

Funkcia a význam naivnosti výrazu pre oficiálne výtvarné umenie „času neslobody“ na Slovensku

Jana Migašová; jana.migasova@unipo.sk

Abstrakt: Štúdiá skúma a načrtáva jeden z možných pohľadov na vzťah praxe a teórie výtvarného umenia s politickou doktrínou socializmu v časovom rozmedzí 1949-1989 na Slovensku. Príspevok ukazuje na podklade domácej i zahraničnej odbornej literatúry význam a funkciu výrazovej kvality naivnosti pre estetickú doktrínu socialistického realizmu. Hlavným cieľom práce je ukázať dôležitosť vzťahu estetiky, politiky, umeleckej slobody a problému „pravdy“ v umení.

Kľúčové slová: Výtvarné umenie, slovenské umenie, socialistický realizmus, estetická kategória, výrazová kategória, naivnosť, gýč.

Abstract: The study researches and outlines one of the possible views on the relationship of practice and theory in fine art with political doctrine of socialism in Slovakia between 1949 and 1989. The paper points out (on the basis of domestic as well as foreign literature) the meaning and function expressive quality of naivety for aesthetical doctrine of socialist realism. Main aim of the paper is to point out the importance of relation of aesthetics, politics, artistic freedom and problem of “truth” in art.

Keywords: Fine art, Slovak art, socialist realism, aesthetic category, expressive category, naivety, kitsch.

Téma umeleckej produkcie v časoch politického či mocenského útlaku je mimoriadne komplikovaná vzhľadom na množstvo protichodných uhlov pohľadov, či ideových stanovísk.¹ Problematická je predovšetkým otázka „umeleckej slobody“: fenoménu, ktorý nadobudol dôležité postavenie v estetických pozíciách moderny. Takzvaná „umelecká sloboda“ (pozri: Šimúnek 1978; Vargas Llosa 1990) je dnes nutnou podmienkou skutočnej, autentickej tvorby. Je nepopierateľné, že umenie na objednávku, ktoré vzniká podľa vopred dohodnutých pravidiel a na základe predstáv donátora, tvorilo väčšinu umeleckej produkcie v dejinách ľudstva. Dovolím si však predpokladať, že oficiálne umenie totalitárnych režimov Európy 20. storočia nie je iba umením „na objednávku“. Rozdiely sú zrejmé – v aspekte perzekuovania historicko-umelecky legitímneho prejavu nekonvencijného s aktuálne žiaducou politicky motivovanou estetickou normou a napokon aj v aspekte absencie rešpektu intelektuálneho, ideového nastavenia umelca, ako toho, kto „pozná svoj kumšt“ najlepšie. S tým sa spája nedôvera vláducej moci voči umelcovi, a to ako vo výbere tém, tak aj vo výbere umeleckých prostriedkov (foriem a ich expresívnych kvalít). Súčasťou zhora diktovaných požiadaviek je paleta žiaducich výrazových kvalít umeleckého diela, v ktorej má podľa môjho

¹ Vzťah moci a kultúry je pohotovo a analyticky komentovaný v príspevku Lukáša Makkyho, ktorý o „službách kultúry“ pre vládnucu moc tvrdí: „Usmerňovala transformáciu medziludských vzťahov, ktorá sa viac alebo menej odzrkadlila v podobe hmotnej kultúry a interakcia s ňou bola a je neodvratná. Umenie moc vždy reflektovalo, prichádzalo s ňou do kontaktu a snažilo sa ju usmerniť alebo bolo ňou brzdené a obmedzované“ (Makky 2014, s. 52).

predpokladu dôležité miesto zvláštna podoba „naivného“ v období dominancie socialistického realizmu (pozri: Kusá a Morháčová 2012).²

