

- 162 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, Oxford 1972, s. 1. Daný úryvek i úvodní kapitola zmíněné knihy byly v průběhu psaní této studie přeloženy do češtiny v rámci výboru Baxandallo- vých textů *Intelligence obrazu a jazyk dějin umění*. Autor překladu Martin Pokorný v první větě úryvku termín „deposit“ překládá jako sediment. Já jsem zvolil slovo úložiště, které mi evokuje aktivnější a snazší přístup k historickým událostem než sediment, v myslí vyvolávající představu nároč- ných těžebních prací. Další citace již vycházejí z vynikajícího Pokorného překladu, viz Milena Bartlová (ed.), *Michael Baxandall. Intelligence obrazu a jazyk dějin umění*, UMPRUM, Praha 2019.
- 163 Michael Baxandall, „Obchodní podmínky. Malířství a zkušenost v Itálii 15. století“, in: Milena Bartlová (ed.), *Michael Baxandall*, s. 32.
- 164 Janet Wolff, *The Social Production of Art*, Macmillan Education, Londýn 1981, s. 40 [původní zvýraznění autorka].
- 165 Paralelu mezi dvorským uměním a uměním období socialismu rozvíjí například německý historik umění Michael Philipp. Umění vznikající v Německé demokratické republice vidí nikoliv jako systémově diskontinuitní periodu, ale jako období navazující na historickou tradici vztahů mezi umělcem a zadavatelem ve středověku nebo raném novověku. Viz Michael Philipp, „Individuality and Historicity. Artists in the GDR“, in: Ortrud Westheider – Michael Philipp, *Behind the Mask. Artists in the GDR*, kat. výst., Museum Barberini, Postupim, 2017, s. 9–10.
- 166 Matěj Spurný, *Most do budoucnosti. Laboratoř socialistické modernity na severu Čech*, Karolinum, Praha 2016, s. 48–49.

PROČ ZKOUMAT UMĚNÍ SOCIALISMU

Umění, které v 50. až 80. letech 20. století vznikalo v socialistickém Československu, je bohatým úložištěm společenských vztahů. Na jedné straně stál umělec vytvářející obraz. Na druhé straně ten, kdo umělce pověřil jeho vytvořením, zprostředkoval potřebné financování, a jakmile bylo dílo dokončeno, počítal s tím, že jej začne nějakým způsobem užívat. Umělec i zadavatel se pohybovali v rámci tehdejších institucí a konvencí – ideologických, ekonomických i estetických, v neširším slova smyslu sociálních – jež se lišily od konvencí dnešních a ovlivňovaly to, co spolu umělec a zadavatel vytvořili.

Tento odstavec je až na zmínku o socialistickém Československu téměř doslovnou parafrází úvodních řádků knihy Michaela Baxandalla *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, která je považována – i proti vůli autora – za klasické dílo sociální historie umění.¹⁶² Cituji jej v přesvědčení, že nastal čas začít umění doby socialismu zkoumat nejen z hlediska estetické formy nebo ideologického hodnocení, ale i podmínek provozování výtvarného řemesla ve společenském kontextu doby, tj. podobným způsobem, jakým Baxandall před padesáti lety inspirativně přečetl dějiny renesančního umění. Bylo to období, v němž „*obchod s obrazy byl záležitostí podstatně odlišnou od současného, pozdně romantického stavu, kdy malíři malují, co jim připadá nejlepší, a pak hledají kupce*“.¹⁶³ Nechci srovnávat umění vznikající v socialistickém Československu s renesancí, a už vůbec ne relativizovat nebo eticky hodnotit tvůrčí volby Teodora Rotrekla. Můžeme však říct, že – podobně jako v některých starších historických obdobích – umělci, kteří veřejně pracovali v prostředí socialistického státu, obrazně i fakticky (za)prodávali své řemeslo do služeb objednavatele, který hrál v umělecké tvorbě mnohem významnější roli než před touto periodou a po ní.

