umění, i když se to v té chvíli zdá sebevíce, dějiny neopouští a není dějinami opuštěno; je-li tu, je také z dějin a pro dějiny. Umění jako vše ve společnosti žije svou dobou a doba žije v něm.“ Stěží lze Chalupeckého podezírat ze *sociologismu*, teze, kterou formuluje, je však v kontextu našich úvah zavazující: o jaké umění totiž jde, o jakou společnost, o kterou sekvenci dějin a o jaký život?

Základní teze, z níž vycházím, je předpoklad, že estetické artefakty jako produkty totalitních režimů s několika kvantitativně zcela zanedbatelnými výjimkami (a s výjimkou sovětské avantgardy první poloviny 20. let) nejsou adekvátním předmětem *estetického studia*, protože – jak se shoduje většina estetiků, ale i aktivních výtvarníků a spisovatelů – nenesou, řečeno s Mukařovským, specifickou estetickou funkci, nepochybně však vytvářejí specifickou estetickou normu. Je mimořádně poučné připomenout, že Mukařovský ve své klasické práci *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* z roku 1936 vystihl podstatu sociálního fungování totalitního umění (aniž na ně přirozeně jakkoli odkazuje) tím, že hypoteticky svázal „sociální morfologii“ (dnes bychom spíše řekli sociální diferenciaci) s estetickou normou takto: „Vtírá se myšlenka, že hierarchie estetických kánonů je v přímém vztahu k hierarchii sociálních vrstev: norma nejmladší, zaujímající vrchol, zdá se odpovídat vrstvě společensky nejvyšší a rovněž další odstupňování obou hierarchií zdá se být společné, takže by vrstvám postupně nižším odpovídaly kánony čím dále starší.“⁶ Právě tímto věcným i logickým krokem je plně legitimizováno studium totalitního umění jako *sociálního faktu*, jehož estetická funkce může být proměnlivá, může variovat v čase a může se měnit samozřejmě v závislosti na celé řadě konkrétních, většinou sociálních či sociohistorických podmínek. Vždy je však – jako důsledek své programové masovosti – estetickým regresem.

Snad nejradiikálněji odsudek *socialistického realismu* (jako jedné z forem totalitního umění) vyjadřuje polský estetik, filozof a lingvista Michał Głowiński, který mluví o „degradovaném umění“ a konstatuje, že „socialistický realismus paradoxně vstupuje do radikálního konfliktu se vším, co v evropské tradici bylo a je hodnotou“.⁷ Je mu vtělením totalitního umění, jež je možné srovnat stylově jedině s uměním hitlerovským. S touto tezí se v následující úvaze utkám v umírněné sice, ale snad věčně polemice.

Václav Černý velmi přesně spojil charakteristiku tohoto typu tvorby estetických artefaktů (nazývejme je takto) s *jejich sociální funkcí* již v roce 1947 ve studii příznačně nazvané *Literatura umělecká a literatura užitková*: „V té ideologii literárních agitek v nižším i vyšším smyslu, v celé té literatuře souhlasu a vyžádané podpory není od socialismu vznášen na umělce žádný nárok jako na umělce, nýbrž jako na *technika přesvědčování*, jako na odborníka persuaše.“⁸ Lze číst odsudky i jiné – různě kvalifikované a odlišně motivované. Uvedu nicméně snad ještě jeden, který spojuje totalitní umění s jeho navýsost psychosociálním fundamentem, totiž se *sociálním zlem* a psychickým, emocionálním i morálním *strachem*. L. S. Blumenfeld píše: „Propagandistické umění zbavené vazby na moc působí směšně. Je zbytečné zdůrazňovat, jak důležitý je kontext, jakou roli hraje *timing*, v tomto případě máme ovšem půlstoletý odstup. Zkušenost setkání se stalinským či nacistickým uměním v době, kdy propaganda a kýč za sebou strhávaly masy, by pro nás, křehké postmoderní duše roku 2002, byla šokující (...). Ale dnešní výstava⁹ je víc než čím jiným jen sumou mrtvých kultovních předmětů a kuriozit, jejichž hodnota je téměř nulová, ale jejichž sběratelská hodnota nejspíše poroste.“¹⁰

2.

Pojem *totalitní umění*, i když je kvalifikovaně používán, subsumuje *všechny* estetické či kvaziestetické projevy a formy produkované *všemi* totalitními režimy a většinou je mezi sebou komparuje tak, že v podstatě vychází (žel poněkud triviální) výsledek, který nicméně formuloval jeden z nejlepších znalců té věci, ruský badatel Igor Golomštok takto: „Ve své kulturní aktivitě všichni ti vůdcové, fűhřeři, duceové či předsedové politbyr se neřídili svým individu-

álním vkusem, ale politickým citem a požadavky ideologického boje, jež i je nutily přijímat jednoznačná řešení. Totální realismus nebyl vynálezem žádného z nich: byl stejně *zákonitým produktem totalitarismu* jako gigantické aparáty propagandy, organizace a teroru.“¹¹

Pro tuto tezi jakéhosi kvaziestetického sjednocení všech artefaktů totalitárních režimů paradoxně svědčí i kniha psaná z pozic přesně opačných. V době jakéhosi umírněného tání napsal a v roce 1973 vydal západoněmecký levicový estetik Richard Hiepe knihu *Die Kunst der neuen Klasse*, který sice vyloučil totalitní umění nacistické a fašistické, ale zato spojil – což je obecně málo obvyklé – pod stejnou egidu produkty ruské avantgardy, sovětského akademismu, murální malbu mexickou, německou (zejména expresionistickou!) tvorbu protinacistickou a samozřejmě východoněmecké produkty spolu s díly čínskými a vietnamskými v jeden velký celek „umění nové třídy“.¹²