V súvislosti s umeleckou produkciou tzv. socialistického realizmu je v predkladanom texte „naivné“ nazerané ako kategória, ktorá bola artikulovaná najmä v romantizme, predovšetkým v koncepcii F. Schillera³ (pozri: Schiller 1985). V encyklopédii É. Souriaua (1994, s. 583) je naivné interpretované vo svojich troch, navzájom úzko súvisiacich významových polohách – ako modus komiky (pozri: Borecký 2000); ako termín označujúci tzv. naivné umenie, teda neškolenú, neprofesionálnu umeleckú produkciu; a napokon aj ako pomenovanie prirodzenej tvorby génia, ktorá sa vyznačuje úprimnosťou, originalitou a morálnou nadradenosťou. V tejto významovej polohe sa úvahy o naivnom transformovali do „preferencie primitívneho“ ako významnej súčasti formovania výtvarnej moderny (pozri: Gombrich 2002). Uvedená preferencia sa prejavovala ako inšpiračné nasledovanie predtým periférnych výtvarných produktív – tvorbu „prírodných národov“, detí, ľudové a tzv. „naivné umenie“ (pozri: Goldwater 1967). Zatiaľ čo preferencia naivného znamenala štylistický i tematický prínos pre formovanie moderny, tendencií k abstrakcii a dubuffetovsky orientovanej povojnovej tvorby, v „zhora“ diktovanej tvorbe po roku 1948 má naivné (spolu s ďalšími preferovanými kvalitami obrazu) iné miesto a zmysel. Predpokladám, že preferovaná naivosť sa v kontexte produkcie socialistického realizmu často približuje ku kvalitám infantilnosti a gýčovosti. Zároveň však zdôrazňujem, že predkladanej štúdií predchádzalo uvedomenie si, že mnohé diela oficiálnej produkcie „časov neslobody“ disponujú umeleckou hodnotou a nepopierateľnou snahou o individuálny, autentický umelecký prejav.

Po prevrate vo februári 1948 sa v rámci utvárania Sovietskeho bloku a gradácie moci stalinskej ideológie v Československu vytvoril mocenský monopol Komunistickej strany. Roky 1948-1955 boli takzvaným zakladateľským obdobím, resp. etapou iniciácie a utvárania fungovania komunistického režimu, ktorý následne v rôznych modifikáciách existoval počas celej svojej existencie do roku 1989 (Pešek 2004, s. 11). Mocenské pôsobenie Sovietskeho zväzu sa stalo rýchlo životnou realitou. Svojich funkcií boli zbavení pôvodne proletársky orientované osobnosti ako D. Okáli a L. Novomeský (a označení ako „buržoázni nacionalisti“). K moci sa postupne dostávali také osoby, ktoré boli ochotné disciplinované plniť úlohy diktované z Prahy (K. Bacílek, P. David, R. Strechaj).

Politické zmeny a mocenské usporiadanie zasiahli všetky oblasti občianskeho, aj súkromného života. Industrializácia menila agrárny charakter krajiny a kolektivizácia poľnohospodárstva navždy zmenila podobu slovenskej dediny (Pešek 2004, s. 15). Taktiež sa dotvorila štruktúra vzdelávania a vybudovala sa inštitucionálna báza kultúry, ktorá však bola vo všetkých aspektoch spolitizovaná. Podstatné je, že úvodná fáza nástupu novej inteligencie sa vyznačovala budovateľským nadšením a utopickým optimizmom, preto mala takú silu a rýchlosť pôsobnosti. „Nová inteligencia“ nedôverovala tej starej, a prejavy odporu, či nesúhlasu boli najmä v prvom desaťročí budovania totalitného režimu ostro a násilne perzekuované. Najrozšírenejšou formou perzekúcie bolo vyradenie občana z politického, resp. profesijného života, pozbavenie občana jeho výhod, často aj trestanie jeho rodinných príslušníkov.

² Aj tým sa estetika socialistického režimu odlišuje od estetiky diktovanej v umení nemeckého nacizmu, v ktorom naivosť nemala pri heroickosti a monumentalizme miesto.

³ Schiller najprv vraví o naivnosti predmetov prírody, ktoré sa stávajú naivnými vtedy, keď sa dostávajú do kontrastu s produktom človeka (umením) a „zahanbujú ho“. Akákoľvek zahanbenosť však prebieha v človeku, ktorý je schopný pochopiť prírodný produkt ako prirodzený v kontraste so svojou neprírodnosťou. Naivosť je identifikovaním vzťahu medzi kultúrnym (či kultivovaným) človekom a prírodou, medzi civilizovanosťou a prirodzenosťou. (Schiller 1985, s. 151)

Na Zjazde národnej kultúry (1949) sa presadila myšlienka jednotného spôsobu tvorby a spoločného cieľa umeleckých snáh, t. j. umenie socialistického realizmu. To znamenalo radikálne odmietnutie opozičných snáh, ktoré boli nazývané „formalizmom“ (najmä abstrakcionistické tendencie). Nové umenie malo bojovať aj proti kozmopolitizmu, masarykizmu, proti buržoáznej dekadencii a proti cirkvi; na druhej strane malo oslavne reprezentovať vedúce osobnosti režimu. Bolo úlohou umenia a kultúry nájsť také výrazové prostriedky, ktorými by bolo možné nasledovať vytýčené ciele.

