

OBSAH

Úvod	11
------------	----

OD HEROICKEJ UTÓPIE K TOTALITE

Koncept nového človeka a budovateľský elán	27
Ideológia, moc a propaganda	71
Formy propagandy, agitácie a výchovnej práce	113
Sila slova a obrazu	141

AKTÉRI SVETA ABSOLÚTNYCH HODNÔT

„Žije v našich srdciach!“	169
„Proletári všetkých krajín, spojte sa!“	199
„Armáda s ľudom – ľud s armádou!“	223
„My sme mládež nová, mládež Gottwaldova!“	253
„Lúbim svoj sústruh a svoj padák...“	283

KULTÚRA AKO OBLASŤ ZÁPASU A KONFLIKTU

Kultúrna politika ako politika identít	319
Inštitucionálne zázemie výtvarnej tvorby	351
Socialistický realizmus ako stelesnenie komunistickej utópie	381
Ikonografia a symboly „nového umenia“	423
„Najdôležitejšie umenie“ – film	467

IDEOLOGICKÁ HEGEMÓNIA AKO KAŽDODENNÁ SKÚSENOSŤ

Janusovská tvár životného štýlu	521
Socialistická rodina	559
Móda alebo V znamení šatky a baretky	577
Reklama a idea „pravdy“	601
Šport ako zrkadlo nového človeka	619

Záver alebo Čo zostalo bez obrázkov	639
Summary	659

Skratky	682
Literatúra	684

Hoci dnes sa nám päťdesiate roky späté s komunistickým režimom javia až monolitne jednoliťte, v niečom naivné, v niečom zlovestné, pokrytecké i kruté, ale ako zvonka takmer homogénne a bez ruptúr zlepené obdobie, pod kepienkom zjednocujúcej ideológie skrývajú určité zvrásnenia, vnútornú dynamiku a zvraty. Smerovanie k „novej spoločnosti“ a „k lepšej budúcnosti“ pozostávalo v tomto desaťročí z niekoľkých, nie vždy jasne čitateľných vrstiev, ktoré sa navzájom prekrývajú ako kryhy, bez možnosti vysledovať celostné okraje. Esenciálne znaky komunistickej totality sa vygenerovali už v jej počiatkovej, najtvrdšej etape, ktorú v podstate odštartovalo povojnové rozdelenie sveta, imperialistické ambície Stalina, a teda i začiatok studenej vojny medzi Východom a Západom.

Toto obdobie, ktoré vstúpilo do dejín ako obdobie vrcholného stalinizmu („mature stalinism“) a viac-menej postihlo všetky ľudovodemokratické krajiny, sa podľa teórie totalitarizmu vyznačuje týmito príznakmi: požadovanou imitáciou sovietskych politických, administratívnych a kultúrnych inštitúcií; absolútnou poslušnosťou voči sovietskym direktívam, ba čo i len ich náznakom; administratívnym dozorom sovietskych zástupcov; byrokratickými nariadeniami; policajným terorom nekontrolovaným ani miestnou stranou; ekonomickou depriváciou sprevádzajúcou nadmieru ambiciózne industriálne investičné programy a podkapitalizovanými poľnohospodárskymi snahami o kolektivizáciu (ľunárna ekonomika); kolonializmu blízkou závislosťou zahraničného obchodu od Sovietskeho zväzu; izoláciou od nekomunistického sveta a vzdalovaním sa od iných ľudových demokracií; syntetickou rusomániou; nezmyselným kultom obdivu Stalina a v dôsledku toho rozšírenou sociálnou anomáliou; intelektuálnou stagnáciou a ideologickou sterilitou.¹

Podobná charakteristika a jej súradnice sú aj východiskom predkladanej publikácie, ktorej cieľom je priblížiť vizuálne obrazy, ktoré v bývalom Československu práve v rokoch stalinizmu cirkulovali vo verejnom priestore každodenného života, najmä v dobových masmédiách a vo verejnej

1) Rothschild, Joseph: *Return to Diversity: A Political History of East Central Europe since World War II*. New York – Oxford 1989, s. 145. Cit. podľa: Heumos, Peter: „*Vyhrňme si rukávy, než se kola zastaví!*“ *Dělníci a státní socialismus v Československu 1945 – 1968*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2006, s. 13 (preklad autorky z originálne uvedenej angl. citácie).