Zadavatelem umění doby socialismu nebyla církev, aristokracie nebo privátní sběratelé, ale v první řadě stát a jeho kulturní instituce, zastupované úředníky, kritiky, redaktory, organizátory výtvarných soutěží a mnohými dalšími. Vliv této „druhé strany“ výtvarného provozu, tj. společenských institucí, nelze v daném historickém období docenit. Jak už před téměř čtyřiceti lety napsala další klasička sociálních dějin umění Janet Wolff, dobové společenské instituce ovlivňují, „*kdo se stane umělcem, jak se stane umělcem, jak posléze může své umění vykonávat a jak může docílit, aby byla jeho práce vytvořena, provedena a zpřístupněna veřejnosti*“.¹⁶⁴

Tyto aspekty prošly s nástupem socialistického státu po roce 1948 výraznou proměnou, i když mnohé prvky se objevily již v době okupace nebo ještě hlouběji v historii.¹⁶⁵ Realita výtvarného života v dobách socialistického státu, sama o sobě proměnlivá, je současnosti již natolik vzdálena, že je nutné ji alespoň v obrysech přiblížit. Stejně tak je nutné načrtnout místo komunistické ideologie v československé kultuře, neboť silně ovlivnila uvažování tehdejších umělců o jejich profesi. Podobně jako potřebujeme pro studium evropské středověké malby znát základy křesťanství a jeho požadavky na výtvarnou tvorbu, nelze porozumět socialistickému umění, nepokusíme-li se alespoň v základech pochopit záměry tehdejších tvůrců a okolnosti jejich snažení.

Tvorba Teodora Rotrekla se do roku 1989 rozvíjela v prostředí státního socialismu. Ten lze charakterizovat jako „*autoritativní mocenskopolitické uspořádání, v němž stát (pod kontrolou komunistické strany) není jen právním rámcem a nevyznačuje se pouze monopolem legitimního násilí, ale v němž tento stát zároveň koncentruje a kontroluje veškeré vlastnictví, je monopolním zaměstnavatelem a jediným aktérem, jenž může investovat*“.¹⁶⁶ Základem socialistického modu

produkce,¹⁶⁷ který po roce 1945 postupně ovládl celé pole kultury, bylo státní vlastnictví veškerých prostředků tvorby a její distribuce, politický dozor a centralizovaný management, doprovázený kádrovou kontrolou. Život v době státního socialismu tak sice přinášel omezení nebo přímo státem organizovaný teror, ale pro nezanedbatelnou část společnosti, včetně výtvarných umělců, byl také spjat s dramatickou modernizací a dobrými pracovními příležitostmi. Přestože byla éra socialismu v Československu poznamenána ekonomickými krizemi, přinesla masivní průmyslovou i civilní výstavbu, rozvoj školství a dalších vymožeností sociálního státu – v tehdejších podmínkách nepředstavitelné bez spoluúčasti umění.

Theodor Rotrekl je bezpochyby příkladem československého socialistického umělce. Od dob dospívání byl přesvědčeným komunistou, účastnil se chodu i organizace socialistického výtvarného života a byl příjemcem všech výhod i nevýhod, které toto postavení přinášelo. Jeho dílo nám dovoluje zkoumat i ty aspekty umění socialistické doby, které se tvorby umělců vyhraněných proti režimu netýkaly. Současně toto dílo – alespoň jako celek – není typickým příkladem socialistického realismu ve smyslu výtvarného stylu. Mnoho Rotreklových prací odpovídá spíše estetice tzv. krotkého modernismu,¹⁶⁸ některé linie jeho tvorby se blíží inspiracím z oblasti pop artu a nové figurace, v dalších umělec vytváří vlastní, vysoce eklektický výrazový jazyk. Většina námětů, které si Rotrekl pro svou volnou tvorbu vybíral, však nepochybně odrážela socialistické hodnoty. Ideologický rozměr své práce Rotrekl neopustil ani v 70. a 80. letech, kdy jej postihl částečný zákaz veřejné činnosti, ani během patnácti let tvůrčího života ve velmi odlišné atmosféře po roce 1989.