Problematicčnost pojmu „totalitní umění“ je tedy zjevně dvojdimenzionální: na jedné straně zahrnuje všechny umělecké druhy (od výtvarnictví a literatury přes hudbu až k architektuře), přičemž v každé z těchto oblastí se propagandistické požadavky prosazovaly přece jen poněkud specificky, na druhé straně subsumuje pod jeden celek produkty „všech totalitarismů“, v nichž se podobně dají vykázat (i v oblasti umělecké tvorby) určitá „národní specifika“ (někdy dokonce programová).¹³ Golomštok proto definuje totalitní umění jaksi generálně v podstatě v souladu s tím, jak je tradičně v sociologické literatuře definován tzv. totalitní syndrom.¹⁴ Totalitní umění tedy znamená, že „stranický stát

1. prohlašuje umění za nástroj své ideologie a prostředek propagandy,
2. monopolizuje všechny formy a prostředky uměleckého života země,
3. vytváří všeobjímající aparát kontroly a řízení umění,
4. ze všech současných tendencí v umění vybírá jednu jako závaznou (obvykle tu nejkonzervativnější) a prohlásí ji za univerzální normu a konečně
5. vede zápas se všemi odlišnými tendencemi a styly v umění a prohlašuje je za nepřátelské.“

Toto vymezení v podstatě odpovídá celému vývojovému období nacistického umění, podstatné části vývoje umění sovětského (zhruba od roku 1925, zcela přesně od proklamace socialistického realismu jako závazné doktríny v roce 1932 a 1934 do poloviny 60. let),¹⁵ dlouhé periodě vývoje umění rumunského, na druhé straně však kratinké periodě ve vývoji polské umělecké tvorby (Jadwiga Mizińska mluví o „efemérnosti socialistického realismu“¹⁶) a podobně krátkému období v tvorbě československé (která se datuje zhruba lety 1950 – 1958 při existenci – skryté, ale částečně i poloveřejné – paralelního nezávislého umění).

Nutno ale připomenout také to, na co se zcela zapomíná a co se zcela pomíjí, ačkoli jde o fenomén sociálně závazný, kvantitativně (nikoli persuasivně) vlivný a přesně vystižitelný známou Havlovou metaforou řezníka zdobícího svůj krám politickou agitkou. Jde tedy o fenomén, který pracovně zatím označme jako „*socialistické designování veřejného prostoru*“, kterýmžto vznosným označením pojmenováváme desetitisíce příšerných holubic, hvězd, hesel, tabulí, vývěsek atd., které měly plnit propagandistickou funkci v době, kdy socialistický realismus nebylo možné vzkřísit jako závaznou uměleckou doktrínu ani v oblasti „masové propagandy“.¹⁷ Tento fenomén totiž není ani zdokumentován ani popsán. Jsou sice k dispozici fotografie, ty však postihují (většinou vědomě) spíše karikaturní dimenzi našeho každodenního života té doby; dokumentace toho, čím jsme byli obklopeni a co jsme ani

nevnímali (ale freudovské podvědomí funguje i v totalitních režimech), však provedena není a ani asi *ex post* být už nemůže.

3.

Základní otázka, kterou lze oprávněně položit, ovšem zní: jde-li v případě „totalitních forem“ o vývojovou deviaci, nadto časově značně limitovanou, proč se jí vlastně zabývat? Po-
minu důvody, jež vedou až k přemíře ne dost dobře připravených prezentací a výstav (zejména „socialistického realismu“, ale v Německu před nedávnem i nacistického umění, ve Vídni dokonce naopak skvěle připravenou komparativní výstavu umění sovětského, nacistického fašistického a rakouského), jež mohou mít příčiny psychologické (ostatně dosti silné, totiž fenomén *fascinace zlem*, které je v totalitním umění většinou skryto za fasádou radostných rodin a usměvavých pracujících či rozjásaných průvodů) i čistě a ryze *fiskální* (výstavy totalitního umění – nezřídka velmi amatérské a špatně komentované – jsou zejména pro západního diváka atraktivní svou vnější komičností, právě proto, že z artefaktů vymizel dobový strach).

Za vskutku relevantní důvody zájmu o tyto artefakty však pokládám

- studium totalitního umění jako *neoddělitelné součásti kulturních dějin* s jasnou esteticky slepou uličkou,
- studium oněch *psychosociálních motivů*, které vedly k tomu, že totalitní umění nebylo produkováno jenom ze strachu a jenom pro finanční zisk či formální slávu národního či aspoň zasloužilého umělectví a konečně
- studium sociálních příčin dominance jedné, ba jediné *estetické formy*, která ovládla všechny podoby totalitního umění (řekněme hned a přímo – šlo o variace na klasický, kritický či akademický realismus v literatuře a výtvarném umění a na klasicismus v architektuře).

Potud – včetně standardně módních dokladů o jakési homomorfii, izomorfii či dokonce identitě nacistického a sovětského (stalinského¹⁸) umění – jde v podstatě o triviality a věci dost obecně známé. Pokusím se zformulovat dvě teze, které se tento *práh banality* pokusí překročit i za cenu jistě poněkud nepopulárního nesouhlasu. Především – jestliže existuje nějaká prokazatelná formální homomorfie mezi nacistickým a sovětsko-komunistickým uměním, pak je to jednoznačný, absolutní a kategorický akcent na *realismus* – rozuměmež tím prozatím cokoli. *Vysvětlení* tohoto akcentu je prosté, protože vyplývá ze základních sociálních (mimoestetických) funkcí totalitního umění, jež jsou v zásadě tři:

1. *funkce legitimizační*: estetické artefakty mají legitimizovat dané společenské uspořádání jako optimální a danou politickou moc jako nejlepší z možných, ne-li absolutně nejlepší; má dokládat, že totalitní systém je – řečeno s Voltairovým *Candidem* – nejlepším z možných světů;
2. *funkce translační*: umělecké artefakty překládají do obrazného či obecněji symbolického jazyka ideologický systém, který je vyjádřen více méně abstraktními prostředky teoretického či kvaziteoretického jazyka;
3. *funkce persuasivní a propagandistická*: estetické artefakty totalitního umění jsou prostředky výkonu symbolické moci, symbolického ovládnutí (řečeno s Pierrem Bourdieuem).