monumentálnej propagande. Jej predmetom je teda vizuálna kultúra nástupnej etapy dvojtvárneho režimu na jednej strane hlásajúceho mier a priateľstvo medzi národmi a na druhej strane tvrdo prenasledujúceho všetkých, ktorí sa ocitli na inej ako oficiálnej názorovej platforme. Obdobie, ktoré bolo bytostne spojené s proklamovanou vládou proletariátu, budovaním komunizmu ako beztriednej spoločnosti, ale i politickými procesmi, represiami a ideologickým diktátom v oblasti kultúry. Na počiatku sme ho vymedzili (podobne ako väčšina domácich historikov) komunistickým prevratom v r. 1948 a na konci rokom 1956, keď sa uskutočnil XX. zjazd KSSZ. Práve na ňom totiž vystúpil N. S. Chruščov s kritikou Stalinovho kultu osobnosti a čiastočne i politických procesov, ktorými sa tento veľký diktátor už od čias nástupu k moci zbavoval svojich protivníkov. V Československu závery zjazdu oficiálne zarezonovali na celoštátnej konferencii KSČ v dňoch 11. – 15. júna 1956 v referáte Antonína Novotného, ktorý vyhlásil, že práve tento zjazd „otvoril novú etapu v boji za naše socialistické ciele“, lebo „plne predchnutý duchom tvorivého leninizmu zúčtoval rázne so škodlivými a zhubnými vplyvmi kultu osobnosti, ktorého dôsledky skresľujúce pravú ušľachtilú tvár socializmu široko prenikali do práce všetkých komunistických strán“.² Podľa Novotného však zjazd zároveň jasne potvrdil správnosť leninskej generálnej línie Komunistickej strany Sovietskeho zväzu, v dôsledku čoho aj Ústredný výbor KSČ „podrobil kritike chyby, ktoré boli spojené s dogmatickým uplatňovaním chybných Stalinových téz o tom, že v priebehu socialistickej výstavby sa triedny boj zostruje tým viac, čím väčšie sú naše úspechy pri budovaní socializmu. Ústredný výbor urobil súčasne nutné praktické závery pre to, aby sa tieto chyby napravili.“³ XX. zjazd KSSZ mal za dôsledok postupné zjemnenie teroru a politickej dogmatickosti v bývalých ľudovodemokratických krajinách tzv. východného bloku v nasledujúcich rokoch. Aj keď v každej z nich prebiehal tento proces s inou intenzitou, v Československu vyvrcholil postupne v obrodných demokratizačných tendenciách v nasledujúcom desaťročí.

Kontexty práce

Po roku 1989 sa postupne zintenzívnili pokusy o čítanie, porozumenie a interpretáciu komunistického režimu päťdesiatych rokov z viacerých zorných uhlov a v rôznych okruhoch spoločenských vied (v Čechách a na Slovensku najmä histórie, politológie, sociológie, literárnej a filmovej

2) *Súčasná situácia a úlohy strany. Referát súdruha Novotného. Pod zástavou socializmu*, 1956, č. 13, s. 1059-1060.

3) *Ibidem*, s. 1069.

vedy, rodových štúdií a i.) a stal sa i predmetom memoárov. Ústrednou témou výskumu bolo aj tu najmä obdobie stalinizmu a politickej mašinérie, ktorá ho organizačne zabezpečovala. Významné miesto pritom zaujímajú bádania týkajúce sa dokumentácie a interpretácie politických procesov proti domnelým alebo skutočným odporcom režimu, ktoré boli v rokoch 1949 – 1954 vedené zväčša verejne, a v mnohých prípadoch ako monsterprocesy sprevádzané propagandistickými kampaňami obrovského rozsahu.⁴

Po páde železnej opony lákali sondy do kultúry a umenia totalitných režimov aj zahraničné inštitúcie, čo vyúsťilo do zaujímavých výstavných projektov alebo knižných publikácií často porovnávajúcich nástroje nacistickej a stalinovej propagandy. Uvedme aspoň niektoré: *Kunst und Diktatur* (Künstlerhaus, Viedeň, 1994, kurátor J. Tabor); *Tyranneri des Schönen – Architektur der Stalin Zeit* (MAK, Viedeň, 1993/1994, kurátori P. Noever, B. Groys, V. Paperny, A. Ikonnikov); *Traumfabrik Kommunismus: Die Visuelle Kultur der Stalinzeit* (Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 2003, kurátor B. Groys); *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930 – 1945* (N. Doll, DHM, Berlín, 2007, kurátor: H. J. Czech). Významné výstavy sa konali aj v Českej republike (napr. *Agitace ke štěstí. Sovětské umění stalinské éry* (pôvodne Kassel 1993, kurátori: J. Petrova a J. Kiblický; Galerie Rudolfinum, Praha, 1994, kurátor P. Nedoma); *Sorela. Česká architektura padesátých let* (Narodní galerie, Praha, 1994, kurátorka R. Sedláková); *Znamení doby. Plakát střední a východní Evropy 1945 – 1995* (Moravská galerie Brno, 1999 – 2000, kurátori J. Aulich a M. Sylvestrová); *Československý socialistický realismus 1948 – 1958* (Galerie Rudolfinum, Praha, 2002, kurátorka T. Petišková) a i. Spomenúť treba aj výstavu *Roky ve dnech, české umění 1945 – 1957* (Galerie hlavního města Prahy, 2010, kurátorka M. Klimešová) mapujúcu neoficiálnu výtvarnú scénu tohto obdobia.

Na Slovensku sa o prvé pokusy predstaviť necenzurovaným spôsobom zbierkové fondy maľby, sochy, kresby a grafiky z rokov po vojne a následnej etapy socialistického realizmu vrátane reflexie politiky ideologického zázemia pokúsil kolektív kurátorov Galérie mesta Bratislavy a Oravskej galérie v Dolnom Kubíne v cykle výstav *Rozpomätávanie* (*Slovenské výtvarné umenie 1948 – 1953*, 1990; *Rozpomätávanie 3, Slovenské výtvarné umenie 1954 – 1957*, GMB, Bratislava, 1992). Zaujímavý pohľad na dizajn bežných výrobkov a štýl každodenného života ponúkla výstava *Naše bývanie v päťdesiatych rokoch. Vitajte a nevyzúvajte sa, prosím!* (Stará radnica, Bratislava, 2007, kurátor Pavel Habáň). V r. 2004 sa zamerala na problém výtvarného diania päťdesiatych rokov vo svojej

4) Heumos, P.: c. d. v pozn. 1, s. 15.

dizertačnej práci Alexandra Kusá (*Sorela – slovenský variant? Stratégie a podoby teoretických textov výtvarného umenia socialistického realizmu 1948 – 1956 na Slovensku*. FF UK, Bratislava, 2004).⁵ Výber z teoretických textov o výtvarnom umení tohto obdobia priniesla potom Jana Geržová: *Slovenské výtvarné umenie 1949 – 1989 z pohľadu dobovej literatúry*. (Bratislava: afad press, 2006).