Socialistický realizmus, ako spôsob „umeleckého“ stvárnenia bol inštitucionalizovaný v roku 1934 na zjazde sovietskych spisovateľov. Predstavu o takom druhu realizmu stelesňovala tvorba M. Gorkého, ktorá bola druhom fúzie romantizmu a realizmu. Samotné socialisticky orientované umenie sa utváralo v priebehu dvadsiatich rokov, avšak existovalo tu mnoho protichodných tendencií. Preto vznikla snaha nový štýl unifikovať. Ako dokladuje J. Paštékova (2004, s. 33), takáto snaha musela byť riadená zvonku a musela mať svoj systém noriem a zákazov.

O mieste a špecifickosti romantizmu v umeleckom štýle socialistického realizmu písal najplyvnejší teoretik novej doktríny A. A. Ždanov. Nový spisovateľ má byť „inžinierom ľudských duší“, a to takým spôsobom, že musí skončiť s romantizmom starého typu, ktorý zobrazoval neexistujúcich hrdinov. Nový, teda revolučný romantizmus „sa musí stať súčasťou literárnej tvorby, lebo celý život našej strany, celý život robotníckej triedy a jej boj zlučujú v sebe najtvrdšiu a najtriezvejšiu praktickú prácu s najväčším hrdinstvom a grandióznymi perspektívami“ (Ždanov 1950, s. 15).

Jedným z predpokladov upevnenia „sorealizmu“ bolo nové chápanie ľudovosti – už to nie je iba ľudové, v zmysle „spoločné“, „pre masu“, „pre proletariát“, tak ako ho opísal K. Teige (1971, s. 206) v eseji *O expresionizmu* (1922).⁴ Ďalším normotvorným zásahom bolo stalinské upresnenie podoby nového umenia ako obsahovo proletárskeho a formovo národného (Paštékova 2004, s. 35). Táto formulácia výrazne ovplyvnila ráz socialistického realizmu aj u nás, požiadavka národnosti spôsobila nepatrné rozdiely vo formovom nastavení našich a sovietskych obrazov a sôch, aj keď sovietske oficiálne umenie malo byť pre satelitné štáty vzorom.

Paštékova (2004, s. 37) uvažuje o význame napodobňovania reality v súvislosti s platónskym podobenstvom o jaskyni a prichádza k zaujímavému vzťahu. Estetická doktrína stalinizmu otočila zmysel podobenstva: „Zo zrkadlenia idey (ideálu) absolútnej pravdy urobila svoj reálny cieľ a na jeho dosiahnutie využila všetky mocenské (politické), ideologické (normotvorné) a kreatívne (umelecké) prostriedky. V socialistickom realizme nešlo o obavu z nemožnosti alebo neschopnosti zobraziť absolútnu pravdu a krásu, ako to bolo u Platóna, ale predovšetkým o hľadanie spôsobu, akým sa dá zvolený ideál absolutizovať a šíriť: zobrazenie predstavovalo zástupnú reprezentáciu, sebaoprotvrdenie, autoafirmáciu, ktoré sú svojou orientáciou dovnútra anti-mimetické.“ Domnienku, že v socialistickom realizme v skutočnosti nejde o *mimésis*, o iluzívne zobrazenie skutočnosti, či povedzme gombrichovsky o „perceptuálne zobrazenie“ (pozri: Gombrich 1985), potvrdzuje autorka argumentom romantizmu, ktorý mal participovať na novom štýle. Z toho vyvodzuje záver, že je tento štýl vo výsledku vnútorne protirečivý a eklektický a napokon mu o podanie skutočnosti nejde, snahu o pravdivosť len kamufluje (čím potvrdzuje svoju úvodnú úvahu

