

Jak se dělá stát

Stát ovlivňuje život každého z nás zcela zásadním způsobem. Příliš si toho neuvědomujeme, což nejlépe dosvědčuje, jak úspěšně naturalizovaným rámcem našich životů se moderní evropský stát za dvě století své existence stal. V dnešní české politické krajině má stát pevnou pozici a radikálně anti-etatistické pozice, na nichž se paradoxně scházejí levicoví anarchisté s americky inspirovanými neokonzervativními liberály, nemají valný ohlas. Stát, ostatně stejně jako národ, však není nic přirozeného a nutného. Odpovědní občané mají o státu kriticky rozmýšlet, aby jejich loajalita k němu měla pevný základ. Součástí takového rozmýšlení i podnětem k jeho prohloubení a rozšíření je průzkum otázky po povaze, podobě a smyslu státní reprezentace prostřednictvím výtvarného umění, designu a architektury. Umění totiž není jen pověstnou šlehačkou na dortu, vnější ozdobou a zkrášlením, bez nichž by se stát snadno obešel. Stát vytváří samostatné obrazové světy.¹ Obrazy, architektura i esteticky utvářené věci napomáhají státu v samotném jeho fungování. Studium historické vizuální kultury státní reprezentace vychází z předpokladu, že umělecká díla jakožto performativní aktéři nejsou jen odrazem nebo výrazem odděleně existujícího státu, nýbrž že se samy podílejí na jeho budování.

V této knize a na výstavě, již doprovází, se budeme zabývat tím, jak se prostřednictvím umění reprezentovala Československá (socialistická) republika, tedy stát, na nějž programově navázala naše dnešní Česká republika, když vznikla na Nový rok 1993. Dějiny Československa byly navzdory konvenčně harmonizujícím vyprávěním zároveň také souvislou historií závažných problémů ve správě státu a vyvrcholily hlubokou krizí státní struktury a zánikem. Vyhroceně, ale do značné míry oprávněně lze dokonce Československo označit za stát, který selhal.² Časový rozsah našeho projektu je pouhých šedesát osm let. Nemůžeme jej totiž jednoduše vyznačit daty 1918–1992, neboť mezi březnem 1939 a květnem 1945 přestalo Československo, již na podzim 1938 zmenšené o pohraniční sudetské oblasti, úplně existovat a nahradila je Slovenská republika a Protektorát Čechy a Morava jako součást Německé říše. Nejvýchodnější část státu – Podkarpatská Rus – byla tehdy obsazena Maďarskem, kdežto po konci druhé světové války ji zabral Sovětský svaz (a dnes je součástí Ukrajiny).

Náš vztah k vlastnímu státu dodnes v překvapivé míře určují formy společenského života z předminulého století. Tehdejší vznik, stabilizaci a šíření moderní českojazyčné národní identity neoddelitelně doprovázelo komplikované řešení loajality k rakouské monarchii. V letech Velké války vystalo zřetelně rozdělení loajalit mezi státní příslušnost k rakouské nadnárodní monarchii s dominancí německy a maďarsky mluvících národů na jedné straně, a česko- či slovensko-jazyčnou příslušnost ke kulturně a politicky definovaným etnikům na druhé straně.³ Autentická vzpomínková dokumentace, porůznu publikovaná ke stému výročí počátku války, to ukazuje výstižněji než kanonická historická vyprávění, která měla tendenci rakouskou loajalitu bagatelizovat. Založení Československa v říjnu 1918 tehdejší aktéři chápali a popisovali jako završení staleté touhy po národním sebeurčení a samostatném státu. Z českého hlediska se samostatný stát po „třistaletém utrpení“ obnovoval, ze slovenského poprvé vznikl. Ve zpětném pohledu jasně vidíme fiktivní rozměr tehdejších přesvědčení: dnešní státní svátek vzniku České republiky 1. ledna nese opět oficiální název Den obnovení samostatného českého státu, a Slovenská republika též den vznikla už podruhé.

Velmi brzy se ale začaly objevovat problémy, vyplývající z obtížné kompatibility „naplnění touhy“ a funkčních nezbytností moderního státu v meziválečné Evropě. Před nově vzniklou společností stál nejen úkol přeměnit poddané habsburského domu na svobodné a zodpovědné občany demokratického státu. Bylo především nutno nově strukturovat vztah mezi *my* a *oni*, a to nejen v souřadnicích politické modernizace, ale zároveň také vzhledem k etnickým identitám. Na vytyčování nových hranic nejen na vojenské, ale i na mentální

1 Bartetzky – Dmitrieva – Troebst 2005, kapitola Neue Staaten – neue Bilder? Zur Einführung, s. 1.

2 Mary Heimann, *Czechoslovakia: the State that Failed*. Autorka byla českými historiky kritizována za věcné omyly a podle nich nedostatečnou obeznámenost s místními archivy. Přínosem její práce je ale právě schopnost sledovat téma z odstupu, která může být důležitým doplňkem domácího úhlu pohledu.

3 Srov. Šedivý 2014, zejména s. 193–211.

4 Pojednává o tom 9. kapitola knihy Bartlová 2009, s. 109–118. Rolí historické vizuální kultury při vzniku nových států ve střední Evropě se zabývá sborník Bartetzky – Dmitrieva – Troebst 2005.

5 Základní přehled česko-slovenských vztahů podává recentně Rychlík 2012. Pro slovenský liberální úhel pohledu srov. Lipták 2000.

mapě se aktivně podílely rovněž dějiny umění, když konstruovaly národní příběhy nových států, jež vznikly po pádu Rakouska-Uherska.⁴ Ambivalentní vztah občanů k otcovskému vladaři a rakouskému eráru se měl změnit na aktivní a citové ztotožnění s mocí a symbolikou nyní již vlastního státu.

To ale zároveň vyžadovalo novou definici národní subjektivity, protože Československo vzniklo v rámci mezinárodně politického konceptu tzv. národního sebeurčení, přitom však zahrnovalo území obydlené několika jazykově a kulturně odlišnými národy, minoritními národnostmi a nemalým počtem občanů, jejichž národní identita byla vícečetná. Hlavní úloha v tomto procesu připadla masarykovskému konstruktovi osmi a půl milionů občanů československého národa, který jedinečně dokázal vytvořit dojem státní většiny, ospravedlnit rétoriku národního sebeurčení a přiřknout třem a půl milionům německy mluvících občanů status menšiny spolu s jedním a půl milionem Maďarů, Rusínů, Židů a Poláků. I tento úspěch se z dnešního pohledu ukazuje být předčasně splněným přáním, ne-li rovnou Pyrrhových vítězstvím. Češi namísto redefinice konceptu vlastní národní identity ji jen rozšířili přibráním – nikoli integrací – Slováků, kteří zůstali trvale v pozici pověstného „mladšího bratra“. Ba co víc, pro Čechy se stali spolu s Podkarpatskou Rusí imperiálním objektem kulturních projekcí a stereotypní protiklad „slovenské východní přírody“ oproti „české západní kultuře“ přetrvává s neztenčenou silou dodnes.⁵

Z dlouhého nadhledu kulturních dějin lze říci, že to bylo právě příliš mnoho rozměrů úkolu nové konstrukce vztahu mezi *my* a *oni*, co přispělo k oběma kolapsům Československa jako státu v letech 1939 a 1992. Dnes již není pochyb o tom, že vylučující etnická – a nikoli kulturní a politická – definice národních identit a systematické odkazování německy mluvících československých občanů do druhořadé pozice vytvořily demokratický deficit, který nahloval základy meziválečného státu. Konstrukt etnického čechoslovakismu nejen vylučoval německou, maďarskou, polskou, rusínskou a židovskou menšinu (v součtu však plnou třetinu obyvatel státu) z podílu na československém *my*, ale ani na Slovensku zdaleka nebyl sdíleným přesvědčením. Vnitřní správní rozdělení nynějšího českého území na českou a moravsko-slezskou zemi respektovalo moravskou historickou a kulturní tradici, nikoli však tradici Slezska s velkým počtem německých mluvčích. Zakládající státní idea Československa byla fakticky ideou českého národního sebeurčení s defenzivně-agresivním vztahem k českým Němcům a s paternalistickým vztahem ke Slovákům a Rusínům, jež ospravedlňovala svým modernizačním a demokratickým posláním. Není proto divu, že rubem úspěšného industriálního státu s demokratickými politickými hodnotami byly kromě sociálních rozporů také národnostní konflikty.