Predkladaná práca *Súdružka moja vlast'* vznikala ako výstup trojročného grantu od r. 2010. Paralelne však prebiehal aj výskum týkajúci sa tohto desaťročia v práci iných kolegov. Tie vyústili do výstav približujúcich výtvarnú produkciu v období sorely (*Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu na Slovensku 1948 – 1956*. SNG, Bratislava, 2012, kurátorka Alexandra Kusá), fotografiu obdobia päťdesiatych rokov (*Zaujatí krásou. Päťdesiate roky v dokumentárnej fotografii*. SNG, Bratislava 2013, kurátori Aurel Hrabušický Bohunka Koklesová). K nim pribudla aj dizertačná práca Jany Oravcovej vychádzajúca z genderovej interpretácie (*Zobrazovanie žien v socialistickej vizuálnej kultúre päťdesiatych rokov 20. storočia na Slovensku*. VŠVU, Bratislava, 2013). Diskurz o čítaní zložitej problematiky vzťahu ideológie a umenia obdobia päťdesiatych rokov rozšírila aj zaujímavá kritická reflexia výstavy *Prerušená pieseň* v časopise „Profil súčasného umenia“ zhodnocujúca ideové východisko a metodologický prístup k skúmanej problematike.⁶

Všetky tieto podujatia a aktivity odhaľujú zistenie, že na historické udalosti vždy nazeráme z určitej perspektívy, ktorá súvisí s našou generačnou príslušnosťou, s tým, či sme boli ich priamymi svedkami alebo nie, so svetonázorovým východiskom, mentálnym nastavením, dobovo aktuálnym diskurzom a pod. Ako v tejto súvislosti konštatuje Paul Veyne, Waterloo nebolo tým istým pre vojakov starej Napoleonovej gardy ako pre jej maršala, o tejto bitke môžeme rozprávať v prvej alebo v tretej osobe, môžeme o nej rozprávať ako o nejakej bitke, o anglickom víťazstve alebo o francúzskej porážke. „To, čo historici nazývajú udalosťou, nie je v nijakom prípade zachytené priamo a v úplnosti, ale vždy len neúplne a nepriamo, prostredníctvom dokumentov či svedectva, teda prostredníctvom *tekmeria*, stôp...“⁷

Pri interpretácii kultúry a vizuálnych obrazov päťdesiatych rokov z pohľadu súčasnosti ostáva stále otvorená aj otázka, do akej miery sa navzájom dopĺňajú individuálna pamäť a programový pokus o historické čítanie faktov dochovaných v textových a obrazových materiáloch (teda niečo, čo oficiálne reprezentuje minulosť) a aký je ich vzájomný pomer. Táto otázka sa vynorila najmä v období post-moderny osemdesiatych rokov 20. storočia v súvislosti

5) A. Kusá sa vo svojej dizertácii zameriava najmä na kultúrnu politiku, vzťah sorely a inštitucionálnej praxe, ako aj na postavenie autorov slovenskej moderny (M. Benka, L. Fulla, M. A. Bazovský). V súvislosti s reflexiou socialistického realizmu po r. 1989 obhajuje Kusá názor, že k „zlej dobe“ nemusí patriť „zlé umenie“ a v tejto súvislosti hovorí o „mýte alternatívnej tvorby a čistého umenia“ (pozri bližšie s. 15-27). Píše: „Takéto názory odhaľujú obmedzenosť a pripútanie niektorých kunsthistorikov k chápaniu umenia preferovaného práve v období socialistického realizmu, pretože, paradoxne, stále neopustili myšlienku totálnej zviazanosti umenia so spoločnosťou (základňa, nadstavba)... Tieto postoje vedú k neskorším mýtom alternatívneho umenia a predstavám o umení ako o čistej hodnote“ (s. 23).

6) Diskusiu pripravila J. Geržová a zapojili sa do nej Peter Zajac, Gábor Hushegyi a Juraj Mojžiš. Pozri bližšie: *V prievane*. Profil, 2012, č. 2, s. 64-105.

7) Veyne, Paul: *Jak se píšou dějiny*. Červený Kostelec: Nakl. Pavel Mervart, 2010, s. 12.

s uchovávaním stôp minulosti. Francúzsky historik Pierre Nora vo svojej dôležitej eseji *Les lieux de mémoire* vtedy hovoril o histórii ako o studených, suchých faktoch a o pamäti ako o emocionálnom, skúsenostnom sprostredkovaní udalostí. Podľa neho sa pamäť v súčasnosti stáva stredobodom pozornosti práve preto, lebo je zrejmé, že sa vytráca a vyjavuje sa len na určitých miestach (*lieux de mémoire*), kde pretrváva zmysel historickej kontinuity, lebo už viac neexistujú reálne prostredia pamäti (*milieux de mémoire*), ktoré postupne miznú aj vďaka hnutiu za demokratizáciu a masovú kultúru v globálnom meradle. Plytšia pamäť sa dá prežívať znútra, hlbšia potrebuje vonkajšie rekvizity a hmatateľné pripomienky toho, čo už viac neexistuje okrem miest pamäti – tu pramení obsesia archívom, ktorá poznačila vek, v ktorom sa pokúšame zachrániť nielen všetko z minulosti, ale aj všetko súčasné. Nora pripomenul, že sa to týka aj vyhasnutia ideológií, ktoré pripravovali priamy prechod od minulosti do budúcnosti alebo indikovali, čo môže budúcnosť z minulosti prevziať – či už išlo o reakciu, pokrok alebo revolúciu.⁸