⁴ Teige rozširuje a modifikuje Čapkov koncept primitívneho. Preberá pojem ľudového, v zmysle mestsky ľudového, predmestského - prostého – kolektívneho a napokon proletárskeho. K. Teige charakterizoval tento variant „ľudového umenia“ už v dobách raného Devätsilu. „Již tehdy však byla zdůrazňována souvislost s Východem a živoucí vztah nové tvorby k veškerým projevům primární a primitivní tvorby, k umění lidovému, východnému, exotickému, dětské kresbě atd., vylučuje již možnost jakéhokoliv klasicismu. Čím byla umění francouzská občanské revoluce antika, jež sílila růst empirového slohu, tím je nám dnes v revoluci proletářské primitivismus. Z dnešní krize umění není skutečně jiného východiska: obroda děje se primitivismem. (Teige 1971, s. 206)“

o klamlivosti, základnej vlastnosti „socialistickej ľudovosti“, ktorá mala zasiahnuť nevzdelané masy). Ak sa teda pýtame na štýlové požiadavky a normy socialistickej doktríny, ukazuje sa, že cieľom socialisticko-realistického výrazu nebol podrobný prepis skutočnosti, či detailný naturalizmus. Podľa vyjadrení N. Dmitrijevej by obraz nemal slúžiť realite, ale idei. Maliar, či sochár mal nájsť „plastický ekvivalent témy“ a „vizuálnu syntézu“ (Dmitrijevojá 1958, s. 242).⁵

K vysvetleniu predstavy o požadovanom štýle prispieva štúdia Tomáša Štrausa. Umelecký obraz má mať hodnotu typu a musí vychádzať z „typickej predstavy“ – „*typická predstava je taká predstava, ktorá vznikla ako obraz jedného jedinečného predmetu alebo javu a vyjadruje pritom nielen podstatu odrážaného javu, ale aj celé skupiny predmetov alebo javov tohto druhu*“ (Štraus 1959, s. 24). Tento názor korešponduje s požiadavkou, ktorú uviedla Dmitrijevojá, a teda, že spôsob zobrazenia nesmie byť iluzívnym realizmom, ale musí podstúpiť istý stupeň abstrahovania. Pre túto požiadavku je logicky navizujúca skladba figúr vhodným riešením, a to je tiež dôvodom, prečo ľavicovo, či wolkrovsky orientovaná vetva Tvrdošijných bola uvádzaná ako vzor správnej obrazovej syntézy (Novák 1959, s. 42-49).

Pre formovanie tzv. *socialistického realizmu* v československej výtvarnej kultúre bol proces implementácie stalinsko-ždanovskej estetiky prostredníctvom teoretických spisov a ruských výtvarných vzorov v 50. rokoch. Zdeněk Nejedlý - po svojom návrate z Moskvy (1945) spísal súbor statí, v ktorých tlmočí nutnú potrebu ľudovej a národnej kultúry v duchu stalinských normatífov. Neskôr uverejnil v časopise *Var* prácu *O nové výtvarníctví* (1953), ktorá ako jedna z prvých tlmočí sovietske vzory. Odmieťa výtvarnú kultúru buržoázie, v ktorej bol výtvarník materiálne závislý od svojho mecenáša. Buržoázia bola triedou veľkého priemyslu, nedokázala však dať umelecký tvar svojim továrňam – naopak, banky tejto doby boli, ako píše Nejedlý (1953, s. 179): „*Hromada nevkusů, nabobské nabromadění nádherných schodišť, napařádných stropů, zlácené výzdoby – pravý obraz toho, co si buržoazie představuje pod pojmem bohatství.*“ Nejedlý kritizuje nefunkčnosť veľkých galerijných zbierok, sťažuje sa na úzky okruh záujemcov o výtvarné umenie a apeluje na sprístupnenie diel širokým masám. Vysvetľuje, že výtvarné dielo má byť prístupné a účelné aj pre robotníka, avšak v tom prípade nesmie byť robotník zobrazený ako „*chudák a otrok*“, ale ako „*človek plného nasadenia, pracovnej energie a sebedomia*“ (Nejedlý 1953, s. 193). Nemal byť zobrazený nahý - odporúča, aby bol zobrazený v modrej košeli. Výtvarnou odpoveďou na takúto požiadavku bol napríklad obraz L. Čemického *Robotník* (1953), alebo *Kovotokár Slabej* Júliusa Flacheho (1955) (pozri: Kusá a Morháčová 2012). Sumarizujúc Nejedlého slová: to, čo chce nová trieda od výtvarníkov, je „*živý zmysel pre skutočnosť*“ a opustenie „formalizmu“, či tzv. „čistého“ umenia. Avšak v podtexte Nejedlého požiadavky bol kladný vzťah ku skutočnosti. Inak povedané, „nový humanizmus“ vylučuje melancholický, či dokonca tragický výraz.