Svůj první rozpad ještě Československo přežilo jako idea. Byla to idea natolik silná, že stát byl v roce 1945 nejen obnoven, ale podařilo se mu zakotvit na vítězné straně druhé světové války. Sdílené politické přesvědčení věřilo, že se musí podařit zavést takový politický a ekonomický systém, který bude lepší než ten předválečný, jenž přivedl nejen Československo, ale celý svět do hrozné války. Zmenšení rozsahu státu o Podkarpatskou Rus, již zabral při svém posunu hranic na západ Sovětský svaz, se jevílo jako snadno snesitelná oběť, protože s ním souvisela vítaná příležitost zbavit se nuceným vysídlením naprosté většiny německy a části maďarsky mluvících občanů. Nedošlo však na následnou sebereflexi toho, co válečný rozpad státu a rozsáhlé důsledky nuceného vysídlení znamenaly pro českou a československou identitu. K těmto otázkám se vracíme opožděně teprve v poslední době. Jediným faktickým důsledkem byla oficiální rezignace na fikci československého národa, která v poválečných národnostních poměrech i mezinárodně politické situaci přestala být potřebná. Diskusi však v padesátých letech znemožnilo totální ideologické ovládnutí intelektuálního života po převzetí moci komunistickou stranou a nepřímé podřízení země stalinskému Sovětskému svazu.

Marxistická vize překonání národnostní otázky v beztrždní společnosti se vydávala za dosaženou společenskou realitu, což stvrdilo v roce 1960 vyhlášené „vybudování socialismu“, doprovázené novou ústavou a státními symboly. Na dlouhá čtyři desetiletí byla přitom vyprázdněna podstata moderního demokratického státu, když se tzv. vedoucí úloha komunistické strany ztotožnila s totálním ovládnutím státních institucí a mocenského aparátu, stejně jako v konečném důsledku stranou řízený stát ovládal samosprávné politické instituce. Specifikem československého socialismu bylo ve srovnání

s ostatními zeměmi sovětského bloku nejdůsledněji provedené zestátnění, dobovým jazykem „znárodnění“. Po zestátnění majetku vyhnaných Němců následovalo už v roce 1947 znárodnění bank, velkých podniků a rozsáhlých pozemkových majetků. Od padesátých let bylo u nás možné pouze státní („společenské“) a družstevní vlastnictví jakýchkoli výrobních prostředků a provozů včetně půdy; ojedinělými výjimkami byli pouze krutě pronásledovaní soukromí zemědělci a specifická oblast umělecké tvorby.

V roce 1968 vyhlášená federalizace sdílela osud vyprázdněné státní formy a též demokratický deficit. Pro Slovensko však byla podstatná skutečnost, že země měla díky národní vládě ve vlastní kompetenci mj. kulturu a školství, takže ve dvaceti letech období tzv. normalizace se mohlo dále rozvinout a upevnit vědomí slovenské národní identity. To vedlo po převratu z listopadu 1989 k překvapení Čechů velmi rychle k rozpadu společného státu. O tom, že Češi považovali společný stát vždy především za svůj, svědčí dodnes řada momentů, například bezstarostné přivlastňování úspěchů československých sportovních reprezentací. Asi nejvýmluvnější je fakt, že Česká republika v rozporu s původní úmluvou převzala jako svou státní vlajku bývalý československý prapor. Pro slovenskou historickou sebereflexi je důležité, že z tohoto českého postoje těžili při vzniku Slovenské republiky krajní nacionalisté, avšak pro Čechy je podstatné, aby si připustili vlastní etnocentrické pojetí zaniklého státu. Zdá se, že v budoucnu bude nutno uvažovat o československých vztazích z hlediska dvojí historické paměti, jejíž obě části jsou sice neoddelitelně spojeny, avšak nelze je převádět na jedinou historickou paměť.⁶ Věřme, že při příležitosti stého výročí založení Československa již takový způsob uvažování přinese nové výsledky.

Budování státu jsme si pro název výstavy a publikace vypůjčili z titulu díla slavného novináře Ferdinanda Peroutky. Vyjádřil jím ve třicátých letech zodpovědnost, s níž politický a intelektuální okruh kolem prezidenta Masaryka usiloval po roce 1918 o překonání dědictví rakouské monarchie a o vytvoření moderního demokratického a národního státu Čechoslováků. Když si však uvědomíme výše načrtnuté problémy meziválečné Československé republiky, ztrácí převzatý titul část svého pozitivního sebevědomí a narůstá v něm tón nejistoty přecházející v lehkou ironii. Chceme-li se dívat na československý stát prismatem vizuální kultury, opíráme se o skutečnost, že možná silněji než jinde hrála při posilování stability a sebevědomí Československa značnou roli kultura, a to právě kvůli vnitřní labilitě státní struktury a ideje. Zvláště výrazně to platí pro výtvarné umění, architekturu a design jako nástroje státní reprezentace. Byly nezastupitelnými nástroji, jež se účinně podílely na konstrukci neboli budování státní identity a národního sebevědomí, i když ne vždy jen v souladu se záměry státní moci.

Termín reprezentace v našem výstavním a publikačním projektu záměrně používáme ve dvojím významovém odstínu.⁷ K prvnímu patří adjektivum reprezentační a vztahuje se ke vznešeným formám, jimiž se vyjadřuje moc státu jako umělecká úloha. Jejich stylové zaměření zpravidla nějakým způsobem odkazuje k autoritě tradice, jež je pro jakýkoli nový jev, v tomto případě nový stát, ústředním legitimizačním nástrojem.⁸ Vládní budovy a památníky zdobené monumentálními malbami vyjadřují tradiční slavnostní formou důstojnost samostatného státu. Veřejné pomníky vytvářejí místa memoriálního kultu sjednocujícího společnost. Pomníky se staví mučedníkům, jejichž prolitá krev či utrpení ospravedlňují samostatný stát a jeho ideu, nebo příkladným hrdinům, ať již jsou jimi skutečné historické osobnosti nebo modelové typy (voják, inženýr, dělník, družstevní rolník) či alegorie (vítězství, matka-vlast). Jejich budování ztělesňuje státní moc a demonstruje její bohatství, které může vtělit do nákladných uměleckých děl a monumentálních architektur. Směrem do zahraničí se stát tímto způsobem reprezentuje svými velvyslanectvími a pavilony na světových výstavách, jež ve druhé polovině 19. a ve 20. století byly specifickou spektakulární formou pro reprezentační zastoupení jednotlivých států. Zúženou verzí takového mezistátního kulturního soutěžení se stala od roku 1922 bienále výtvarného umění v Benátkách.

Přídavné jméno reprezentativní odkazuje ke druhému významovému odstínu termínu reprezentace. Je to obecně řečeno konceptuální rozhraní, jež zprostředkovává mezi smyslově konkrétními jevy přirozeného světa a naším myšlením. Z tohoto hlediska si uvědomujeme, že stát patří k jevům, které sice nesporně jsou a jejichž fungování zažíváme na vlastní kůži, nemáme ale žádný přístup k nim „samým o sobě“. Můžeme o nich myslet a vypovídat právě

⁶ Koncept dvojí historické paměti pro česko-německé vztahy předkládá studie Bartlová 2011b.

⁷ O pojmu reprezentace v historiografii více Bartlová 2006.

⁸ Bartetzky – Dmitrieva – Troebst 2005, s. 6 a passim.