Podľa Henryho Roussoa (*La hantise du passé*, 1998) je pamäť v prvom rade fenoménom, ktorý sa skloňuje v prítomnom čase. Je klasickým obrazom stopy. Pamäť sa od minulosti „takej, aká bola“, líši rovnako, ako sa šlapaj líši od stopy, ktorú zanechala na zemi. No stopa je živá, aktívna, nesená subjektmi, bytosťami obdarenými rozumom, slovom a determinovanými skúsenosťou. Pamäť je mentálnym zobrazením skutočnosti, ktorá sa k nej viaže len čiastočne. Možno ju definovať ako prítomnú existenciu alebo prítomnosť minulosti, rekonštruovanú či znovu vytvorenú prítomnosť, ktorá sa v psychike jednotlivcov organizuje okolo zložitej spleti obrazov, slov, pocitov a ktorá spája spomienky, zabudnutia, popretia, potlačenia, a teda ich možný návrat.⁹

Inými slovami to vyjadril ďalší francúzsky filozof, historik a sociológ Maurice Halbwachs, podľa ktorého história je jedna, ale univerzálna pamäť neexistuje, tvorí ju niekoľko kolektívnych pamätí. Pozostáva jednak z archívov, vizuálnych materiálov, monumentálnych pamiatok ako základov histórie, jednak z individuálnych pamätí často spracovaných vo forme autobiografie či memoárov. Keďže individuálnu pamäť nemožno vnímať ako nejaký intaktný rezervoár spomienok, lebo je do veľkej miery ovplyvňovaná rôznymi ideologickými východiskami a interpretáciami, ani kolektívna pamäť nie je niečím fixne daným. Nie je ani nijakou mystickou skupinovou myslou, ale je to skôr sociálne konštruovaný pojem: „Zatiaľ čo kolektívna pamäť trvá a vychádza priamo zo svojej bázy a vyjavuje sa v určitej

8) Nora, Pierre: *Between Memory and History: Les lieux de mémoire*. In: *Representations*, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory. (Spring, 1989), pp. 7-24. Prístupné na: <http://links.jstor.org/sici?sici=0734-6018%28198921%290%3A26%3C7%3ABMAHLL%3E2.0.CO%3B2-N>.

9) Cit. podľa: Leduc, Jean: *Historici a čas. Koncepcie, otázky, diela*. Bratislava: Kalligram, 2005, s. 92.

skupine ľudí, sú to jednotlivci ako jej členovia, čo sa roz-
pamätávajú.“¹⁰ Preto existuje toľko kolektívnych pamätí,
koľko je skupín a inštitúcií v spoločnosti. Jej triedy, rodiny,
združenia, korporácie, armáda, odborové organizácie – tí
všetci majú odlišné spomienky, ktoré si ich jednotliví čle-
novia vytvorili, často v priebehu dlhých období. Práve spo-
ločenský kontakt, rôzne spôsoby komemorácie a sviatočné
príležitosti pomáhajú členom určitej skupiny spomínať si
alebo znovu rekonštruovať minulosť a poskytujú im štatút
spoločnej identity. Kolektívna pamäť totiž jasne ovplyv-
ňuje definíciu, „kto“ tvorí skupinu, a dáva jej aj odpovede
na to, „odkiaľ“ prichádza a prečo. Okrem toho kolektívne
rozpamätávanie sa definované ako intersubjektívne zdie-
lané interpretácie pálčivej spoločnej minulosti má silný
vplyv na prítomnosť, a preto sa pokladá za vitálny kompo-
nent politickej kultúry.¹¹

Pripusťme teda, že každá skupina v rámci danej spo-
ločnosti môže artikulovať svoju kolektívnu pamäť a svoj
pohľad na dejiny, ktoré sa jej dotýkajú. Vztahuje sa to, pri-
rodzene, aj na medzigeneračný výskum a poznatky, ktoré
môže priniesť každá nová a neskoršia interpretácia mi-
nulosti. Nejaká množina už existujúcich faktov však zrej-
me vždy bude tvoriť určité jej podložie, akési významové
„jadro“. Pekne to vyjadril súčasný americký filozof Barry
Schwarz, keď povedal, že minulosť je vždy zložená z trvania
a zmeny, z kontinuity a novosti. Napriek tomu, že nikdy
nevstúpime do tej istej rieky, stále má svoju pretrvávajúcu
charakteristiku, kvality, ktoré neobsahuje nijaká iná rieka.¹²