Mají-li však být tyto funkce plněny, nelze použít jiné estetické formy než je realismus, což platí obecně, netoliko ve vztahu k totalitnímu umění. A právě zde začíná být totalitní umění zajímavé jako fenomén, který překračuje svou vlastní dobu, a to dokonce nejen ve smyslu Jacobsonova výroku – co se jako realistické dílo jeví dnes, nemusí se jako realistické jevit

zítra. Spíše naopak, jde mi o aplikaci teze, kterou formuloval Karel Teige, osobnost tragicky poučená všemi peripetemi vývoje levicového umění od avantgardy k socialistickému realismu. Na sklonku života Teige napsal: „V umění podřízeném státní rezóně a příkazům politické propagandy má rozlišení realismu a naturalismu ten smysl, že jako naturalistické je odmítáno takové vyličení života, které je sice pravdivé ve své fakticitě, ale které by mohlo podvracet oficiální *keep smiling* optimismu, kdežto za realistický bývá s pochvalou uznáván takový pohled na skutečnost a společnost, který dbá co nejúzkostlivěji na to, aby se neúchylně shodoval s tezemi propagandy, aby co nejspolehlivěji popsal konvenci o společnosti, která se s pravou skutečností vždy nekryje, nýbrž ji často cudně přikrývá.“¹⁹ Teige taky srovnává – ukazuje, jak socialistický realismus a nacionálně socialistická estetická doktrína produkují artefakty formálně podobné se zaměnitelnými uniformami či krajinným rámcem, ale s nezaměnitelně identickou ideologií povinného optimismu, heroismu či oddechového veselí.

Teige jde ale ještě dále – a zde máme co do činění s předvídatostí vpravdě výjimečnou: „Realismus požadovaný dobou nebo přesněji řečeno politickými institucemi, není však nový. Kdykoli politický lodivod, ať pravicový, ať levicový, z prudkého strhujícího proudu sociálního a mocenského dění připluje k pevnině umění, přistane vždy na *pravém břehu*. A sotva tu vstoupí na řečniště, již se rozhlaholí veliká a neurčitá slova: krása, národ, tradice, génius národa, služba lidu a pokroku (...). Pracují-li politické velehory ku porodu, narodí se vždy realismus. Na to můžeme vzít jed.“²⁰

Jistě relevantní otázka – *proč právě realismus?* Nejprostší odpověď nalezneme nikoli pouze v zaklínadle „lidovosti“ a „srozumitelnosti“, ale v sociální fakticitě „lidovosti“ a „srozumitelnosti“ realistických artefaktů. Jistě ne náhodou se ostatně Václav Černý trápil vztahem literatury umělecké a literatury užitkové (dnes by asi jako zatvrzelý „modernista“ a kulturní „elitář“ se svými příliš rigidními kritérii tváří v tvář komiksové kultuře neobstál). Totalitnímu umění se vytýká *kýčovitost* jako soupevník, ba sourozenec pokleslé lidovosti a nepochybně právem. Nezapomeňme však, že kýč je také sourozenec „pravého umění“, protože „žádná estetická veřejná výchova, žádná osvětová akce nevycvičí schopnost esteticky vnímat, tj. schopnost rozeznat umění a kýč, a nevnučí potřebu opravdové krásy tomu, kdo ji nemá a komu příroda schopnost estetického vjemu odeprěla“.²¹ Totalitní umění je ovšem umění masové a pro masu – tak se nejen deklaruje,²² takové – ve svých vrcholných projevech – opravdu je. Masovost může mít samozřejmě různé podoby – od nezávažných veseloher, jichž produkovala třetí říše veletucty,²³ až po snad nejlživější film v dějinách kinematografie – *Kubáňští kozáci*. Masovostí, tedy „lidovou srozumitelností“ vysvětlíme extrémní návštěvnost výstavy sovětského umění v roce 1947 u nás, již byli zděšeni všichni – od Hoffmeistera přes Nezvala až k Chalupeckému (a nadšen sovětský velvyslanec), stejně tak jako atraktivitu nacistické výstavy „degenerovaného umění“ z roku 1937, která „masám“ ukazovala, jak strašlivě lze deformovat skutečného, živého, radostného, optimistického atd. člověka... Černý, který z čirého nadšení přeložil již na konci 20. let klasický spis Ortegy y Gasseta *Vzpoura davů*, uzavírá jednu ze svých úvah – obhlížeje téma neustále z různých stran a úhlů – těmito slovy: „Naše vzdělanost zplodila v procesu svého vývoje fenomén lidských mas, a dokonce jej měla zbožnit. Její smysl spočívá však v tom, aby mas nebylo; její povinnost tedy v tom, aby lidské masy osvobodila; aby dav povznesla do stavu a na úroveň ozvláštěných a svéprávných, svobodných jedinců (...). Diktatura mas v naší vzdělanosti nikdy nebude jejich osvobozením.“²⁴

S masou ale měly totalitní režimy vždy problémy – nacistický v tom, že hledal neefektivnější cesty, jak jimi manipulovat, komunistický v tom, že zpočátku usiloval o jejich aktivní zapojení do revoluční akce – myslíme si o tom dnes cokoli. Je známo, že zatímco Hitler neskřýval své pohrdání masou a nejménou je alespoň ve známých „hovorech u stolu“ (ale i v *Mein Kampf*) vyjádřil, Lenin vypracoval specifickou strategii založenou na *vnášení ideologie do mas*: masa totiž (v Lukácsově parafrázi) má pouze tzv. empirické vědomí, které vychází z každodenní zkušenosti, kterou ale není schopno transcendovat do podoby vize budoucí, lepší, „arkadické“ společnosti, do podoby představy budoucího ráje beztržní společnosti. Proto je na jedné straně vynalezena idea politické avantgardy (strany), která nás v tomto kontextu nezajímá, současně je však *implicitně* zcela evidentně postulována masa jako *soubor infantilních subjektů revoluce*. Ale – a jsme u našeho tématu – infantilnímu subjektu je možné prezentovat pouze srozumitelné, ergo infantilní umění. Nebudiz tím řečeno, že každý realismus je infantilní, ale na druhé straně není nesnadné pochopit, že ideologicko-propagandistické funkce nemůže plnit umění, které klade vyšší než elementární nároky na recipienta (nemluví o snaze oslnit monumentalitou, heroismem, prostým nadsazeným měřítkem, velikostí atd.).