⁹ Z tohoto metodologického důvodu nepovažujeme za vhodný termín *státnost*, který se stále častěji používá esencalisticky k mystifikaci odvěkého „nároku“ Čechů na vlastní stát. K přehledu historické vizuální kultury reprezentace evropského státu v dějinách viz Fleckner – Warnke – Ziegler 2011.

¹⁰ Koncept „banálního nacionalismu“ jako konstruktu soudržnosti státních občanů rozpracoval Billig 1995.

¹¹ Příbáb 2014, s. 27.

¹² Billig 1995, s. 123–127, upozorňuje, že celý systém sportovních reprezentací a zpravodajství o nich soustavně a efektivně udržuje zájem mužské části populace, tedy potenciálních vojáků, o státně-národní identitu. Souvislost mezi tzv. fotbalovými chuligány či rowdies a neofašistickou scénou, na níž přežívá vypjatý etnický nacionalismus, není z tohoto hlediska nijak nahodilá.

jen prostřednictvím reprezentací, jakými jsou jazyk a text, ale také ohrazené území a jeho mapování, měna, složení armády, zákonnost a právní povědomí, školský systém a jeho obsah, vládní forma, případně osoba panovníka a mnoho dalších jevů.⁹ Přesněji řečeno v tom všem se realizuje existence státu do té míry, do jaké lidé, kteří v něm žijí, to vše ve svém každodenním životě používají, důvěřují tomu, a tím projevují svou loajalitu.¹⁰ Lze říci, že stát „banálně existuje“ právě v těchto projevech každodenního rozhodování o identitách, z nichž jednou, a nikoli nejméně významnou, je v moderním světě vždy také státní příslušnost. Parafrází slavných slov Ernesta Renana tu chceme připomenout, jak těsně je státní identita propojena s dalšími identitami, z nichž je ve střední Evropě na prvním místě ta etnická neboli národní. Toto propojení není ale žádným způsobem „přirozené“, nýbrž se v něm projevuje, řečeno s Jiřím Příbábem, „*politický rozpor modernity, totiž touha státní moci přivlastnit si národ a ve jménu jeho kultury ospravedlňovat své násilí na jiných národech i na všech, kdo se vymykají státně definovaným představám o národní kultuře*“.¹¹

Pokud se zaměříme na soubor věcí, které patří do oboru výtvarného umění, architektury a designu, včetně uměleckých řemesel, pak vidíme, že některé z nich mohou být performativními reprezentanty státu. Řečeno s Jürgenem Habermasem, právě tyto umělecké objekty formují občansky sdílený veřejný prostor státu, anebo jinak, tentokrát s adaptací termínu Benedicta Andersona, utvářejí představu státního národa. Jejich koncipování, vytváření a používání, porozumění jim a jejich interpretace jsou právě tím děním, ve kterém existuje stát: tak se stát dělá. Patří k nim nejen reprezentační vznešená umělecká díla zmíněná v předchozím odstavci, ale také platidla, uniformy ozbrojených složek státu, znaky a odznaky, manipulace životním prostorem, slavnosti i zmíněná sportovní reprezentace.¹² Stejně jako obrazy, prostory a věci reprezentující symbolicky národní identitu, proniká takto ztělesněný stát až překvapivě hluboko do osobního života každého z nás. U druhé zde zmíněné kategorie performativních reprezentací si toho často nejsme vědomi, avšak právě proto lze na této rovině sledovat mimořádně zajímavou hru významů a značení.

Vzhledem k výše načrtnutému propletení témat národa a státu v Československu nepřekvapí, že obě jsou v performativních reprezentacích někdy až nerozlišitelně spojeny. „Chrám národa“ v Praze na Vítkově nese střídavě jména Národní a Státní památník a zhmotňuje společně obojí. Klíčovým se stává charakteristicky středoevropský pojem „vlast“, který obě polohy spojuje. Moderní koncept české i československé národní identity měl, jak jsme zmínili, východisko v hnutí národní emancipace v 19. století a byl postaven na výlučné, jazykově a biologicky chápané etnicitě. Za její nejvýznamnější performativní projev se považoval folklor. Tento konstrukt industriální epochy interpretuje ustupující zbytky tradiční venkovské kultury jako příznaky národní identity a využívá je pro její udržování. Československý stát podporoval folklor trvale a výrazně jako svou vlastní výrazovou formu, a to jak v meziválečné republice, tak v době státního socialismu. Etapou nejintenzivnější instrumentalizace folkloru bylo období mezi válkami, jež v tomto smyslu plynule přešlo přes třetí republiku do stalinských padesátých let. Významnou předností využití kulturní formy folkloru bylo účinné přijímání státní reprezentace širokými vrstvami obyvatel, včetně venkova. Jinou podobně efektivní formou byla tradice masových tělesných cvičení, symbolicky prezentujících „tělo národa“, jež představuje výjimečně názorný příklad dialektiky kontinuity a diskontinuity mezi oběma historickými etapami existence československého státu. V praktickém důsledku bylo přes opačná ideologická nastavení nakonec jedno, že sokolské hnutí za první republiky stát jen podporoval, kdežto spartakiády socialistického režimu byly státními orgány přímo inscenovány.

S první skupinou státní reprezentace, totiž se slavnostními uměleckými díly snadno spojíme záměrnou státní propagandu, již někdy mylně spojujeme pouze s režimem státního socialismu. Propaganda v druhé skupině také nechybí, jen si tam méně často její přítomnost uvědomujeme. Někdy lze počítat s tím, že volba stylu u soukromé nebo korporátní objednávky vyjadřovala vědomě loajalitu zadavatelů projektu k státním idejím. Významnou roli například hrál v meziválečném Československu styl moderny, který ztělesňoval ústřední hodnoty demokracie, středostavovské kultury a sekulární civilnosti. Zatímco za první republiky právě volbou uměřeně moderního

stylu realizovaly v praxi svou loajalitu ke státu i mnohé nestátní subjekty, staly se návraty k étosu výtvarné moderny v šedesátých letech projevem kulturní rezistence vůči „byrokratickému řízení“ socialistické společnosti. Je třeba připomenout, že i když východiskem výběru exponátů, které v publikaci a na výstavě představujeme, byly státní zakázky v užším smyslu, brali jsme v úvahu i přesahy k jiným objednavatelům, zejména samosprávám či družstevním podnikům. Velmi specifická situace z hlediska takto definovaného pole zájmu nastala v socialistickém Československu, kde by bylo možné za státní objednávku v jen málo rozšířeném smyslu označit většinu realizovaných uměleckých děl.

Jak je patrné ze stručného shrnutí obsahu výstavy, časové vymezení tématu nebylo nijak samozřejmé. Vzhledem k tomu, že předmětem našeho zájmu je Československo, rozhodli jsme se vynechat období let 1939–1945, kdy Československo přestalo existovat. V době, kdy se československý stát rozpadl na sudetskou župu Německé říše, Protektorát Čechy a Morava, území přičleněná přímo k Německé říši a k Maďarsku a na samostatnou Slovenskou republiku, nemůžeme o státní reprezentaci fakticky hovořit. To nic nemění na tom, že právě tato doba byla z hlediska zde studovaných témat mimořádně zajímavá. Přesto, že k vizuální kultuře této etapy již existují z hlediska našeho zájmu podnětné práce,¹³ museli jsme z praktických i koncepčních důvodů její průzkum ponechat na další studium, které bude vyžadovat česko-slovensko-německý mezistátní formát.