Táto metafora platí najmä na interpretáciu období
vojen a totalitných režimov, pre ktoré je typická spoločná
trauma veľkého množstva členov istej skupiny. Nespor-
ným produktom kolektívnej pamäti je tak nielen holo-
kaust, ale aj stalinizmus. Čo však zastupuje kategóriu „ko-
lektív“ v nami skúmanom období a na koho všetkého sa
táto kategória vzťahuje? Pokým pri holokauste je zjavné,
že je to hlavne skupina reprezentovaná židovským etni-
kom, ako určíme, kto vytvára kategóriu kolektívnej pamä-
ti v súvislosti so stalinizmom? Akiste nemôžeme povedať
bez ohľadu na akékoľvek diferencovanie, že sú to všetci tí,
čo prežili toto obdobie, keďže vnútri spoločnosti existovali
rôzne záujmové skupiny často stojace proti sebe (stranícki
pohlavári, radoví členovia KSC, úderníci, stachanovci, lu-
dia neakceptujúci režim, príslušníci cirkvi, politickí väzni
a pod.). Pri interpretácii stalinizmu ako fenoménu nachá-
dzame teda v rámci danej society rôzne skupiny, ktorých
postoj k režimu sa navzájom odlišoval. A nielen to, v prie-
behu niekoľkých rokov sa aj u niektorých jej členov často

10) Halbwachs, Maurice: *On Collective Memory*. Ed., transl., and. with an introduction by Lewis A. Coser. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992, s. 22-25.

11) Cit. podľa: Langebacher, Eric: *Collective Memory as a Factor in Political Culture and International Relations*. Georgetown University Press, 2010, s. 26.

12) Cit. podľa: Halbwachs, M.: c. d. v pozn. 10, s. 26.

radikálne menil. Pretrvávajúcu „kvalitu rieky, ktorú neob-
sahuje nijaká iná rieka“, však v tomto prípade bude tvoriť
práve suma dochovaných faktov o utrpení a útlaku veľké-
ho počtu jednotlivcov a ich spomienok a rovnako i korpus
vizuálnych obrazov ako produktov ideologickej propagan-
dy, ktoré ju maskovali a zahaľovali. Je to práve táto pamäť,
čo generuje kolektívnu identitu v období stalinizmu a čo
ako vitálny komponent politickej kultúry dneška posky-
tuje hodnotové kritériá interpretácii tohto obdobia našich
dejín. Takto generovaná kolektívna pamäť sa okrem toho
dotýka všetkých skupín spoločnosti, ktoré v nej žili, lebo
všetky tvorili množinu toho istého priestoru – hoci (ale-
bo práve preto, lebo) – ich relácie boli navzájom určované
antagonistickými postojmi. Inak povedané, obsah tejto ko-
lektívnej pamäti sa vzťahuje aj na tých, ktorí sa k nej ne-
hlásia alebo sa od nej dištancujú.

V súvislosti s interpretáciou minulosti si musíme uve-
domiť aj to, že každý, kto „na vlastnej koži“ zažil skúma-
né obdobie, sa naň bude dívať inými očami ako ten, kto sa
narodil o desaťročia neskôr. Môže to byť výhoda i nevýhoda
(je individuálna skúsenosť či spomienka na ňu v nejakom
štatúte faktom?). V každom prípade podiel subjektívnej
zaujatosti bude väčší u tých, ktorí nesú vo vlastnom vedo-
mí vrypy a odtlačky minulosti. V tejto chvíli si dovoľím byť
osobná, aby som vysvetlila, prečo som sa aj ja v predkladanej
publikácii venovala práve vizuálnej kultúre obdobia staliniz-
mu. Dôvodov je niekoľko. Predovšetkým je to skutočnosť,
že predmetom mojej profesie je interpretácia obrazov, sym-
bolov, výrazových kódov, ich funkcia, pôsobenie a význam
vo vzťahu k reprezentácii. Po druhé, s narastajúcim vekom aj
potreba vyrovnáť sa s vlastným obdobím detstva, zamyslieť
sa nad rokmi, ktoré určovali a formovali moju osobnostnú
výbavu. Kdesi hlboko vo mne časť môjho duchovného podlo-
žia totiž akiste spoluutvárali okrem iného aj filmy päťdesia-
tych rokov, najmä sovietske, ktoré som hltala, vyseďavajúc
v blízkom kine takmer oproti nášmu domu. Boli to práve zá-
bery z nich a plagáty v sklenenej vitríne na fasáde kina (pop-
ri nástenkách a reprodukciami na stenách školy, transparen-
toch vo verejnom priestore a pod.), čo koncom päťdesiatych
a v prvej polovici šesťdesiatych rokov formovalo moje prvé
vizuálne dojmy a zážitky s „umením“. Tu sa vytváral palim-
psest príbehov v intenciách dobového ideologického tren-
du – zrejme o hrdinských sovietskych vojakoch a oddaných
budovateľoch komunizmu prežívajúcich svoje uvedome-
lé lásky a dosahujúcich neochvejné úspechy a hrdinstvá –,
z ktorých si dnes už nič nepamätám, azda i preto, lebo boli
už o niečo neskôr vykorigované a cenzurované poznaním,

v akom svete to vlastne žijem. Priznať sa musím aj k čítaniu románov pre dievčatá L. Čarskej, k pochodom v prvomájových sprievodoch v mojom raz za rok obliekanom obľúbenom piešťanskom kroji či k odfoteniu pred krajskou vlajkou pionierskej organizácie. Práve tieto stopy v mojej pamäti, dnes už mnohé odobrené nostalgiou, s akou sa pozeráme na svoje detstvo, ožili, keď som po rokoch listovala v dobových periodikách. Napriek tomu som sa v texte programovo vyhla nejakej vlastnej spomienke, nejakej „tyranii intimity“ (Richard Sennet), teda návnade „čtivosti“, a tomu, čo ľudia tak milujú na memoároch – kto s kým kedy a proti komu vystúpil, kto kedy a ako komu ublížil – malým ľudským dejinám v súkolesí tých veľkých dejín. Aj keď niekedy sa nedali obísť upozornenia na niektoré medziludské väzby, lebo dejiny bez konkrétnych ľudí neexistujú.