Pravděpodobně nejpřesvědčivěji vyložil problém vztahu socialistického (a ostatně každého totalitního) realismu ke klasickému realismu v *literatuře* Michał Glowiński, který zjistil, že tři elementy klasického realismu, povýšené na princip a zabsolutizované, umožnily jeho využití či zneužití, chcete-li, k účelům mimoestetickým. Je to *mimetika, autoritativní hodnotící stanovisko autora a nezjevnost literárních mechanismů* (absence *metaliterárnosti*).²⁵ Glowiński říká: „Z klasického realismu si socialistický realismus bere to, co je jeho nejslabším bodem“, protože „podsouvá čtenáři svět do posledního atomu interpretovaný, nasycený výrazně orientovanými významy“ a proto musí – stejně jako v obecně sociálním kontextu – předpokládat naivního čtenáře, který věří, že pravda je všechno, co je napsáno v knihách. Glowiński shrnuje: „Pojem *totalitární forma* nechápu jako nahodilou formu. Tak totiž lze označit všechny formy diskurzu, které se z totalitarismu zrodily a sloužily jeho potřebám, formy, v nichž otiskl svou stopu a jež učinil modelově jednoznačnými tak, že se staly nositeli pouze s nimi spjatých ideologií, vizí světa, způsobů jeho hodnocení. Totalitární formy fungující v daném čase mohou být diferencované a bohaté, jedno je však v nich unifikované a chudé: totalitní skutečnost totiž nejen nezpochybňují, ale legitimizují ji.“²⁶

4.

Souhlasím i nesouhlasím s Glowińskim. Dnes už, při rozsahu komparativní literatury, která je k dispozici, není nesnadné doložit, že cosi jako *univerzální totalitární forma* skutečně existuje – podobnost artefaktů různých totalitních režimů je nezdárka až zarážející. Ale co kdybychom se pokusili přece jen respektovat skutečnost, velmi elementární a přesvědčivě doloženou nejen Lucienem Goldmannem, ale i Michaiilem Bachtinem, že totiž umění není nikdy *přímým* reflexem ani reality, ba dokonce zřídka *explicitní ideologií*, je vždy transformací obojího. To ale neznamená ve svých důsledcích nic jiného než to, že při nepochybné existenci univerzální „totalitární formy“ přece jen existovaly rozdíly odrážející právě tuto *odlišnou ideologickou zakotvenost* a zprostředkovanost jejího vyjádření, rozdíly pozorovatelné také v umělecké produkci.

Sdílím samozřejmě názor Leszka Kołakowského, že nelze akceptovat „idiotskou poznámku, za kterou vděčíme Trockému, podle níž se bolševismus a nacismus podobají jen v někte-

rých povrchních rysech, ale radikálně se liší ve své podstatě. Naopak, podobají se v mnoha důležitých charakteristikách“.²⁷ Co nelze ovšem nevidět – a při slepotě k tomuto faktu nelze pochopit nic z jinak nepochopitelné proměny ruské avantgardy v socialistický realismus, je totiž to, že „komunismus byl nemanželským, bastardním dítětem osvícenství, nacismus nemanželským potomkem romantismu (...). Komunismus debutoval v atmosféře ideologické opravdovosti, bylo by proto nespravedlivé jej označovat za kulturně sterilní. Zanechal velmi důležité a ještě dnes viditelné stopy v dějinách literatury, poezie, kinematografie, divadla i malířství (...). Lze totéž říci o kulturních dějinách nacismu? Zdá se mi, že ne: v kulturní oblasti nacismus přinesl jen ruiny a vandalismus“.²⁸ V tom se ale s Kořakowskim plně shoduje taky Richard Grünberg, autor významné monografie *A Social History of the Third Reich*²⁹, který konstatuje, že artefakty třetí říše zůstanou pouze jako sociologicky zajímavé doklady, jejichž dokonce i jen informační hodnota bude ovšem navýsost sporná.

Nehodlám zde podávat empirická svědectví a doklady, stačí si ostatně přečíst, co napsal Václav Černý v roce 1947 o Drdově *Němé barikádě*, v níž viděl prototyp budoucího socialistického realismu a zčásti jistě právem, a Šolochovově *Tichém Donu*, v němž spatřoval jednu z největších románových tragédií 20. století, také právem. Jistě by totéž nepřipsal ale *Rozrušené zemi*, o jiných podobných (a nesrovnatelně sterilnějších) artefaktech nemluvě.

Konečně ještě jeden rozdíl mezi bastardním dítětem osvícenství a produktem mezaliance romantismu a sociálního darwinismu lze identifikovat: ideologie socialistického realismu nepřipouštěla rasismus a antisemitismus, nepřipouštěla propagaci eutanazie, ale ani (což ovšem hraničí s nechťenou komikou) zobrazení sexuality či nahoty – socialistický realismus byl na rozdíl od nacistického umění až extrémně prudérní. Je doloženo, že Albert Speer, Hitlerův „dvorní architekt“, při návštěvě nacisty dobytého Kyjeva se podivil podobnosti soch atletů a atletek na stadionu kyjevského Dynama s obdobnými statuemi na olympijských stadionech v Berlíně, shledal je pouze „příliš oblečenými“. V nacionálně socialistickém umění ovšem najdeme řadu explicitních artefaktů antisemitských (například filmově zneužitý Feuchtwangerův *Žid Süß*), propagaci eutanazie (ve filmu *Ich klage an*) a sterilizace (za níž se přimlouval dokonce básník a filozof Gottfried Benn).