Jedním z ústředních problémů této výstavy, a v menší míře i publikace, se stala otázka umělecké kvality. V modernistickém paradigmatu se kvalita ztotožňuje s originalitou autorského gesta a s autenticitou projevu, což obojí se těžko spojuje s naplňováním oficiálního zadání. Už vzhledem k povaze výběrových komisí a porot státních uměleckých zakázek se častěji prosazuje konvenční výtvarný projev. Také toto hledisko tedy vylučuje nejaktuálnější umělecká řešení. Problém umělecké aktuálnosti v kontrastu s konvencí lze ale také vidět z druhé strany: jednou z hlavních charakteristik umělecké reprezentace státu musí totiž být schopnost vizuálních děl spojovat maximálně možné množství občanů všech sociálních skupin, a k tomu je průměrný a konvenční výtvarný projev vhodný. Aniž bychom se zde chtěli pouštět do nesnadné otázky obecné definice umělecké kvality, je třeba připomenout, že jedním z možných kritérií kvality může také být schopnost uměleckých děl utvářet a podporovat soudržnost společnosti. V obou etapách existence Československa však byly rovněž takové okruhy státních uměleckých zakázek, které měly právě naopak zcela záměrně demonstrovat vysokou aktuální uměleckou úroveň zdejšího umění. To platilo především směrem do zahraničí. Modernismus živěný avantgardou, včetně té politicky radikální, měl jako občanský výchovný nástroj prosazování civilní a sekulární modernity své místo i ve státní reprezentaci meziválečné republiky. V šedesátých letech patřil „socialistický modernismus“ do souboru revizionistických pokusů o rekonstrukci komunistické ideologie s cílem vytvořit „socialistický humanismus“, proslavený ve chvíli svého krachu v Pražském jaru jako „socialismus s lidskou tváří“.¹⁴ V sedmdesátých a osmdesátých letech se aktuální architektonický výraz používal pro vyjádření kulturního sebevědomí, a to ve zvláštní míře na Slovensku. Je paradoxní, že brutalistické formy si zpětně dnes Češi i Slováci často asociují s odpudivou tvářící normalizačního režimu.¹⁵

Výstava a publikace sestává z pěti hlavních celků a čtyř menších doplňujících částí. Koncepce i zpracování byly svěřeny jednotlivým kurátorským osobnostem v našem týmu, jejichž osobitý přístup jednotlivé okruhy navzájem odlišuje. Společně s nimi se na rozsáhlém katalogu podíleli studenti a studentky katedry dějin a teorie umění UMPRUM a několik externistů, včetně slovenských historiků a historiček umění a architektury. Rovněž grafické řešení publikace i výstavy a její výstavní design jsou dílem bývalých či nynějších studentů a studentek Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Ta sama patří k institucím, které spolupracují na budování státu. Ve svém celku výstava tvoří součást oslav jubilea sto třiceti let od založení školy, která dnes jako jediná u nás sdružuje studium výtvarných umění a architektury se studiem a výzkumem v oblasti dějin a teorie.

Naším cílem nemohlo být úplné probrání tématu státní reprezentace v Československu už proto, že náš projekt si zřejmě téma jako badatelskou otázku položil první.¹⁶ Pokud jsme se svého tematického zadání drželi, nemohli jsme ani v náznaku postihnout celé spektrum dobové umělecké pro-

¹³ Pech 2007; Pech 2009; Koklesová 2010; Roussová 2011 a další.

¹⁴ Ke kategorii revizionismu viz Kopeček 2009; k „socialistickému modernismu“ konce 50. a 60. let srov. Juskiewicz 2011 (za konzultaci děkuji Janu Wollnerovi).

¹⁵ Moravčíková 2013a.

¹⁶ Publikace Roubal 2006 je pouze referátem o literatuře, nikoli samotnou analýzou tématu a navíc vizuální reprezentaci státu omezuje na ikonografii státu a pomníky.

dukce. Zejména pro etapu státního socialismu platí, že ti umělci, které považujeme za nejkvalitnější představitele své doby, byli díky své marginalizaci a odmítnutí podílet se na činnosti oficiálně povolených institucí často ze státních zakázek přímo vyloučeni. Zvláště vyhrčená byla situace v padesátých a pak znovu v sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy došlo k faktickému rozštěpu umělecké scény a oficiální zakázky dostávali pouze ti umělci, kteří byli ochotni se podříditi ideologickým požadavkům „pozdního socialistického realismu“. V době první republiky zase byla umělecká scéna rozštěpena podle přihlášení k československému nebo německému národu. Také v době druhé republiky (a samozřejmě rovněž za protektorátu, jehož trvání tvoří v našem projektu záměrnou mezeru) reagovali čeští umělci na aktuální politickou situaci jen v soukromých dílech. Proto jsme na několika místech zařadili do výstavy a publikace i díla, která byla vůči aktuální státní politice kritická, ba subverzivní a která ukazují, jak si věc státní identity mohou brát za svou i zodpovědní jednotlivci. Většina projektu ale záměrně ukazuje právě ono oficiálně podporované umění, které nepatří do hlavního proudu modernisticky chápaných dějin a které vytvářeli i umělci, jejichž dobová politická loajalita těžko obstojí ve zpětném morálním hodnocení, stejně jako umělecká kvalita takové produkce. I takoví jsme totiž byli, i tak jsme žili a tak jsme dělali svůj národ a stát.

1

*Vlast, pomníky
a jejich
hrdínové*

NOVÉ OBSAHY, NOVÉ OBRAZY

Kaliopi Chamonikola

Markéta Žáčková

Terezie Petišková

- 1 *Alegorie republiky*, 1918, kresba červeným inkoustem, 19,3 × 25,9 cm, Národní galerie v Praze, inv. č. K 42 009. K tomu Wittlich 2008, s. 159.

- 2 Beyme 1998, zvl. s. 9–12, 22.

- 3 Beyme 1998, s. 10.

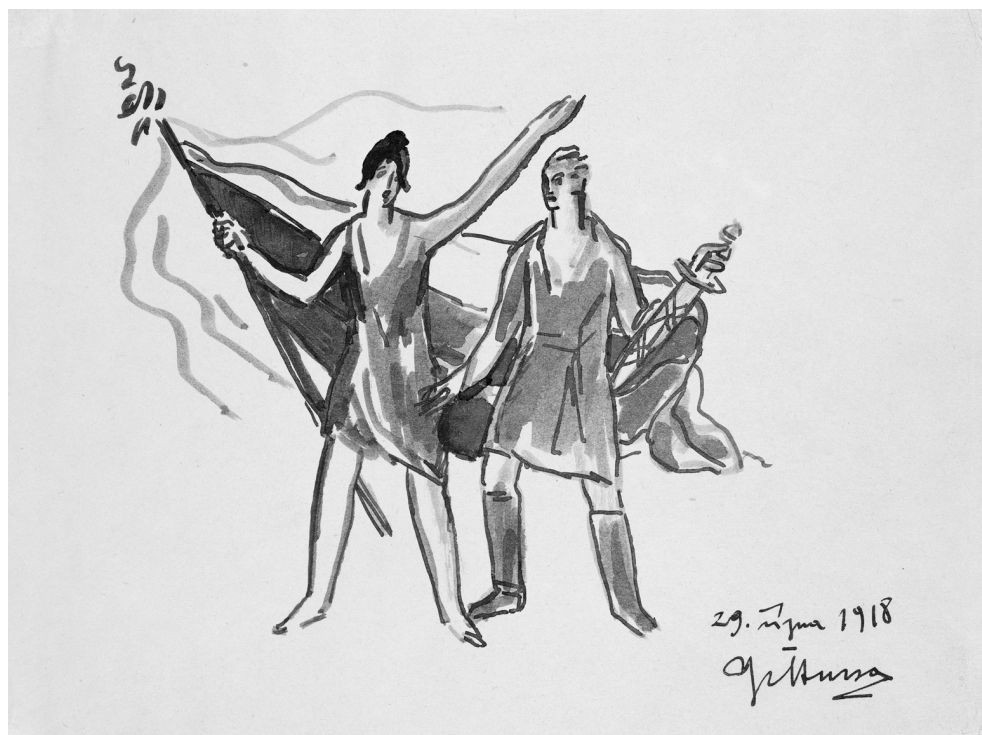
- 4 Bartetzky – Dmitrieva – Troebst 2005, kapitola Neue Staaten – neue Bilder? Zur Einführung s. 1–9.