Socialistický realizmus nebol a nemohol byť iba reakciou na požiadavky novej estetiky formulovanej teoretikmi. Najúčinnjším nástrojom premeny umenia bola inštitucionalizácia výtvarnej kultúry pozostávajúca najmä zo Zväzu výtvarných umelcov a podpornej ekonomickej organizácie *Tvar*. Zväz bol štruktúrovaný v rámci krajských stredísk a tie realizovali výstavy a vypisovali súťaže na objednávky. Taktiež zadávali tzv. „úlohové akcie“ s predpísaným okruhom tém. Mimo týchto orgánov nebola legálna, či oficiálna výtvarná činnosť možná. Daný fakt je protirečivý s mnohými vyjadreniami o slobode umelca, ktoré deklaroval už Nejedlý. Typické je vnútorne protirečivé vyjadrenie Vasila Biľaka v článku *Umenie so stranou a ľudom* (1982, s. 2): „*Preto usilujeme, aby umenie čo najúčinnnejšie pôsobilo v službách ušľachtilých socialistických a komunistických cieľov. Na rozdiel od buržoázie, ktorá sa pozerá na umelcov ako na služobníkov svojich záujmov, komunistická strana a socialistický štát sú presvedčení, že skutoční umelci môžu naplniť svoje humanistické poslanie len vtedy,*

⁵ Dmitrijevojá oceňuje obrazy Alexandra Dejneku a jeho obraz *Obrana Petrobrudu*. (Dejnekov tvorba sa dá označiť ako socialistický manierizmus a symbolizmus, ktorý často hraničí s gýčom.)

ak budú stáť na strane robotníckej triedy, pracujúceho ľudu a zúčastňovať sa na gigantickom diele budovania novej ľudskej civilizácie. Naša strana žiadnemu umelcovi neprikazuje, čo a ako má tvoriť.“ Iste, z pohľadu dnešných znalostí a informácií je posledná veta politikovho výroku iba v deklaratívnej rovine, nie je pravdivá.

Luděk Novák poukazuje na nutnosť nasledovať prvú fázu československého socialistického umenia v dvadsiatych rokoch a zdôrazňuje Wolkrov význam pre formovanie tohto umenia. Hovorí aj o nechcených kvalitách proletárskeho umenia dvadsiatych rokov – o akejsi vlne „*spiritualizmu*“ (tým myslí začiatky surrealizmu) a o primitívnosti, ktorú označuje ako estetickú stiesnenosť (Novák 1959, s. 42). Nasmerovanie pozornosti k úžitkovému umeniu považuje za najdôležitejší pri vytváraní nového slohu. Moderna a avantgardy boli začlenené pod pojem snobizmu. „*Póza reprezentatívneho bombastu sa zmenila na pózu okázalej jednoduchosti, odvodenú z akéhosi estetického asketizmu*“ (Novák 1959, s. 47). Umenie bojujúce, teda umenie proletárskej vetvy dvadsiatych rokov by podľa Nováka malo byť podkladom k socialistickému slohu z hľadiska dosiahnutej syntetickosti (tu radí E. Fillu, J. Čapka a dokonca aj C. Majerníka), ktorá sa vyznačovala sociálnou tendenčnosťou.

Zámerné sa vyhýbam hodnoteniu diel socialistického realizmu, vzhľadom na to, že ide o mimoriadne citlivú tému: nie všetky diela autorov, ktorí boli označovaní ako „majstri sorealizmu“ (pozri: Kusá a Morháčová 2012), boli účelovo poplatné ideológii. Existovali autori, ktorí dokázali nájsť takú štylistiku, ktorou aj v rámci noriem režimu mohli naplňať svoj tvorivý program (Ladislav Guderna, Štefan Bednár, Ervín Semian a i.). V rámci tém, ktoré by spĺňali požiadavku vzťahu k skutočnosti a požiadavku „humanizmu“, bol najpreferovanejší portrétny žáner. V portrétnej tvorbe boli zobrazovaní okrem dôležitých postáv režimu aj noví hrdinovia: robotníci, úderníci, roľníci, mladí budovatelia. V rámci tejto skupiny nových hrdinov sú dôležité pomerne časté stvárnenia detí (Ladislav Guderna: *Sestričky*, 1954; Vilma Vrbová-Kotrbová: *V škole*, 1959, Klára Pataki: *Deti*, 1959). Ikonografiu sorealizmu výrazne ovplyvnil kult práce, ktorý sa manifestoval v apelovaní na dôstojnejšie zobrazovanie robotníka a na továrenské prostredia (Anton Djuračka: *Modrá úderka*, 1950; Július Nemčík: *Industrializácia nášho kraja*, 1961; Viera Gergeľová: *Račanská cesta*, 1958; Janko Alexy: *Panelový dom*, 1958).