5.

Příběh totalitního umění v socialistickém odění je sice pouze jeden, jak říkají maďarští badatelé György a Turai, má však tři možné (a velmi odlišné) základní interpretace.³⁰

První interpretace je v podstatě – řekněme – *autochtonní*: vysvětluje socialistický realismus jako obraz budoucího vysněného světa, který přijde a jemuž svým pracovním či militárním hrdinstvím (jež „realisticky zobrazujeme“) klestíme cestu; jde o tzv. *arkadický realismus* zlatého věku, který nás čeká jako budoucí ráj.

Druhá interpretace je *levicové provenience* a vychází z opačné premisy, totiž, že zlatý věk už byl: Satan potom na sebe vzal tři podoby, stalinistickou, nacistickou a jednorozměrně konzumní. Paralela mezi stalinismem a nacismem v oblasti umění má ovšem v této interpretaci především dokladat to, že *avantgarda 20. a u nás i 30. let* neměla s oficiálním socialistickým realismem nic společného. Doklady není nesnadné dohledat – zápas avantgardy se stalinsko-ždanovovským socrealismem se skutečně a prokazatelně vedl už od 30. let. Například Nezval sděluje Iljovi Erenburgovi – „což by nebylo ubohým nedorozuměním žádat od básníků, kteří se bez výhrad připojili pod prapor dialektického materialismu, něco tak problematického, jako

je socialistický realismus? Což není proti duchu marxismu zotročovati básníka?“³¹ Tak se táže budoucí autor *Zpěvu míru* a ódy na Stalina. Adolf Hoffmeister polemizuje s nikoli nevzdělaným sovětským komisařem osvěty Anatolijem Lunačarským: „Ale mně se zdá, že celá tato novost jde na lživo. Mění se téma, buržoazní forma ale zůstává. Jsou to rudé kalendáře, rudé krváky, rudá sentimentalita, počestnost a liliovitá (z rudých lilií) ctnost odměněná rudým řádem. Není to nic nového, ale hlavně – není to nic dobrého.“ A Emilu Fillovi píše – „tzv. proletářské výtvarné umění trpí omezenou tematikou a hlavně kalendářovou technikou. Barvotisky jsou v podstatě k nerozeznání. Vojácké obrazy střídají industrializační scény a ubohé barevné mazanice oslavují prabídně velké dny a velké věci. Nevkus na nevkus.“³²

Na druhé straně však stojí žel stejně prokazatelná skutečnost, že mezi avantgardou a totalitním realismem sice rozhodně neexistuje *sepětí formální*, ale existuje mezi nimi *vazba genetická*, duchovní spříznění: Marinetti přece viděl ve fašismu uskutečnění futuristického programu, Chagall tvrdil, že „jako Lenin převrátil Rusko vzhůru nohama, i já stejně tak to dělám ve svých obrazech“, Malevič měl za to, že „kubismus a futurismus byla revoluční hnutí, jež předešla ekonomickou a politickou revoluci roku 1917“, El Lissickij vyvodil komunismus přímo z Malevičova suprematismu atd.

Zápas, který vedli naši levicoví intelektuálové („avantgardisté“) za autonomii tvůrčího vyjádření a za svobodu tvůrčího projevu, byl u nás ovšem prohrán, jakmile byla vědomě lživě a prolhaně proklamovaná *československá cesta k socialismu* zaměněna za „standardní stalinismus“, jehož organickou součástí byla estetika socialistického realismu. Jeho dominance u nás naštěstí byla z historického hlediska relativně krátká a estetické devastující účinky poměrně omezené, což neznamená, že žádné. Dokonce i zde – podobně jako v sovětském Rusku – lze najít několik děl vzniklých v rámci doktríny, jimž nelze estetickou hodnotu upřít. Obvykle se připomíná Síně Rudé armády na Vítkově, ale totéž lze říci o výtvarných kvalitách Nowakova portrétu *Gottwalda v únoru* nebo o Laudově portrétu V. I. Lenina, o němž Preclík píše s neskrývaným obdivem jako o soše výjimečně dobře udělané.³³ Ale jedna vlašťovka jaro nedělá – a v umění a politice už vůbec ne.

Třetí interpretace pak je, jak lze důvodně očekávat, přesně opačná (a její historická věrohodnost je zakládána právě na genetické spřízněnosti avantgardy s levicí a komunismem), totiž *neokonzervativní*. Podle ní je sama avantgarda „prvotním hříchem“, který nelze exkullovat, protože již ona nahradila božské dobro ďábelským zlem a je tedy spoluzodpovědná ne-li za totalitní umělecké formy, tedy rozhodně za atmosféru, která umožnila průnik totalitarismu jako sociopolitického systému. Skutečnost, že avantgarda programově desakralizuje, sekularizuje, „ateizuje“ svět, je samozřejmě jev rozhodně obecnější, než aby jej bylo možno vztáhnout pouze na totalitní režimy; je součástí generální sekularizace světa, jeho „odkouzlení“ (řečeno s Maxem Weberem), a avantgarda je pouze součástí tohoto procesu. Avantgardní formy však jakoby přeskočily totalitarismus jako sociopolitický systém v čase, protože se znovu vrátily v arteficiálním umění posttotalitních systémů, a naopak „totalitní formy“ (naivně obrázkový mimetický realismus a architektura v „neoklasicistním“ a „neobarokním“ stylu) jakoby přežily v podobě archetypálních vzorců, jichž využívá reklama a masová kultura konzumní společnosti. Tato neokonzervativní hypotéza ve své vizi *ohrožení „kulturních tradic“ evropoamerické civilizace avantgardním barbarstvím* není prosta jistého racionálního jádra. Proslulý americký kritik „kulturního úpadku“ soudobé (rozuměj konce let osmdesátých) Ameriky Allan Bloom konstatoval stav věcí i jejich proměnu metaforou, podle níž „zatímco v Sovětském svazu místo