Cieľ a metodika práce

Predkladaná publikácia by mala názorne priblížiť previazanie a súvislosti medzi nástrojmi a mechanizmami politickej moci a každodenným životom bežného človeka v období stalinizmu prostredníctvom reflexie javov a udalostí, ktoré sa tešili permanentnému záujmu režimu a vydobyli si tak i pomerne širokú obrazovú a textovú frekvenciu v dobových masmédiách. Hoci východiskom sú predovšetkým dobové pramene – konkrétne tlačené noviny a časopisy daného obdobia, filmy a obrazový archív dostupný v kultúrnych inštitúciách – galériách, múzeách, knižniciach – prirodzene, že často sa k slovu dostávajú aj odkazy na existujúcu domácu spisbu najmä z oblasti histórie, sociológie, literárnej vedy, ale i teórie umenia a niektorých memoárov, ako aj výber z relevantnej zahraničnej literatúry.

Programovo sú obmedzené citácie z rozhovorov a „oral history“, a to pre ich subjektívne ovplyvnenú prácu s pamäťou, ktorá nemá povahu dokumentárnej autenticity, ale vždy obsahuje aj prímes dodatočného konštruktú predstavy subjektu o sebe samom. Ako v tejto súvislosti pripomína Peter Zajac, „svedčenie je samo ambivalentným aktom, je sprostredkovaním poznania a politickým výrokom... Svedectvo sa pohybuje v poli napätia medzi vedením a vierou, pravdou a politikou, fakticitou a etnickými a politickými hodnotami...“¹³

Štruktúra knihy a jej jednotlivé kapitoly vychádzajú z okruhov tém vizuálnej propagandy a produkcie výtvarných diel daného obdobia vytvorených v intenciách komunistickej ideológie, ktorým bola v tom období na rôznych úrovniach

13) Zajac, Peter: Autobiografickosť ako estetická kategória. In: *Možnosti autobiografickosti*. Zborník z konferencie. ÚSL SAV, Bratislava, PF TU v Trnave. Bratislava, 2013, s. 14.

spoločenského života venovaná najväčšia pozornosť. Patria k nim najmä proklamovaný „boj za mier“, budovateľský elán, veľké stavby komunizmu a premena agrárneho Slovenska na priemyselnú krajinu, vybudovanie socialistickej poľnohospodárskej veľkovýroby, revolučné tradície proletariátu a KSČ, víťazstvo nad fašizmom v Slovenskom národnom povstaní a oslobodenie Sovietskou armádou, uctievanie proletárskych vodcov, problém socialistickeho vlastníctva a proletárskeho internacionalizmu, osveta a výchova pracujúceho ľudu, poslanie mládežníckych organizácií, tzv. socialistickej emancipácia ženy, presadzovanie metódy socialistickeho realizmu v oblasti umenia, jeho funkcia a inštitucionálne zázemie v novej socialistickej spoločnosti.

Metodika predkladanej práce prekračuje tradičné postupy dejín umenia tým, že zrovnoprávňuje všetky obrazy vizuálnej sféry a číta ich ako diskurzívne výroky (kultúrne texty) na jednej úrovni. Sú to teda jednak obrazy, ktoré fungujú ako svedectvá dobových udalostí (dokumentárna fotografia), jednak obrazy, ktoré dobovú realitu inscenujú a transponujú do ideálnej podoby. Obe roviny sa v práci dopĺňajú a vzájomne prekrývajú, pretože sú z hľadiska významov rovnocenným dokladom komunikačných kódov obdobia, keď reprezentácia viac ako inokedy slúžila moci a jej ideológii. To znamená, že nás nebude a priori zaujímať oblasť výtvarného umenia či mapovanie produkcie jednotlivých umelcov, ktorí v daných rokoch tvorili. Rovnako ani výskum potenciálne prítomného autentického tvorivého prejavu, ktorý (ako ukázala nedávna spomínaná výstava fotografie *Zaujatí krásou*) akiste existoval a zaslúžil by si samostatný výskum.

Konkrétnym predmetom práce sú významové posolstvá dokumentárnej fotografie, filmu, výtvarného umenia, reklamy, módy, politickej karikatúry, humoru, satiry a názornej agitácie, ktoré sú demonštrované na vybranom obrazovom materiáli, čítané optikou dobových textov a na ne viazanej faktografie, komentované a interpretované z pohľadu súčasnosti. Všetky tieto obrazové a textové výroky tvoria akýsi archív, ktorý je skúmaný v súvekom politickom, spoločenskom a kultúrnom kontexte, najmä vo vzťahu k direktívne presadzovaným poučkám marxisticko-leninskej teórie a expanzívnej imperialistickej politiky Sovietskeho zväzu. Dá sa povedať, že sa tu navzájom prestupuje historiografia (sledovanie dobových udalostí zaznamenaných ako fakty, ich dobový popis, komentovanie, ale aj ich súčasná interpretácia) a axiologický prístup (kritické hodnotenie vizuálnych obrazov ako dokumentov a produktov ideológie).