Miloslav Petrussek vychádza z predpokladu, že estetické artefakty oficiálneho umenia totalitných režimov (ako aj socialistického režimu) by nemali byť predmetmi estetického štúdia, pretože nenesú špecificky estetickú funkciu, keďže estetická norma diel tejto produkcie nesmeruje k sebe samým, ale k heteronómnym, najmä politickým funkciám. Socialistický realizmus na rozdiel od avantgardy neškrťá minulosť – naopak – vyberá z rozmanitých vzorov tie prostriedky, ktoré sú ideovo adekvátne. (V Rusku to bola fúzia proletárskej tematiky a akademickej maľby 19. storočia.⁶ Analogicky v nacistickom Nemecku to bola „vulgarizovaná“ forma rímskej antiky stelesnená v mohutnom počte heroizujúcich aktov.⁷

Predpokladám, že dominantnou výrazovou kategóriou žiaduceho umeleckého prejavu socialistického realizmu je frázovitosť, ktorá zabráňuje komunikovaniu pravdivosti a „úprimnosti“ diela. Štrukturálnymi indikátormi frázovitosti sú tie figúry, ktoré sú nespontánne a pôsobia odcudzene, keďže sa už neviažu ku konkrétnej realite. Príklady, ktoré uvádza Vaněk, očividne súvisia najmä s diskurzom socialistickej ideológie (jasné zajtrašky, rozjasaná mládež, zotrvať v priateľskom rozhovore, atď.) (Vaněk 2011, s. 76). Charakterizuje také ustálené spojenia ako skostnatené metafory, neplnovýznamové slovesá, akoby učené slová a slová bez významu. V rovine vnímania porovnáva frázovitosť so zažívaním gýča: „*pri prežívaní gýča spočíva jedinec sám v sebe a zakúša predovšetkým seba samého v banalite, či povrchnosti [...]*“ (Vaněk 2011, s. 77).

⁶ Napríklad Boris Vladimírskij: *Ruže pre Stalina*, 1949.

⁷ Napríklad Ernst Liebermann: *Pri vode*, 1940.

Podľa Petruska má gýč v totalitárnom režime trojakú funkciu: „(1) Funkciu legitimitizačnú – estetické artefakty majú legitimitizovať dané spoločenské usporiadanie ako optimálne a danú politickú moc ako najlepšiu z možných; (2) funkciu translačnú – umelecké artefakty prekladajú do obrazného, či všeobecne symbolického jazyka ideologický systém; (3) funkciu perzvatívnu a propagandistickú – estetické artefakty sú prostriedkami k výkonu symbolickej moci, symbolického ovládania“ (Petrušek 2006, s. 17).

Podnetná je tiež Mukařovského poznámka o potrebe zjednocovania rôznych kánonov fungujúcich v spoločnosti: mal by to byť jeden z nástrojov vyrovnávania rozdielov medzi spoločenskými triedami – teda jeden z inštrumentov socialistickej revolúcie. „Avšak v pozdějším období ruského sociálního přerodu se uplatňuje snaha najít estetický ekvivalent beztřídní společnosti ve vyrovnání vkusu na střední úrovni. Její symptomy jsou například socialistický realismus v literatuře jakožto návrat k málo osvěženému klíše románů realistického, tedy ke kánonu staršímu, již značně pokleslému, a kompromisní klasicismus v architektuře“ (Mukřovský 1966, s. 38). Na tomto mieste Mukařovský (1966, s. 38) vyjadril nesmierne dôležité tvrdenie – nivelizácia estetického vkusu je proces rozkvetu a prílevu estetiky banálneho do výtvarného umenia. Zovšeobecnenie úrovne vkusu sa tentokrát udialo na najnižšej úrovni – v zmysle archaizovanosti estetickej normy. Mukařovský popisuje situáciu, kedy poklesnutý kánon dokáže prejsť do centra, teda vysokého umenia aj z najspodnejšej periférie.