krále-filozofa vykonávají moc ideologičtí tyrani, ve Spojených státech kritik kultury promlouvá hlasem Woodstocku“.³⁴ Uvážíme-li, že „hlas Woodstocku“ je čím dál tím více manipulován a komercializován, tím blíže budeme poněkud truchlivé představě marcusovského „jedno-rozměrného člověka“, který je manipulován, aniž ví, že je manipulován, protože platí Havlovo (z *Žebrácké opery*), že nejlépe slouží ten, kdo neví, že slouží... Společnost násilí a společnost svádění jakoby uzavíraly mlčenlivou dohodu: rozdíl spočívá v tom, že ve společnosti svádění se žije nesrovnatelně lépe, radostněji a volněji než ve společnosti násilí. Ale konce, v něž může vyústit, mohou být stejně nečekané jako vyústění „říjnového nadšení 1917“ ve stalinský teror. Na tuto stránku věci upomíná (s argumentací „klackem“, tedy daleko méně sofistikovanou než je tomu u Blooma) Patrick Buchanan ve své *Smrti Západu*, když všechnu vinu za současný(!) stav evropoamerické civilizace vyvozuje z díla neomarxistů Gramsciho, Lukácse, frankfurtské školy a jmenovitě Marcuseho. I tyto zkratky jsou možné – ostatně vývoj „totalitních forem“ je jaksi nepřímou zdůvodňuje, aniž by je samozřejmě ex post dokazoval.

A poučení, je-li vůbec nutné? Socialistický realismus je na jedné straně zdánlivě naivním produktem pro naivního recipienta, na druhé straně je sociologicky nezanedbatelným fenoménem. Nezapomeňme varování Karla Teigeho – kdykoli se státní rezóna ujme umění, zplodí realismus, pokleslý realismus. Malíř Václav Vokolek na okraj výstavy socialistického realismu v rozhovoru pro přílohu Práva (12. 10. 2002) říká, že „umělci museli tvořit v duchu komunistické ideologie, to znamenalo, že jejich výtvorům musel rozumět každý, dělali totiž umění pro masy – a proto je to tak ubohé (...). Oni totiž nepochopili, jak by také mohli, co pochopil pan Železný, že lidem stačí trocha násilí a nahoty (...). Socialistický realismus je tak ubohý, že není o čem mluvit, není to umělecké téma. Telenovely taky nebudeme analyzovat, jenom nad nimi bezmocně mávneme rukou“.

Všimněme si pozoruhodného kruhového pohybu, který nepřímou opisuje Vokolek – od „totalitních forem“ k masmediálním telenovelám. Není ovšem pravda, že se „jimi nebudeme zabývat“ – oběma fenomény se velmi vážně zabývají seriózní vědní obory – sociologie umění, sociologie médií a teorie mediální komunikace. A už proto je zcela nežádoucí „všechno to zahodit“, jak se umělec ve svatém nadšení dožaduje. Podrobnější „hermeneutika“ Vokolkova textu by ovšem taky ukázala, že nejen král socialistického realismu je nahý, ale že tentýž druh odění bohužel můžeme najít i v prázdných výstavních síních, v nichž étos vojáctví a práce je zaměněn za hlučící vrtačku kopulující s vysavačem. Téma, jímž se mučil Václav Černý v roce 1946, totiž, jak najít rozumný kompromis mezi „uměním pro masy“ a „Uměním“ (postmodernistický povzdech nad kapitálkou U je v tomto případě více než licoměrný) zůstává tématem nadále aktuálním. Socialistický realismus je jako historický relikt osobitým způsobem ozvlášťňuje.

**Miloslav Petrušek: The Art of the Totalitarian Regimes as a Social Phenomenon
(Towards the Sociology of Aesthetisation of Fear and Evil)**

The artifacts of the totalitarian regimes, mostly – with a distinctive exception of Italy – aesthetically homomorphic, do not constitute an aesthetic value: they constitute an aesthetic norm, which is strengthened by power tools and becomes a part of the dominant ideology (in the sense of Gramsci's "hegemony"). Socialist realism as one form of the art of totalitarianism is described as a social fact conditioned by time. Then its functions are analysed (legitimation, translation, persuasion) and the evidence is produced for the fact that an academic realism is not specific only for the totalitarian regimes: it is a product of all state-run and official art (including the democratic one).

¹ O výstavě sovětského malířství v roce 1947 psal podrobně zejména Karel Kovárna, umírněně a věcně, ale velmi kriticky.

² J. Chaloupecký: *Umění dnes*. NČSVU, Praha 1966, s. 145.

³ N. S. Chruščov v projevu z 8. března 1963 v podstatě opakoval „klasické“ argumenty Ždanovovy, zejména, že „abstrakcionismus a formalismus (...) je jedna z forem buržoazní ideologie“. In: *Za vysokou ideovost umění*. Svoboda, Praha 1963, s. 50. Děsivý je na celé věci letopočet – „socialistickému realismu“ v jeho standardní verzi už téměř všude odzvonilo. V době, kdy byl Chruščov již nuceně penzionován, vzpomíná, že na tu výstavu, kde napadl Něizvěstného, původně vůbec nehodlal jet a že ani neví, kdo jej tam přivezl (podle vzpomínek Chruščovova syna v moskevském televizním kanálu RTV 1, 14. 4. 2005). „Konec“ socialistického realismu na Rusi se dá obtížně datovat. Ještě ve vážně (a místy seriózně) koncipované práci z konce 70. let A. V. Krjučkova odsuzuje buržoazní pseudoumění – a má na mysli „moderní klasiku“. Srov. A. V. Krjučkova: *Sociologija iskusstva i modernizm*. Izobrazitel'noje iskusstvo, Moskva 1979.

⁴ V tomto projevu označil práce E. Něizvěstného za „odporné mazanice“ a vyjádřil rozhořčení nad tím, že tento člověk, který zřejmě není bez talentu, absolvoval sovětskou vysokou školu. In: *Za vysokou ideovost umění*. Svoboda, Praha 1963, s. 35.