Z tohoto důvodu považuji za nedostatečné, jestliže se dnes z Rotreklova díla připomíná jen pop art nebo jeho dílo ilustrační. Ideové zdroje těchto děl, hodnotový svět jejich tvůrce i kontext doby, ve které tvořil, takto zůstávají nepřipomenuty a neobjasněny. Zapomínání nebo selektivní připomínání určitých kulturních vrstev je nepochybně projevem krize naší kolektivní paměti. Věřím, že uměleckohistorický zájem o tvůrce, který ideově souzněl s myšlenkou komunismu, nebude chápán jako projev samoučelného hodnotového revizionismu, ale jako snaha o komplexnější analýzu naší minulosti.¹⁶⁹

KOMUNISMUS JAKO ODPOVĚĎ

Zkoumání dějin českého poválečného umění v posledních třiceti letech kladlo důraz na takové umění, jež stálo v přímé či nepřímé opozici vůči vládnoucímu režimu. Cenzurou postižení autoři byli po roce 1989 rehabilitováni a mapovány byly jen vybrané aspekty veřejné umělecké tvorby doby socialismu. Oficiální umění, pozice i motivace jeho tvůrců tak zatím zůstávají z velké části nezpracovány.

V analýze utváření Rotreklových politických názorů vycházím z předpokladů, které formulovali historici Pavel Kolář a Michal Pullmann: „*Zprvé, komunistickou diktaturu chápeme jako výsledek vnitřních společenských vztahů spíše než jako dovoz z vnějška. A zadruhé, státní socialismus sovětského typu nepovažujeme za dějinnou odchylku, nýbrž za součást vývoje západní moderny.*“¹⁷⁰ Komunistická strana v předválečném Československu nepůsobila v ilegalitě, patřila k parlamentním stranám a hlásila se k ní řada vlivných intelektuálů a umělců. Ve 20. a 30. letech byly moderní kultura a levicové ideály do jisté míry synonymy. Později komunisté hráli významnou roli v protifašistickém odboji, což významně pozvedlo jejich společenský kredit. Po roce 1945 prožívala Komunistická strana

167 Termín užitý pro popis fungování socialistického filmového průmyslu, viz Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*, Národní filmový archiv, Praha 2016, s. 32.

168 Viz Josef Brukner, „Krotká generace – poznámky na okraj mladého výtvarnictví“, *Květen* 3, 1957–1958, č. 9, s. 496–497, nebo Vojtěch Lahoda, „Krotký modernismus“, in: Marie Judlová (ed.), *Ohniska znovuzrození. České umění 1956–1963*, kat. výst., Galerie hlavního města Prahy, Praha 1994, s. 15–64.

169 Český dějepis umění dosud postrádá systematické a velkými institucemi podpořené bádání o oficiálním umění socialistické doby nebo socialistického realismu. Liší se tím od situace na Slovensku, kde ve Slovenské národní galerii v roce 2012 proběhla výstava „Umenie socialistického realizmu 1948–1956“, kterou o sedm let později doprovodila i velká publikace. Viz Alexandra Kusá, *Prerušená plesoň. Výtvarné umenie v časoch stalinskej kultúrnej praxe 1948–1956*, Slovenská národná galéria, Bratislava 2019.

170 Pavel Kolář – Michal Pullmann, *Co byla normalizace? Studie o pozdním socialismu*, Nakladatelství Lidové noviny – Ústav pro studium totalitních režimů, Praha 2016, s. 9. Podobně nahlíží na období stalinistické kultury i někteří polští historici umění. Viz Aleksandra Sumorok – Tomasz Załuski (eds.), *Socrealizmy i modernizacje*, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi, Łódź 2017.

M 56
DŮL HOŘKOVEC
U KLADNA, 1961
olej na plátně; 100 x 65 cm
Oblastní galerie Vysočiny
v Jihlavě





M 21
ŽENA NA NÁKUPU, konec
50. let 20. století
olej na plátně; 39 x 55 cm
soukromá sbírka

- 171 Bradley F. Abrams, *The Struggle for the Soul of the Nation. Czech Culture and the Rise of Communism*, Rowman and Littlefield, Oxford 2004, s. 57. Za vlády státního socialismu v Československu se počet členů KSČ ustálil s různými výkyvy na milionu a půl, ve straně tedy byla organizována významná část společnosti.
- 172 Tamtéž, s. 32–33.
- 173 Pavel Kolář, *Soudruzi a jejich svět. Sociálně myšlenková tvářnost komunismu*, Nakladatelství Lidové noviny – Ústav pro studium totalitních režimů, Praha 2019, s. 12.
- 174 Miklós Haraszti, *The Velvet Prison. Artists Under State Socialism*, Basic Books, New York 1987, s. 19.