Podstata nového štýlu spočíva napokon nie v pomenovaní zobrazovacieho kódu, ale v prívlastku „socialistický“. Paštéková (2004, s. 38) z tohto pomenovania odvodzuje takú povahu socialistického textu, ktorá sa javí ako „veľmi premyslená štylizácia, disponujúca ustáleným výrazovým repertoárom podobne ako stredoveká topika.“ Simuluje svoj pravý opak, „tvári sa“ ako neštylizovaný, bez autorského rukopisu - „zobrazuje život vo formách života samého“ (Paštéková 2004, s. 38). V skutočnosti je opakom spontánneho, autentického štýlu. Ustáľovanie podôb jednotlivých fráz a recepčná stereotypizácia mohla a mala pohodlne slúžiť k indoktrinácii režimu. Inak povedané, nový „socialistický“ diskurz, ktorý prenikal a riadil všetky sféry života, na jednej strane simuloval pravdivosť a skutočnú životnú realitu, na strane druhej výrazovou frázovitou a tvarovou amorfnosťou (eklekticismom) zbavoval jednotlivé texty a posolstvá skutočného zmyslu, resp. zastieral podstatu.

Naivnému, neškolenému a tzv. „primitívnemu“ umeleckému prejavu sa na Slovensku teória a kritika venovala v prvej polovici 20. storočia iba sporadicky. Až do obdobia odborných aktivít Štefana Tkáča⁸ sa domáca umelecko-teoretická scéna vyjadrovala k „naivnému“ iba v niekoľkých stručných odsekoch. Počas rokov druhej fázy (1972-1989) dominancie normatívnej estetiky socialistického realizmu sa (najmä) na stránkach *Výtvarného života* objavovali rozličné príspevky o domácom i zahraničnom (najmä Juhoslovanskom) naivnom umení (pozri: Kelemen 1970; Danglová 1970; Bakoš 1979), o detskej ilustrácii, o výstavách detského výtvarného prejavu (pozri: Dvořáková 1979) a o rôznych neškolených výtvarných prejavoch, predovšetkým o ľudovej keramike Ignáca Bizmayera a Ferdiša Kostku (pozri: Klimáčková 1972; Jankovský 1982). Zmienky o umení *art-brut* prišli až koncom deväťdesiatych rokov v periodikách *Dotyky* (pozri: Macsovszky 1996) a v nedávno uplynulej dobe v časopise *Romboid* (pozri: Bodnárová 2006), článok o „patologickom výtvarnom prejave“ vyšiel v *Profíle súčasného výtvarného umenia* (pozri: Syřišťová 1992).

Participácia kategórie naivnosti na socialistickom realizme sa zdá byť protirečivá. Na jednej strane je svojim aspektom spontánnosti, nezaujatosti, nekonvenčnosti, autentickosti popretím akejkoľvek premyslenej štylizácie; na strane druhej naivnosť spĺňa požiadavku kolektívnosti v zmysle elementárnosti, pôvodnosti, primárnosti a ľudovosti a vo svojej podstate „nevedomovania si skutočnosti“ má utopický, idealistický

⁸ Najvýraznejším textom, ktorý sumarizuje dejiny naivných prejavov v umení moderny je text *Podstata súčasného primitívneho umenia* v publikácii *Naivní umění v Československu* (pozri: Pohribný a Tkáč 1967).

charakter. Vzhľadom na Paštékovej (2004) úvahy je však táto protirečivosť typická a žiaduca: v socialistickom realizme je naivnosť výrazu chcenou kvalitou, preto dochádza k jej „simulácii“.