Na vznik Československé republiky reagoval pohotově Jan Štursa kresbou červeným inkoustem nazvanou *Alegorie republiky*, jež je datována 29. října 1918.¹ Na ní zobrazil republiku jako ženskou postavu ve frygické čapce s pozvednutými pažemi, držící v pravé ruce rozvinutý červenobílý prapor, zatímco pod ochranou druhé zdvižené ruky znázornil sebevědomou stojící postavu mladého muže s antickým mečem. Přestože se patrně nejednalo o oficiální objednávku, ale událostmi vyvolaný spontánní čin, použil umělec alegorickou rétoriku a politickou ikonografii, které byly pro povahu jeho vizuálního sdělení zřejmě nejadekvátnějším reprezentativním prostředkem.

Při výzkumu tématu „umění a politika“ hovoří Klaus von Beyme o dvou důležitých přístupech, které vytvářejí jeho interpretační rámec: o sociálních dějinách a o politické ikonografii (či ikonologii), která je v této stati ve vazbě na reprezentaci státu jedním z hlavních předmětů naší pozornosti.² Je nesporné, že nejen kontextuálně, ale i tematicky se umění pohybuje v relacích, které se dotýkají společenských zájmů a konfliktů, a je to především ikonografie, která inklinuje k tomu rozehrávat politické významy.³ Každý politický systém či vládnoucí režim hledal a protežoval svá témata, své symboly, své hrdiny a pochopitelně je adekvátním způsobem artikuloval. Prostřednictvím obrazů, které reprezentují dobové hodnoty a ideály, se tyto politické reprezentace legitimizovaly a rovněž uskutečňovaly své společenské cíle.⁴ Jak však proces vzniku takových obrazů probíhal?

Také v prvních letech po vzniku nového státu bylo jedním z úkolů umění nejen vypořádat se s minulostí první světové války, nýbrž současně definovat společensko-kulturní hodnoty Československa. Potřeba veřejně sdělných stmelujících vizuálních symbolů přitom není chápána jen jako pouhý průvodní element, nýbrž stala se přímo konstitutivní součástí zakládacího dění nových států. Ty, jak víme, nefungovaly jen na společných racionálních základech, nýbrž potřebovaly rovněž symbolické výrazové formy a reprezentace, jejichž pomocí by své společné bytí sdílely emocionálně. Vznik takových obrazů se nemohl pochopitelně obejít bez veřejných debat o povaze umění. Když se např. na stránkách *Volných směrů* Václav Nebeský ve stati *Umění*

Jan Štursa, *Alegorie republiky*,
29. 10. 1918



a společnost zamýšlí nad voláním po revizi poměru umění ke společnosti, hovoří o „národně výchovném a obrodném usměrnění umění“ a o „jeho novém sociálním poslání, kterým by i umění činně zasáhlo v ethickou proměnu společnosti [...]“.⁵ Nic na tom nemění fakt, že sám Nebeský vehementně hájil autonomní umělecké pozice, když bránil model „jediného umění“, v němž je každá sociální funkce – tedy i národní – zahrnuta, v němž se prolíná individuálnost tvůrce a individuálnost doby.

To je znění euforických proklamací, jak ale vypadala skutečná společenská praxe? Jestliže se zaměříme na v úvodu zmíněný Štursův příklad skrze vizuální symboliku, můžeme se ptát: prostřednictvím jakého tematického repertoáru a jaké ikonografie se uskutečňovalo formování nové kolektivní identity? Jakou roli při jejich vzniku sehrála kulturní zkušenost, tedy do jaké míry byl umělec vázán tradičními vizuálními konvencemi a jaký byl podíl jeho individuální svobody? Lze práci umělce pro stát skutečně degradovat jen na prozaické plnění politických zájmů?

Pokud jsme si vytkli za směrodatný tematický a ikonografický diskurs, vypůjčili jsme si pro naše potřeby přístup Sydneyho Hooka, který protagonisty dějin chápe v kategoriích univerzálních, národních a civilních hrdinů.⁶ Na základě obdobných kritérií sleduje tematickou škálu Klaus von Beyme, který sebezobrazení politických režimů redukuje v podstatě do dvou druhů umění, zaujímajících místo na protikladných pólech hierarchie žánrů: na alegorická a historická zobrazení (s moralisticko-didaktickými požadavky) a kategorii státního portrétního. Naším cílem ovšem není na první pohled poněkud mechanické dělení, nýbrž jeho volná aplikace či spíše adaptace jako určitého kódu schopného relevantně vypovídat o společenské konstelaci. Vycházíme z předpokladu, že symbolický repertoár, volba a frekvence příslušných obrazových aktérů či protagonistů prochází proměnami v závislosti na změnách mocenských struktur a jejich politických cílech. Pokud tedy vyjdeme z teze, že sám výběr, volba témat, protagonistů vizuálních děl je jistým aktem reprezentace, klíčovou otázkou je: kdo jsou tito „hrdinové“?

Ženské alegorie a personifikace Vlasti

Počátky první republiky jsou takřka obdobím inflace ženských alegorií a personifikací. Umělci vytvářejí nové modely reagující na potřeby společnosti a politiky, formulují nové koncepty a jejich vizuální obrazy, v nichž propůjčují abstraktním konstruktům antropomorfní formu a zapojují ji do veřejné sociální komunikace. Vzhledem ke snaze o obecnou srozumitelnost se uchylují vesměs k ustálenému způsobu vyjadřování – prostřednictvím forem, které byly kanonizovány a k nimž vedle zmíněných postupů náleží zejména emblémy, symboly, metafora apod.⁷ Také dominantní role alegorie, tj. kulturního kódu zrozeného v období antiky, je v určitých exponovaných obdobích vysvětlována svojí tradiční afinitou s ideologií obecně a tedy s takovými modely či koncepty, jež umění vzdalují od myšlenky individuálního projevu a exprese.⁸ Jinými slovy – tam, kde se dostává do popředí politická angažovanost, ustupuje zpravidla tvůrčí ego do pozadí.

Prominentním a současně jedním z nejfrekventovanějších politických témat, objevujících se v rozmanitých konfiguracích v nejrůznějších výtvarných médiích, bylo zobrazení Vlasti. Personifikace států a národů (a také měst) v ženské figuře jsou už od 19. století běžné v celé Evropě (Germania, Britannia, Vindobona), jsou však teritoriálně zakotveny a mají tudíž nezaměnitelné zvláštnosti.⁹ Také u nás patřily ženské alegorie k národnímu obrazovému repertoáru, i když před první světovou válkou byly takovými patriotickými „kolektivními figurami“ spíše kněžna Libuše a matička Praha a samozřejmě personifikace Čech v postavě Čechie.¹⁰ Nová historická situace po říjnu roku 1918 jako kvalitativně nové téma si ovšem vyžádala jiné vizuální instrumenty. Pokud se vrátíme zpět k Štursově *Alegorii republiky*, nemůže nám uniknout, že umělec použil motiv červené frygické čapky, symbol francouzské revoluce a současně postavy Marianne, bez něhož se téměř žádné tehdejší zobrazení Vlasti, Čechie nebo Republiky (mnohdy se tyto představy překrývají) neobejde. Zdůraznil tak jistě především demokratickou republikánskou formu nového státního útvaru, jeho svobodu a nezávislost. K dalším atributům patří vlajka, ozdobená na špici žerdi skicovitě naznačenou ratolestí¹¹ – jistě stála v pozadí představa lípy, tedy symbolika národního stromu. Triumfální gesta vítězství vystřídala starší

5 Nebeský 1923–1924, s. 9.

6 Hook 1955.

7 Hroch 2009, s. 240, rozlišuje několik skupin národních symbolů a dalších kulturních fenoménů sloužících k posilování národní identity: veřejné aktivity (průvody, slavnosti, pohřby, mítinky apod.), verbální projevy (hesla, deklarace, zpěvy, hymny), ikonografické symboly (obrazy, portréty, historické malířství, vlajky, známky, plakáty), pomníky a konečně krajinu a její složky.