Československa obrovský rozmach. Konce války se podle odhadů dočkalo jen okolo 28 000 členů strany, avšak v roce 1946 jich díky masivní propagaci a náboru byl už celý milion.¹⁷¹ V parlamentních volbách toho roku KSČ získala přes 40 % hlasů, nejvíce ze všech politických stran.

Mezi občany znovuobnoveného Československa panovalo silné přesvědčení o nutnosti změnit stávající společnost. Mnohým se zdálo, že změnu bude možné uskutečnit realizací komunistického programu. Úspěch komunistů v poválečných letech lze přičíst i demografickým důvodům: S ohledem na oběti první i druhé světové války v české populaci po roce 1945 významně vzrostl podíl mladých lidí. Generace, kam patřil i Teodor Rotrekl, nezažila prosperitu 20. let, ale dobře si pamatovala hospodářskou krizi. Spíše než s liberální demokracií měla zkušenost s represivními politickými režimy. Návrat k předválečným poměrům mladé lidi nelákal, naopak požadovali radikální sociální změnu.¹⁷² „*Být komunistou znamenalo věřit, že neexistuje jiný smysluplný život než být komunistou – neboť historický pokrok tak jako tak spěje nevyhnutelně ke komunismu.*“¹⁷³ Procesy jako vysídlení německého obyvatelstva, masivní znárodňování, regulace tisku nebo politická orientace na Sovětský svaz, jež z dnešního pohledu můžeme hodnotit jednoznačně negativně, probíhaly za souhlasu podstatné části společnosti. S masovým odporem se nesetkalo ani převzetí moci komunistickou stranou v únoru 1948.

Komunismus a moderní umění se v případě Teodora Rotrekla protnuly již před válkou v modernisticky zaměřeném uměleckém školení na brněnské SUŘce a později v Praze. Rotrekl nepocházel z uměleckého prostředí a zřejmě si v dospívání ani nedokázal představit, že by se uměním mohl zabývat profesionálně. V jeho nasměrování na uměleckou kariéru hrál klíčovou roli školský systém podděný z meziválečného Československa – nebo jedinci, kteří v něm působili. Dokázali rozpoznat jeho talent, naučit ho řemeslo, ale také ho orientovat směrem k modernímu výtvarnému uvažování. Rotreklův raný a trvalý příklon ke komunistické ideologii, daný už rodinným zázemím, tak nebyl po většinu jeho života v rozporu s jeho zájmem o současné umění. Naopak lze v duchu Koláře a Pullmanna tvrdit, že Rotreklova lidská i umělecká cesta byla jedním z možných způsobů přijetí moderní kultury, jak se v prostoru bývalého Československa formovala. Nelze na ni nahlížet jako na dobovou kuriozitu. Rotreklovy názory i tvůrčí přístupy nebyly zdaleka ojedinělé, ale minimálně v jeho generaci široce sdílené.

Ve vztahu ke společenským institucím 50. a 60. let můžeme Teodora Rotrekla vnímat jako představitele vítězné moci: Jestliže byl ve válečném období on i jeho rodina kvůli svým názorům na hraně fyzické likvidace, změna poměrů po nástupu komunistů k moci mu umožnila podílet se na tvorbě nových společenských pravidel. „*Před revolucí bezmocní se nyní nacházejí v centru moci, vychutnávají si nová intelektuální vzrušení služby lidu a organizace jejich jednoty. Jen málokdo z nich dokáže odolat vysoké prestiži státního umělce, který se nyní stal neoddělitelným od svého nového publika – střední třídy, která pohání znárodněnou ekonomiku a její kulturu.*“¹⁷⁴ Být budovatelem nového společenského systému nicméně neznamenalo automaticky výhody, spíše jen výchozí pozici pro jednání, které mohlo mít – a také mělo – různé výsledky. Když se Teodor Rotrekl rozhodl pro dráhu umělce, společnost právě procházela znárodněním. Socialistické náměty z přelomu 50. a 60. let i společensko-kritická témata druhé poloviny 60. let je nutné posuzovat ve vztahu k pomyslnému zadavateli, jehož objednávku jako umělec plnil (přestože tuto rovinu ze současných uměleckohistorických analýz často vytěsňujeme). Obrazy Teodora Rotrekla byly z rozhodnutí samotného autora stranické. Vycházely z poptávky komunistické strany a jejího státního aparátu a naplňovaly ideologii, se kterou se Rotrekl