Prirodzene, objektom skúmania nie je a nemôže byť celok všetkých javov pozorovateľných v určitom čase a na danom mieste, ale vždy iba určité aspekty, ktoré si z nich vyberáme. V tejto súvislosti si pripomeňme slová Michela Foucaulta, podľa ktorých sa historik mení na archeológa vedenia a robí vo veľkých vrstvách „vedenia“ rezy. V tomto výreze sa potom na základe vlastnej selekcie sústreďuje na určité dáta a fakty, medzi ktorými existujú vzájomné vzťahy, a môže sa pokúsiť o akúsi spektrálnu analýzu ich mnohokrát väzieb. Vizualne obrazy a textové výroky sú tak vnímané ako archív a „archív je predovšetkým zákonom toho, čo môže byť povedané, systém, ktorý vládne zjavovaniu sa výpovedí ako singulárnych udalostí“. Zároveň je aj tým, čo spôsobuje, „že všetky tieto povedané veci sa nehromadia donekonečna v amorfnej mnohosti... ale že sa zokupujú do rôznych tvarov, že sa navzájom skladajú podľa mnohých rôznych vzťahov, že sa udržuujú alebo strácajú podľa špecifických pravidiel... Archív... rozlišuje diskurzy v mnohosti ich existencie a špecifikuje ich v ich vlastnom trvaní... Je to *všeobecný systém formovania a transformovania výpovedí*. Je zrejmé, že archív spoločnosti, kultúry, či civilizácie sa nedá popísať vyčerpávacím spôsobom; podobne ani archív celej jednej epochy.“¹⁴

V tomto zmysle, prirodzene, práca neaspiruje na vyčerpávajúce zhodnotenie materiálu, ale ponúka jednu z možných interpretácií najčastejších rétorických figúr, symboliky a kódov masovej vizuálnej obraznosti obdobia stalinizmu. Jej zásadným východiskom je presvedčenie, že reprezentácia nie je len napodobňovaním a pasívnym zobrazovaním, ale hlavne symbolickým konštruovaním určitých významov, ktoré boli pre dobovú ideológiu a rétoriku príznačné a aktívne ju spoluvytvárali. Vizualne obrazy päťdesiatych rokov preto treba čítať zároveň ako stopy, ale aj znaky, indexy, ikony, ktoré predstavujú niečo ako „katalóg“ možných vyjadrení určitých ideologických tvrdení, ktoré komunistický režim potreboval šíriť medzi masu.

Napriek tomu, že v období stalinizmu obrazová kultúra, rovnako ako v iných totalitných režimoch, súvisela väčšmi ako inokedy s vládnuou ideológiou a s mocenskými mechanizmami, nesmieme zabúdať, že Peter Burke mal zrejme pravdu, keď vo svojej knihe *Co je kulturní historie?* konštatoval, že „nijaký z historikov umenia nesmie podľahnúť pokušeniu zaobchádzať s textami a obrazmi určitého obdobia ako so zrkadlami, ktoré neproblematickým spôsobom odrážajú svoju dobu“.¹⁵ Aj tu musíme mať na pamäti predovšetkým konvencionalitu významov a kódov, ktoré sa viažu na daný historický kultúrny kontext. V danom

14) Foucault, Michel: *Archeologie vědění. (L'archeologie du savoir*, Paříž, 1969). Praha: Hermann & synové, 2002, s. 198-199.

15) Burke, Peter: *Co je kulturní historie?* Praha: Dokořán, 2011, s. 33.

období to bol predovšetkým rešpekt k marxistickému zdôrazňovaniu súvislosti medzi materiálnou, ekonomickou základňou a kultúrnou nadstavbou, kde tá prvá jednoznačne determinovala tú druhú. Hlavným zákonom chápania kultúry bolo, že výrobný proces zabezpečujúci hmotné statky predurčuje celkovú podobu spoločenských procesov a že výrobné vzťahy sa premietajú do politických i právnych relácií. Kultúra tak bola chápaná len ako stelesnenie týchto materiálnych zákonitostí, ako ich odraz. Na druhej strane práve hegemonická povaha ideológie a metóda, akou mali byť tieto idey transformované do významových kódov, spôsobovali, že zrejme neboli vždy bezvýhradne akceptované ich tvorcami, hoci ich svojou produkciou podporovali. Rovnako ani príjemcovia (čitatelia, diváci) ich zrejme vždy neprijímali tak, ako im boli servírované. V rámci oboch skupín existovali nielen tí, čo túto ideologickú indoktrináciu zavádzali, rešpektovali a podľa príkazov vykonávali, ale aj tí, ktorí si hľadali svoj priestor kompromisného prežitia alebo ju odmietali, ticho jej vzdorovali, respektíve ňou pohrdali. Zároveň musíme predpokladať aj širokú škálu prejavov a intenzity takejto rezistencie (hoci ju momentálne nevieme identifikovať) – od úplne tajnej až po takú, na ktorej demonštrovanie už bola nutná miera určitej odvahy, aj keď tieto javy ostali mimo dobovej obraznosti a môžeme ich čítať len z iných dochovaných svedectiev alebo vytušiť medzi riadkami.