8 Brassat 2011.

9 Brandt 2010, s. 313–315.

10 Postava Čechie se jako motiv začíná objevovat patrně v grafice 17. století, kdy se kromě inspirací alegoriemi z *Iconologie* Cesara Ripy začínají používat i nové motivy, typické pro naše kulturní prostředí. Barokní formy vlastenectví se objevují zejména v kombinaci s českými patrony, personifikacemi českých měst, v rámci úcty ke svatohorské Madoně atd. Srov. k tomu Vlnas 2001, č. kat. I/1.101, I/3.43, I/3.44 na s. 131, I/6.1 A-B na s. 208, a také Jan Royt, Česká Fides. In: tamtéž, s. 15–21.

11 Lipové ratolesti se objevují oficiálně ve státním znaku a dalších symbolech (prezidentská standarta, pečeti) až v roce 1920, srov. více ve 3. kapitole. Lípa jako český národní symbol je spojována s všeslovanským sjezdem v Praze roku 1848.



monarchistické ženské alegorie a v kombinaci s mužskou personifikací vítěze se zbraní (muži dělají za národní jednotu v symbolice zpravidla „krvavou práci“)¹² představují významnou ikonografickou a tematickou inovaci. V této souvislosti je třeba poukázat na důležitou roli (ale i bohatší škálu) symbolů zejména v období etablovujících se národních států, kdy jsou současně tyto procesy neodmyslitelně spojeny s destrukcí staré legitimacy. I když tedy Štursa použil alegorický aparát, který má historické reminiscence, vymezuje se poměrně zřetelně vůči starší habsburské vizuální tradici. Jeho výsledná ikonografická artikulace má v souladu se změnou politického systému zcela novou kvalitu identifikující se se společenskými změnami. Pokud tedy v těchto intencích uvažujeme o roli umělce, spíše než ve službě státu vystupuje v tuto chvíli ve jménu jeho hodnot. Je zřejmě také mnoho pravdy na názoru některých historiků, že národní symboly nemusely vznikat nutně shora, z manipulované propagandy, nýbrž spontánně, a že právě tento způsob převažoval zvláště v revolučních situacích, popř. v podmínkách rozvinuté fáze národních hnutí. Životaschopnost symbolů byla ověřována teprve dalším vývojem – jejich všeobecné přijetí není nutně samozřejmostí, ale pokud se tak nicméně stalo, proměnily se v symboly prosazované „shora“.¹³

Zůstaňme ale ještě chvíli u sebeoslavného alegorického aparátu. Obliba alegorické postavy v ženském těle jako ztělesnění „ideálu“, pózující a promlouvající pomocí gest a pohybů za pomoci konkrétních atributů, vyplývá z vysoce funkční povahy této ikonografické figury. Ženské alegorie a personifikace, její mateřské významy nevyjímaje, jsou implicitně spojovány s integrující rolí, platily za reprezentaci „přirozených“ kolektivních hodnot a definovaly jejich platnost. Jejich úloha je spatřována zejména v kontextu posilování národní soudržnosti. Výstižně shrnul patetický dobový výrazový slovník umělců Antonín Matějček, když glosuje soutěž na propagační plakát Československé republiky, rozehrávající „*alegorie britkých náznaků, obrazy dosahující drastických hranic karikatury, rozpráhnuté paže, prudce vypjaté trupy, vlající prapory, vzduchové výbuchy v oblacích, selky s frygickou čapkou* [...]“¹⁴

To platí kupř. o Kyselově alegorii Vlasti v litografii *Půjčka práce* z roku 1920 (č. kat 1/3), kde si pozornost zasluhuje také další moment. Nevyhnutelnou složkou budování státu a snahy o znovunalezení vlastní identity českého národa byl zcela pochopitelně slovanský aspekt.¹⁵ Kysela svou alegorii pojal jako parafrázi mánesovského ideálu slovanské ženy, který významně oživila výstava ke stému výročí narození Josefa Mánesa uskutečněná v témže roce. Mánesovo dílo bylo tehdy vnímáno jako jeden ze zdrojů domácího českého umění a souznělo se snahou o formulování národního stylu. Na zmíněné litografii je postava Vlasti zasazena do bohatě zdobeného loubí a doplněna o další symbolické prvky – žena má v jedné ruce srp a ve druhé kladivo. Dobou komunistického režimu zprofanované symboly jsou v souvislosti s půjčkou na podporu nového státu odkazem na lidskou práci (dělnickou a zemědělskou – srp je doplněn snopem obilí jako symbolem sklizně), tedy symbolikou „pracujících“.¹⁶ V krizovém momentu měnové odluky měli republiku podpořit nejen ti, kdo vládní úpisy kupovali normálně jako součást svých investic, ale právě pracující. Domácí emotivně podbarvené reálie pak dotváří silueta hory Říp v pozadí. Národní symbolický akcent zřejmě nese i pestrá veselá barevnost korespondující s výtvarnou formou, která se projevuje „*vědomou snahou o neumělý, lidovější výraz*“.¹⁷

Motivy a rekvizity asociující národní dějiny (někdy s odkazem na obecně slovanský element) jsou společným jmenovatelem celé řady dobových vizuálních reprezentací pracujících se symboly kolektivní identity, jakými je nejen hora Říp, ale rovněž česká krajina nebo také slovenský Děvín,¹⁸ a na diváka apelují rovněž edukativní rovinou. Pro samotná dobová zobrazení Vlasti nebo Republiky je charakteristická mnohem širší škála typologie, má však určité formální a funkční zákonitosti. V některých zobrazeních je artikulace obrazové figury vysloveně akční, postavy jsou dynamicky, takřka dramaticky inscenované, patetické, proklamativní, jak to dobře dokumentuje zejména aktuální politická grafika. Výjimkou není ani obrazová forma, v níž je alegorie Vlasti prezentována v nahém těle. Naproti tomu hieratické pózy, statuární pojetí v podobě sedící (trůnící) postavy sloužily vesměs pro reprezentativní účely (bankovky, známky, medaile), za všechny vzpomeňme známou *Alegorii republiky* od Maxe Švabinského z jubilejní emise známek z roku 1938 (č. kat. 3/5).

Příkladem v měřítku monumentální a výpravné alegorické ódy na Vlast je kompozice Jakuba Obrovského z roku 1938 pod názvem *Kde domov můj* (Pí-

12 Brandt 2010, s. 311. Autorka se v symbolice a ikonografii zabývá také obecně rozdělením mužských a ženských rolí a příslušnými atributy a obrazy.

13 Hroch 2009, s. 238.

14 Matějček 1918–1921, s. 256.

15 Československá republika byla podle ústavy definována jako národní stát. S odstupem doby je nicméně tato skutečnost považována za jednu ze slabin. Ferdinand Peroutka mezidobí, kdy vznikaly s ústavou spjaté zákony, charakterizoval jako „diktaturu československého národa“. K Peroutkově argumentaci Gössel 2008, s. 3.

16 Srp a kladivo samostatně jako symboly dělníků a rolníků se jako součást státního emblému objevily v roce 1919 ve znaku Rakouské republiky. Ruská socialistická federativní sovětská republika je jako zkřížené nástroje, vyjadřující spojení dělnictva a rolnictva, používala již od roku 1918; jako součást svého znaku je Sovětský svaz kodifikoval v roce 1923.

17 Hnídková 2009b, s. 83.

18 Gerát 2005, s. 75–77.



seň míru), která vznikla jako regulérní oficiální zakázka (č. kat. 1/1). Malba je návrhem na skleněnou mozaiku pro Památník osvobození na Žižkově (nyní Národní památník na Vítkově, viz 2. kapitola). Národní ideály – mír, láska, umění, vzdělanost, práce, péče o potomstvo – personifikuje pět ženských a dvě mužské postavy doplněné atributy promlouvajícími v didaktickém adoru-
rujícím duchu (holubice míru, motivy slovanského a lidového rázu). Koncept je postaven na formátu zdůrazněném principu klasicizujícího vlysu idealizovaných aktérů, zobrazených na panoramatickém pozadí české krajiny.