⁵ Vyplývá to z povahy italského totalitarismu, který – na rozdíl od německého nacionálního socialismu – nerozvinul celý totalitní potenciál, nemluvě o tom, že vyrůstal z poněkud odlišných ideových kořenů. Srov. E. Nolte: *Fašismus ve své době*. Argo, Praha 1999. O vztahu italského futurismu a jeho čelných představitelů (zejména Filippa Tommase Marinettiho) podrobněji mj. v syntetické publikaci S. Carrollo: *I Futuristi: La storia. Gli artisti. Le opere*. Giunti, Firenze-Milano 2004.

⁶ Srov. J. Mukařovský: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Fr. Borový, Praha 1936, s. 39.

⁷ M. Głowiński: *Rytuał i demagogia. Trzyściecie ścieżek o sztuce zdegradowanej*. Open, Warszawa 1992, s. 5 a passim. Głowiński je taky autorem skvělé studie o „novořeči“ (newspeaku) v jeho polské variantě: *Nowomowa po polsku*. Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990.

⁸ V. Černý: „Literatura umělecká a literatura užitková (K problematice socialistické kultury u nás 3)“, *Kritický měsíčník* 8, 1946, č. 1, s. 2–7.

⁹ Autor má na mysli výstavu *Československý socialistický realismus*, která probíhala v Praze v Rudolfinu v roce 2002.

¹⁰ S. M. Blumenfeld (pseudonym): „Propaganda a kýč“, *Salon, Právo* 12, č. 218, 7. 11. 2002. Je pozoruhodné, jak totalitní režimy pronásledovaly nejen uměleckou avantgardu, ale nezřídka (zejména v jejich komunistické verzi) klasický a tradiční kýč. Touto pozoruhodnou „dialektikou“ vyhánění „únikového kýče“ novým kýčem se zabývá na příkladu literatury podrobně zejména Pavel Janáček. Jde samozřejmě – v širším kontextu – o problém

zásadnější, totiž o do absurdní polohy (protože provázené strachem) posazený spor o „vysoké“ a „nízké“ v umění. Janáček na řadě příkladů s pozoruhodným citem ukazuje, jak nebezpečné bylo reglementovat uměleckou tvorbu ve jménu „ideálního umění“. Srov. P. Janáček: *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. Host, Brno 2004.

- ¹¹ I. Golomštok: *Totalitarne iskusstvo*. Galart, Moskva 1994, s. 10. Golomštok nemá tak zcela pravdu. Hitler sice přímo nezasahoval do výtvarného umění či literatury, ale významně ovlivňoval architekturu, o čemž vypovídá jeho „dvorní architekt“ Albert Speer. O tom, jak Stalin přímo intervenoval do umění, nesvědčí jeho projevy (tam byl velmi zdrženlivý), ale například ovlivňování udělování Stalinových cen. Konstantin Simonov píše: „Pokud jde o literaturu, Stalin v době, kdy existovaly Stalinovy ceny, které zvýrazňovaly jeho vlastní kritéria hodnot, podporoval nebo přímo navrhoval ceny za historická díla. Pokud jde o film, vypracoval dokonce program, o kterých historických událostech a osobnostech je třeba natočit filmy.“ atd. Srov. K. Simonov: *Očima moje generácie*. Pravda, Bratislava 1989, s. 153.
- ¹² R. Hiepe: *Die Kunst der neueren Klass* (ruský překlad *Iskusstvo novogo klassa*). Původně Bertelsmann Verlag, Berlin 1973, překlad Progress, Moskva 1978. Kniha je opatřena korigujícími poznámkami sovětských uměnovědců všude tam, kde Hiepe příliš překračuje „kánón“ realismu. Poznámky věcně trapné, ale příznačné.
- ¹³ Socialistický realismus byl nejjednodušeji definován jako umění „formou národní a obsahem socialistické“. Národní specifika se ovšem projevovala i v tom, že sovětský akademismus, který měl kořeny v ruské realistické malbě, ať již salónní či „peredvižnické“, neměl analogie např. u nás (naše „historická malba“ Brožíkova byla nepoužitelná a Aleš byl sice národní, ale přece jen málo monumentální; jak tomu bylo s Matejkou v Polsku, nevím přesně).
- ¹⁴ Totalitní syndrom je politologické označení pro soubor společných znaků všech totalitních režimů. Obvykle se uvádí monopol jedné strany, ideologický monopol, ovládání společnosti tajnou policií, státní řízení (minimálně) ekonomiky a zrušení rozdílu mezi veřejnou a soukromou sférou (průnik režimu do soukromí občana).
- ¹⁵ Socialistický realismus byl oficiálně deklarován jako závazná estetická doktrína na I. sjezdu sovětských spisovatelů (17.–31. srpna 1934), kde v „oficiálních vystoupeních Andreje Ždanova a Maxima Gorkého byla formulována umělecká doktrína totalitního státu. V jednotlivých vystoupeních, například N. Bucharina, I. Erenburga nebo J. Oleši, zazněly myšlenky o právu na určitou uměleckou nezávislost, ale všechny rezoluce a stanovky Svazu spisovatelů byly nakonec přijaty jednomyslně a „inženýrům lidských duší“ (J. V. Stalin) nezbylo nic jiného než ve svých dílech rozvíjet moudré vůdcovy direktivy“. Podle: I. Antonova – J. Merkert: *Moskva – Berlin 1900–1950*. Galart, Moskva 1996, s. 353. Tato publikace je patrně nejpřesnější srovnávací studii „totalitních forem“ ve všech druzích umění v obou systémech – sovětském i nacistickém; je kombinací přehledových, analytických a biografických studií, takže obraz je vskutku komplexní (nemluvě o dokonalé obrazové dokumentaci).
- ¹⁶ J. Mizińska: „Socrealizm – niecierpliwość utopii“, *Colloquia communia*, vol. 34, No. 5, 1987, s. 25.
- ¹⁷ Nesrovnatelně dokonalejší bylo samozřejmě toto designování v SSSR (ale téměř výhradně v Moskvě a Leninogradě), úplné dokonalosti bylo dosaženo v nacistické třetí říši. Podrobně o tom píše ve skvělé studii, která právě tento fenomén rekonstruuje, Peter Reichel, který analyzuje mj. „záplavu festivalů“ organizovanou „nacistickými režiséry veřejnosti“. Srov. P. Reichel: *Svádný klam Třetí říše. Fascinující a násilná tvář fašismu*. Argo, Praha 2004.
- ¹⁸ Nejde, přísně vzato, jenom o „stalinské umění“, protože socrealistický standard v Sovětském svazu (ale pouze tam, snad s výjimkou asijských „lidových demokracií“) přežil celou éru sovětského systému. Kromě již zmíněného Chruščovova exkurzu do estetiky z roku 1963 připomenu mj. obraz D. Nalbadjana *Malá země*, který osvědčenými prostředky zobrazuje plukovníka L. I. Brežněva přistávajícího mezi netrpělivě čekající námořníky v době Velké vlastenecké války. Do podoby kýčovitého a místy morbidního *nacionálního* realismu vyústil socrealismus na Rusi v díle dnes oslavovaného a vskutku „národního“ umělce Ilji Glazunova: skvělý portrétista (mj. Brežněva a budovatelů magistrál, ale také G. Lolobrigidy a princezny Diany) se prezentuje v neuvěřitelných „kolážích“ (rozměrů Muchovy Slovanské epopeje) typu *Věčná Rus* a *Tragédie 20. století*. Glazunov jen dokládá univerzální platnost teze, že chceš-li být lidem milován, musíš se k němu přiblížit (sokolsky: K lidu blíž, s lidem výš!). Sám píše: „Po celých třicet let jsem chtěl vyjadřovat pravdu a mým ideálem byl realismus nejvyšší úrovně (...). Proto s obavami pociťuji tendenci vracet se do 20. let, vrhnout se do vln avantgardismu, abstraktního sebevyjadřování, jež má pramálo společného s reálnou skutečností.“ I. Glazunov: *Poisk čerez tradicii*. Leninizdat, Leningrad 1990, s. 16.
- ¹⁹ K. Teige: *Vývojové proměny v umění*. NČVU, Praha 1966, s. 35.