Terminológia a pojmy

Ako sme už spomínali, štruktúra textu vychádza z materiálu, teda z preferovaných tém vizuálnych obrazov, ktoré boli najčastejšie reprodukované v dobových masmédiách. Dôležité sú v tejto súvislosti hlavne pojmy ako vizuálna kultúra, ideológia, propaganda, masa, médiá, ktorých chápanie aplikované v predkladanej práci je zvyčajne uvedené v úvode jednotlivých kapitol. Niektoré bazálne termíny a pojmy je však potrebné objasniť už v tomto vstupnom texte. Pod „vizuálnou kultúrou“ sa tu rozumie široká oblasť zahŕňajúca obrazy cirkulujúce v masmédiách vrátane dobovej produkcie výtvarného umenia a filmu. Pod pojem „masmédiá“ potom zahrňam najrozličnejšie výrazové formy a prostriedky danej doby využívajúce vizuálne obrazy a texty na masové šírenie informácií. Je potrebné zdôrazniť, že práve pre obdobie päťdesiatych rokov znamená pojem „masy“ dôležité inštrumentárium, s ktorým dobová publicistika otvorene a často pracovala a ktorý už v začiatkoch priemyselného

kapitalizmu používal rad politických ekonómov v súvislosti s pojmom ideológie na označenie pracujúcej triedy. Táto skutočnosť nám zároveň umožňuje priblížiť oba termíny v určitej previazanosti. Marx rozšíril pôvodný obsah pojmu ideológie, ktorý použil Destutt de Tracy (*Eléments d'idéologie*, 1817 – 1818) na označenie ideí, ktoré slúžili buržoázii ako vládnucej triede, a nazval ju „falošným vedomím“, lebo zastiera kapitalistické vykorisťovanie. Naopak, robotnícku triedu identifikoval ako dôležitú triedu, masu, ktorá sa odlišuje od ostatných tried svojím revolučným spoločenským poslaním: „... s rozvojom priemyslu sa proletariát nielen rozmnožuje; zároveň sa zhlučuje do väčšej masy, jeho sila rastie a on ju o to viac pociťuje.“¹⁶ Keďže Marx sám pokladal marxizmus za vedu, lebo skúmal historický charakter sociálnych fenoménov, veril, že masy majú byť usmerňované teoreticky vzdelanými osobnosťami alebo skupinami, hoci, ako sa vyjadril v komunistickom manifeste, ich činnosť mala byť poradnou, nie autoritatívnou. Leninská ideológia potom prevzala pojem „masy“ na označenie nevzdelaného roľníctva i proletariátu a voči nim, respektíve „nad nich“ postavila autoritu vodcu, ktorý ich má viesť a vychovávať. V „masách“ Lenin videl obeť buržoáznej ideológie a úlohou komunistických vodcov a straníckych pracovníkov bolo šíriť „socialistickú ideológiu“, prebúdzat proletariát, aby si uvedomil „neodstrániteľný antagonizmus medzi svojimi záujmami a záujmami celku moderného politického a sociálneho systému“.¹⁷

Práve na vzťahu ideológie, masy a vodcu napokon Karl R. Popper vo svojej knihe *Otvorená spoločnosť a jej nepriatelia II.* ukázal, ako je v európskom myslení už od čias Fichteho, Hegela a potom Heideggera zakorenená myšlienka oprávnenej vojny ozdravujúcej spoločnosť, kult politického vodcu, teória nacionalizmu a totalitarizmu a ako ich leninizmus, stalinizmus a fašizmus dotiahli k zavŕšeniu práve v mene usmernenia nás. U nás pojem masy až do konca štyridsiatych rokov vžitý nebol a udomácnil sa práve v súvislosti s marxisticko-leninskou ideológiou, agitáciou a propagáciou. (Dnes sa pojem masy v mediálnej teórii vo všeobecnosti používa s negatívnymi konotáciami a charakterizuje verejnosť ako navzájom splývajúce nerozlíšené skupiny ľudí, jedincov, ktorí pasívne a nekriticky prijímajú mediálne praktiky a posolstvá vytvárané rôznymi skupinami zo zisťných pohnútok a na podporu dominantnej ideológie a vládnucej triedy alebo štátnych záujmov.¹⁸) Jedným z cieľov predkladanej práce je preto predostrieť obrazovú projekciu komunistického režimu o sebe samom práve na pozadí autoritatívneho vzťahu politických vodcov k masám,

16) Marx, Karl – Engels, Friedrich: *Manifest komunistické strany*. Text Manifestu vychádza z vydania z roku 1974 v nakladateľstve Svoboda. Jeho základom bol preklad Ladislava Štolla z r. 1948. Prístupné na: http://www.sds.cz/docs/prectete/eknihy/km&fe_km.htm.

17) *Ideals and Ideologies. A Reader*. Ed. Terence Ball and Richard Dagger. Pearson, s. 7.

18) Sturken, Marita – Cartwright, Lisa: *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2009, s. 231-232.

vzťahu, v ktorom vedci, intelektuáli a umelci zohrávali len podradnú rolu sprostredkovateľov poučiek komunistickej ideológie.

Ak to zhrnieme, rovnako ako historik architektúry pri štúdiu fasády sleduje tvary okien, portálov, šambrán či vikierov, my budeme sledovať texty a obrazy „fasády“ stalinského režimu. Pokúsime sa ich interpretovať ako dochované reálie a zároveň ako stopy udalostí, ako nitky previazané v tkanive širšej osnove vzťahov politiky a morálky, ktoré vyvstanú vždy, keď sa hovorí na jednej strane o vzájomných reláciách spoločnosti, ideológie, kultúry a na druhej strane o terore či politickom prenasledovaní ľudí, o konaní jednotlivcov. A hoci žijeme v období všeobecnej relativizácie esenciálnych kategórií a skepsy voči aktuálnym podobám spoločenských systémov, treba si uvedomiť, že dedičstvo totalitných režimov – spomienky, historické fakty, obrazy blednúce v textúre fotografií či na celuloidovom filmovom páse – je stále prítomné ako možnosť korekcie tejto narastajúcej skepsy.