Žena – matka – Vlast

Vlastenecký étos nicméně rezonoval i v dalších výtvarných disciplínách. Oficialita se nejmarkantněji projevovala především ve veřejných pomnících a památnících, které patří k vizuálním médiím, v nichž má státní reprezentace dalekosáhlý masový dopad. Symbolické obsazení veřejného prostoru odedávna vyjadřovalo nárok na moc a vládu a také umístění pomníku na veřejném prostranství se děje pod kontrolou státu nebo jeho organizačních složek.¹⁹ Rovněž prvorepublikové monumentální zakázky se nesou na vlně symbolické obraznosti, v níž ženě přísluší jedno z klíčových míst. Platí to i pro „státotvorně“ laděný pomník padlým ve Dvoře Králové z roku 1922 od Jaroslava Horejce (č. kat. 1/13), kde žena-Vlast (podle dobového letáku) „jako matka bolestně ukazuje světu syna, obětovaného pro světlou myšlenku svobody Národa“.²⁰ Asociace s obětí je ostatně důvodem, proč mívá alegorie Vlasti v poválečném období často také náboženské konotace.²¹

Představa matky-Vlasti ukazuje obraz ženy jako symbolu národa přenesený do obecnější roviny, a jako taková klade legitimní nároky na své syny – příslušníky národa.²² Žena-matka je další z typických ikonografických figur, jež v obecné rovině souvisí s politizováním úlohy rodu a národa. V moderních evropských mýtech a symbolech pak tato představa přebírá patriotický význam tradičně spjatý s reprezentací kolektivních hodnot a s myšlenkou integrace,²³ přičemž její apelativní potenciál hraje především na strunu emocí. Také u Horejceva pomníku je v pozadí přítomna idea slovanské minulosti – slovanským atributem je nápažník zdobící ženinu ruku, užívaný od 19. století k evokaci slovanského dávnověku.

Nadčasovost a účinnost ženských alegorií jako vysoce efektivních praktik v úkolech oficiální povahy dokládají rovněž mladší příklady. Týká se to kupříkladu *Hlavy republiky* Vincence Makovského z roku 1934 (č. kat. 1/6), která vzešla ze soutěže na sochařský emblém Československé republiky, organizované ministerstvem zahraničí (srov. také č. kat. 3/10). Její formálně ušlechtilý antikizující charakter můžeme považovat za výraz nadčasové platnosti klasických hodnot evropské kultury. Retrospektivní inspiraci v antické mytologii pak zjevně dokládá zajímavý, i když při konečné realizaci opuštěný ikonografický motiv původního návrhu, na němž je na temeni hlavy umístěná drobná alegorická ženská figurka připomínající Pallas Athénu vystupující z Diovy hlavy.

Alegorie Vítězství a politické metafor

Osvobozenecký entuziasmus samotných počátků republiky reflektuje např. Štursa v ikonografii jednoho z nerealizovaných návrhů na pomník Svatopluka Čecha z roku 1918, kde se objevuje mladík s roztrženými řetězy na rukou (viz č. kat. 1/15). Tentýž motiv nalezneme i v oficiálním médiu poštovní známky *Osvobozená republika* od Vratislava Hugo Brunnera (1920) u alegorické postavy ženy trhající řetěz. Jako by se zde ve vizualizované podobě ozývala už před válkou šířená parafráze veršů Fráni Šrámka, v níž byl český národ povzbuzován k rozhodnému činu slovy: „Český lev žije, / pouta rozbije; / počkej, Vídni, Říme, / stát svůj obnovíme – / vzhůru, Čechie!“²⁴

Pozoruhodným jevem je v této souvislosti také např. osamostatnění jinošské postavy *Vítězství* ze Štursova pomníku Svatopluka Čecha, která má v jednoznačné převaze femininních alegorií dosti vzácné postavení.²⁵ Detailní dobové okolnosti s tím spojené nám bohužel unikají. V obsahové konstrukci celku kompozice, jak známo, ztělesňovala figura jinocha Génia doprovázejí-

¹⁹ Hroch 2009, s. 238.

²⁰ Podobně řešil Horejc r. 1948 také pomník padlým města Varnsdorfu, který je rovněž alegorií Vlasti v podobě ženy držící mrtvé tělo.

²¹ Příkladem je např. sochařská skica Františka Bílka pod výmluvným názvem *Země Matička* (ve sbírkách GHMP), kterou umělec formálně řešil kompoziční afinitou k zobrazení Piety. Založení státu bylo do jisté míry připodobňováno také k aktu vzkříšení (zmrtychvstání), vizuálně parafrázované příslušnou historicky ukotvenou triumfující gestikou (k tomu srov. Jaworski 2010, s. 285).

²² Hroch 2009, s. 247.

²³ Brandt 2010, s. 312.

²⁴ Gössel 2008, s. 38.

²⁵ Analogii je např. řešení jednoho z prvních větších děl Karla Dvořáka – pomník obětem první světové války v jihočeském Horním Ostrovci odhalený v roce 1920. Zobrazil na něm stojícího vojáka s mladým chlapcem, symbolem nové republiky, v popředí. Sousoší v pískovci vytesal pražský sochař Otakar Velinský.

²⁶ Wittlich 2008, s. 170, zdůvodňuje motiv sokola chystajícího se k vzletu formálním požadavkem vyvážení siluety pomníku.

²⁷ Hroch 2009, s. 204.

²⁸ Wenk 1996, s. 135.

cího postavu básníka. Otevírala však současně široké pole asociací, k nimž patří oslava mládí, jež přerostla v alegorii „mladé republiky“, mimořádně populární dobový symbol. Snad tu jde o zajímavý pokus nahradit „slabou“ feminitu alegorie státu obrazem, který asociuje sice mládí, ale z něhož časem vyroste silný muž, potenciálně bojovník; kdežto ženská symbolika (podmíněná gramatickým rodem slova republika) tento rozměr budoucího „silného, mužného“ státu postrádá. Jistě v duchu klasické Níké – bohyně Vítězství, archetypu, který jinou implicitně oživuje, dostal génius na hlavu vavřínový věnec a do rukou místo palmové ratolesti teritoriálně i symbolicky adekvátní slovanskou ratolest lipovou. Obvyklý atribut křídel mu sice chybí, avšak rozevlátá stuha za jeho zády a sokol (který je zřejmě zároveň i odkazem na Sokola a jeho zásadní roli při budování státu – viz o tom více v 6. kapitole) u paty chystající se k letu jej nicméně volně asociují.²⁶ Snad v intencích teze, že „[...] funkce děl, která tehdy vznikala, nebyla nutně jednou provždy dána [...] mohla žít vlastním životem a nejednou se jejich role v národním životě uplatnila v odlišném směru, než jak to jejich autoři zamýšleli“. ²⁷

Jak dokládá historie, výskyt určitých ikonografických motivů či typů je často napříč různými dějinnými etapami, i když jsou jim propůjčovány odlišné politické významy. Právě ikonografická obrazová paměť diváka je důležitou podmínkou porozumění alegorickému zobrazení. Příklad ženské alegorie, jmenovitě personifikace Vítězství v postavě Níké (připomeňme, že ta platí za nejstarší a tradiční ženskou alegorii vyznačující evropský prostor),²⁸ je dokonce v pozadí postavy sovětského vojáka pomníku *Vítězství Rudé armády* v Brně od Vincence Makovského (č. kat. 1/27). Umělec se, jak víme, tématem zabýval již ve studii ženské postavy *Vítězství* z roku 1944 z vosku, drátu a textilie, a poté ve skupinové verzi modelu z let 1945–1946. Ve finální realizaci se Níké sice přetvořila do mužského těla vojáka, zůstalo v něm však otištěno triumfální gesto její vztyčené paže (v aktuální poválečné interpretaci dává signál k zastavení palby), zatímco vlající prapor stěží dokáže zabránit volné asociaci křídel.