- ²⁰ Tamtéž, s. 22.
- ²¹ V. Černý: „O jedné, avšak významné stránce socialistického realismu“. In: V. Černý: *Tvorba a osobnost, sv. II.* Odeon, Praha 1993, s. 333.
- ²² Verbální schizofrenii dokládá jinak zcela kategorický postoj Leninův: „Je nesporné, že v literární činnosti se dá ze všeho nejméně uplatňovat mechanické usměrňování, nivelizace, podřizování menšiny většině. Je nesporné, že v tomto oboru je bezpodmínečně nutné zajistit větší volnost osobní iniciativě, individuálním zálibám, volnost myšlení a fantazii, formě a obsahu.“ Jak krásně to zní (před I. sjezdem sovětských spisovatelů), kdyby text nepokračoval takto: „Vydavatelství a sklady, obchody a čítárny, knihovny a různé prodejny knih—to všechno musí být napříště stranické, straně odpovědné.“ V. I. Lenin in: K. Marx; B. Engels; V. I. Lenin: *O kultuře a umění.* Svoboda, Praha 1977, s. 305. Leninův text je z roku 1905. Diktatura nad uměním tedy evidentně nebyla „stalin-skou deviací“, ale „leninským programem“ (bezprostředně po revoluci uskutečňovaným s jistými rozpaky).
- ²³ O produkci veseloher, které byly v nacistickém Německu výslovně preferovanou formou filmové tvorby, píše podrobněji např. R. Grünberger: *Historia społeczna Trzeciej Rzeczy.* PIW, Warszawa 1987. Čeští filmoví historici doložili poněkud tristní skutečnost, že na jejich tvorbě se zčásti podíleli (v rámci „nacifikovaného“ Barrandova do podoby Prag-film) taky někteří významní čeští režiséři (Frič, Slavínský, nikoliv však Vávra) a české herečky a herci (Anna Ondráková, Lída Baarová, Raoul Schránil aj.).
- ²⁴ V. Černý, Václav: c. d., sv. I., s. 24.
- ²⁵ M. Głowiński: c. d., s. 11.
- ²⁶ Tamtéž, s. 17.
- ²⁷ L. Kołakowski: „Společná poznámka o komunismu a nacismu“. In: M. Novák (ed.): *Komunismus a nacismus.* ISE, Praha 2002, s. 229.
- ²⁸ Tamtéž: s. 28.
- ²⁹ R. Grünberger: *Historia społeczna Trzeciej Rzeczy.* PIW, Warszawa 1987.
- ³⁰ P. György, H. Turai: *Art and Society in the Age of Stalin.* Corvina, Budapest 1992.
- ³¹ Cit. dle K. Srp (ed.): *Adolf Hoffmeister.* Gallery, Praha 2004, s. 125.
- ³² Tamtéž.
- ³³ Vl. Preclík: *Paměť sochařského portrétu.* Academia, Praha 2003, s. 107: Preclík o Laudově Leninovu portrétu píše: „Sochařsky vzato, mistrovské dílo (...). Na první pohled to není státní zakázka. Má výraz, suverénní modelaci, soustředěnost. (...) Ostatní Leninovy portréty, ať české či sovětské, byly patetické, prázdné, popisné, až trapné.“
- ³⁴ Srov. A. Bloom: *The Closing of the American Mind.* 1987 (polský překlad nakl. Zysk i S-ka, Warszawa 1998). Proslulý „hudební festival“ z 60. let popisuje podrobně V. Lindauer: *Šance sněhových koulí.* Maťa, Praha 1999. Odkazují na širší kontextový výklad fenoménu tohoto typu hudebního projevu mladé generace viz M. Greil: *Stopy rtěnky.* Votobia, Olomouc 1998.