jako umělec nejméně do roku 1968 plně ztotožňoval. Smyslem jeho tvorby bylo vytváření nové socialistické současnosti a tím pádem i komunistické budoucnosti. Jak o tom vyhraněně mluví Baxandall, je to umělec i zadavatel, kdo spolu v rámci dobových konvencí vytvářejí společné umělecké dílo.

ZESTÁTNĚNÁ KULTURA

Období Protektorátu Čechy a Morava, v němž se odehrávala formativní léta Teodora Rotrekla, znamenalo pro začínajícího umělce a jeho rodinu popření vlastních ideálů i jasné existenční ohrožení. Současně v něm probíhaly další, zpočátku méně viditelné společenské posuny, které předznamenaly dobu socialistického zřízení. Druhá republika i protektorát se vyznačovaly antielitářstvím. Předválečná liberální demokracie byla potlačena ve prospěch nacionalismu a totalitarismu. Ve sdělovacích prostředcích nebylo možné vést otevřenou a kritickou diskusi. Hodnotový důraz v kulturní tvorbě byl kladen na lidovost a hodnotu práce, objevovala se rasově zabarvená kritika vykořisťovatelského kapitalismu. Zavedena byla cenzura a zasahování vůči všemu, co bylo státem považováno za nepřátelské. Informace byly monopolizovány a probíhala postupná izolace státu od okolního světa.¹⁷⁵ Pod hlavičkou nacistické, potažmo vlastenecké ideologie se začaly objevovat některé prvky zestátněné kultury, naplno pak uskutečněné v období socialismu.



044
Talíř s motivem hutníka, 60. léta 20. století
glazovaná keramika; průměr 28 cm
soukromá sbírka

Za protektorátu byly pro oblast kultury typické především nepřímé formy kontroly. Zavádění nového řádu probíhalo skrze existující lokální instituce systémem vynucené kolaborace. V oblasti výtvarného umění se převážná část kulturního života dál odehrávala v rámci zavedených platforem a jejich pravidel.¹⁷⁶ Na úrovni jednotlivců byly běžné různé formy kompromitace a zavažování si umělců. Národní kulturní zájmy byly nadřazeny zájmu jednotlivých umělců, což pro mnohé znamenalo ospravedlnění oportunistického chování. Žádoucí obsahy a formy kultury byly podporovány formou soutěží a cen. Cílem byla postupná převýchova společnosti v duchu národního socialismu.

175 Protektorátní Národní kulturní rada mezi svými předními cíli uváděla ochranu domácího kulturního života před mezinárodními výtvoři. „Českou kulturu je třeba orientovat určitými směry, aby mohla plnit svou výchovnou funkci.“ Viz Volker Mohn, *Nacistická kulturní politika v Protektorátu. Koncepce, praxe a reakce české strany*, Prostor, Praha 2018, s. 71. Z této publikace jsem čerpal řadu dalších informací o podobě kultury v Protektorátu Čechy a Morava.

176 Otevřený kulturní odboj v podobě organizací typu Národního revolučního výboru inteligence byl většinou potlačen v samotném počátku a jejich členové exemplárně trestáni. Další výjimku umělců mimo systém vnucené kolaborace představovaly veřejnosti skryté aktivity surrealistů nebo například diskuse a setkávání členů Skupiny 42. I její členové se však objevovali ve výstavních programech oficiálně fungujících protektorátních organizací.