Vlastenecky rozjitřeným obdobím, mobilizujícím k apelativním alegorickým vizuálním formám, byl nepochybně konec třicátých let, doba schylující se k druhé světové válce. I mnozí umělci zastávající modernistické pozice nezůstali k dobovému dění lhostejní a přibližují se k pozicím politicky angažovaného umění (Filla, Čapek, Zrzavý). Téma Vlasti a jejího ohrožení však vyjadřovali spíše metaforicky. Příkladem je Fillův *Mnichov* z roku 1939 (č. kat. 1/9), parafrázující motiv Laokoona jako metaforu lidského zápasu, v němž na pozadí obrazu autor umístil symbolický obrys Československé republiky. I uměleckou svobodu sverpě hájící Josef Čapek reagoval na mnichovskou dohodu a ohrožení Československé republiky rozsáhlými cykly nazvanými *Oheň* a *Touha* (č. kat. 1/7), v nichž se obsesivně opakuje motiv venkovské ženy oděné v barvách trikolory.

V oficiální a monumentální formě použili v základu obdobný symbolický koncept Jan Lauda s Janem Bauchem v reliéfu *Přepadení Československa* (č. kat. 1/21) pro exponovanou státní zakázku na Světovou výstavu v New Yorku v roce 1939. Řešení dramatické scény ve formě prolamované stěny, do níž je vtělen obraz jaguára rdousícího padlou laň, je aktuálním metaforickým jinotajem bezprostředně reagujícím na dobové politické události, poznamenané mnichovskou dohodou a vyhlášením Protektorátu Čechy a Morava v březnu roku 1939. I přes rozdílnost prostředků je patrná jistá vnitřní provázanost tvorby těchto umělců obdobně reagujících na stejné politické události. Jako by si antinacistická tvorba do jisté míry nesla své specifické ikonografické prvky.

Obrazy dějin

Zvláštní místo je třeba v národně-státní agitaci přiznat zobrazení národní minulosti. Obrazy dějinných scén doprovázely historickou naraci obvykle od samého počátku národního hnutí a byly důležitým stmelujícím prvkem. Historici hovoří nejen o konstrukci národních dějin, ale i národních mýtů.²⁹ V podstatě nejde o nic jiného než o vytváření českého historického vědomí přijetím pozitivních stránek národní minulosti, společných zážitků a historické zkušenosti, která je instrumentalizována ve smyslu posilování národní hrdosti a sebevědomí.

Vedle retrospektivně orientovaného konstruování dějin ovšem rodící se stát „píše“, či fixuje i historii nedávnou, nově vytvářené tradice. Takto bychom

²⁹ Hroch 1999, s. 216–221; týž 2009, s. 178–182.

mohli chápat např. scénu *Návrat legií* na Gutfreundově reliéfu Legiobanky z roku 1921, kterým se sice autor vrací k válečné problematice, avšak velmi smířlivým způsobem (č. kat. 1/14). Už sama výtvarná úloha měla specifickou povahu. Výzdoba průčelí budovy umístěná na horizontální vlys si vysloveně vyžádala narativní koncept, který umělec pojal v kompozičně oddělených sekvencích jednotlivých scén. Také zde se uprostřed znovu objevuje personifikace Vlasti (a neméně výstižný je rovněž „archetyp ženy-matky“³⁰), která vítá rozevřeným náručím navrátilce, i další ženské personifikace v postavách Míru a Práce. K formě historického obrazu v sochařské výzdobě Legiobanky ostatně náleží také sochařská účast Jana Štursy (hlavice čtyř poloslopů fasády v realistickém zobrazení vojáků s válečnými atributy), symbolizující jednotlivé kapitoly legionářského hnutí.³¹ Národně vlastenecký étos se zřejmě objevil i ve volbě červeno-bílé barevnosti budovy.

³⁰ Hnídková 2009b, s. 83.

³¹ Ty jsou označovány jako francouzský a italo-americký odboj, ruský odboj a sibiřská anabáze. K tomu Wittlich 2008, s. 160–162.

Z druhého břehu

Oscilování mezi heroicky ideálním (typickým pro oficialitu) a satirickým přístupem, jenž nachází půdu zejména v populárních médiích, má binární podstatu. Týká se to především politické karikatury, která ztratila v období bezprostředně po první světové válce svou někdejší protirakouskou účinnost a ke společenskému a kulturnímu dění se vyjadřuje odlehčenější formou. Lidově populární platformou pro odvážnější a nekonvenční způsoby zobrazení představoval satirický list *Šibeničky*, který v poválečných letech zasáhl po svém do ikonografie nové republiky (č. kat. 1/2). Sympatie listu byly jednoznačně na straně nového státu, a přestože jeho vizuální agitace pracuje s dobovým symbolickým aparátem, posouvají jej kreslíři do vtipných forem shovívavé demokratické karikatury. Vedle dobových alegorií Republiky jako české Marianne se na stránkách *Šibeniček* objevuje např. antropomorfizovaný heraldický lev zobrazený s frygickou čapkou, avšak jednu z nejoriginálnějších výtvarných verzí prvorepublikové ikonografie představuje Ladova alegorie republiky jako *Zakleté princezny*. Ladova politická metafora se vymezuje vůči vznešenému repertoáru 19. století a parafrázuje figuru žaludového esa. Tuto podobu dostává i obluda Rakousko, která po dlouhá léta věznila krásnou princeznu Republiku, na titulní stránce říjnového čísla *Šibeniček*, připomínajícího první výročí svobodného československého státu.

Karikaturou, namířenou proti normám a konvencím a v principu zpochybňující oficiální umění, se dostáváme do blízkosti subversivních praktik, tedy situací, kdy se výtvarní umělci svými díly podílejí na podvratné činnosti vůči vládnoucí moci. Zatímco v ilustracích *Šibeniček* jde o humor a smířlivou ironii, neoficiální umění v období normalizace vytváří skutečnou politicky motivovanou opozici. Subversivní úloha tohoto umění je namířena proti oficiální autoritě, proti dogmatismu, moci a jejímu institucionálnímu soukolí. Výběr několika děl „z druhého břehu“, jejichž společným jmenovatelem je práce se státní symbolikou, tvoří vůči oficiální tvorbě názorový protějšek. „V ikonografii českého umění se symboly státní a národní identity začaly (znovu) výrazněji prosazovat koncem osmdesátých let v rámci postmoderní estetiky, tehdy však byly interpretovány jako bezobsažné vyprázdněné znaky.“ (č. kat. 1/11). Státní vlajka jako téma se objevuje například v ukázkách děl Věry Novákové, Kurta Gebauera či Júlia Kollera, tedy umělců, kteří byli vůči politickému režimu státu opoziční. O těchto praktikách hovoří velmi případně Beyme jako o „odlegitimizování“ symbolů. Odlišný je nejen společenský kontext, nýbrž i povaha adresáta. Vzhledem k uzavřenému charakteru tohoto druhu výtvarného umění a jeho pozici v rámci neoficiálního proudu nemohl být (na rozdíl od výše zmíněných demokratických forem komunikace) dopad těchto prací masový.

Historie a národní hrdinové

Pomníky byly především nositeli symbolického poselství, a tedy záležitostí veskrze veřejnou, spíše než autonomními uměleckými díly.³² Dlouho se stavěly panovníkům a světcům a teprve přibližně od konce 19. století je „status hrdiny“ přiznáván také slavným současníkům i konkrétním osobnostem z české národní minulosti. „Symbolika pomníků již nevyjadřovala jen oslavu

³² K pomníkové tvorbě a její podstatě např. Wittlich 1983, s. 267.