Leonid Heller⁹ (1997, s. 51-75) podáva správu o povahe a funkčnosti takých estetických kategórií, ktoré významne participujú na estetike vytvorenej v stalinskej ére. Uvádza centrálné idey estetiky socialistického realizmu stanovenými v tridsiatych rokoch (formulovanými A. Ždanovom): triednosť (ideologická záväznosť), straníckosť, ľudovosť. Straníckosť a ľudovosť museli spolupracovať na sprostredkovaní dominantnej – komunistickej idey. Ľudovosť a národný duch boli opozitnými kvalitami nežiaducej kozmopolitnosti a buržoázneho nacionalizmu. Ideologická záväznosť tvorby mala zjednotiť formu a obsah, avšak jediným možným obsahom boli idey marxizmu-leninizmu.¹⁰

V Hellerovej (1997, s. 64) schéme estetických kategórií participujúcich na konfigurácii socialistického realizmu sú štyri základné páry estetických kategórií: „páry priameho diskurzu“ (krásny – škaredý, vznešený – nízky, naivný – zámerný, malebný – rozmarňný); a páry „nepriameho“ diskurzu (heroický – idylický, poetický – dramatický). Naivnosť sa nachádza na kruhu schémy v blízkosti kategórií dôstojného, harmonického a malebného - v opozite k „zámernosti“ (*deliberate*). Naivné zároveň zastrešuje množstvo prívlastkov ako napríklad „prirodzený“, „nedotknutý“, „úprimný“, „pôvodný“ (Heller 1997, s. 65). Je však špecifikom socialisticko-realistického diskurzu, že k „naivnému“ patrí tzv. „jasnosť“ (*clarity*), ktorá je podmienená požiadavkou všeobecnej prístupnosti a zrozumiteľnosti umenia širokým masám. V konkrétnych príkladoch textov, ktoré Heller uvádza, je „jasnosť“ (alebo „čistota“) spájaná s dvoma sémantickými poľami: (I) skupina chápania a používania „naivného“, ktoré sa identifikuje s „prirodzeným“, a ku ktorému môžeme priradiť aj „prosté“ a „svieže“; (II) použitie pojmu v rámci druhého poľa súvisí s ďalšími pojmami ako „svetlé“, „radostné“, „živé“.

Na naivnosti výrazu, ako súčasť stalinskej estetickej normy významne participuje kategória „malebnosti“¹¹ (pozri: Mistrík 2013), ktorej špecifickú dobovú modifikáciu označuje Heller výrazom „peknosť“ (*prettiness*). Pojem malebnosti je často používaným v dobových kritikách literárnych textov a je dôležitým nástrojom „prefikanosti a žonglérstva s predikátmi estetických hodnotení“, ktoré sa ustalovali v kliše. Inak povedané, čím „malomyseľnejší“ bol text, tým viac bol hodnotený ako „jasný“ (svetlý), „šťavnatý“, „bohatý“ a „harmonicky farebný“. Funkciou „malebného“ je oživovanie niečoho, čo neexistuje, alebo zatiaľ neexistuje – a to je, podľa Hellera, jednou z hlavných úloh socialistického realizmu. Napokon, kombinácia naivného a malebného sa manifestovala v dielach s idylickým tónom a často ho sprevádzalo zvýrazňovanie a pátos, čo vytváralo typický „ždanovovský gýč“ (Heller 1997, s. 67). Lenže takýto povrchný modus malebnosti – nazývame ju podľa Hellera „peknosťou“ (*prettiness*), je opozitnou kategóriou ku „krásnemu“, ktoré malo byť esenciálnou vlastnosťou skutočnosti. Krásno ako vzťah vedomia a skutočnosti na podklade marxistickej estetiky vysvetľoval Eugen Šimúnek (1976, s. 54): „*Predpokladom zážitku krásy je teda realizovaná sloboda človeka, t.j. osvojenie skutočnosti, jej ovládnutie prácou na základe poznania jej zákonitosti, jej pretváranie prácou a tvorbou z hľadiska záujmov krásy života, ktorým je estetický aspekt imanentný.*“ Spomínaná povrchná malebnosť,

⁹ Leonid Heller (1945) je ruským emigrantom, od roku 1977 pôsobí na francúzskej univerzite v Lausanne ako profesor modernej ruskej literatúry, venuje sa problematike ruského žánru sci-fi, moderným ruským utópiám a socialistickému realizmu v Rusku.

¹⁰ Heller zdôrazňuje, že stalinizmus síce prikazoval všetky estetické kategórie podriaďovať ideológii, no nikdy nepovolil ich analýzy. Jednotlivé formulácie noriem boli vágne a nikde sa neuvádzalo, akým spôsobom (metódou) je možné dosiahnuť krásu s prísny odmietnutím ornamentu. Vyjadruje dôležité podozrenie, že direktívy strany neboli podávané zrozumiteľne, ale ich stratégiou bola práve neurčitnosť. Inak povedané, socialistický realizmus bol síce normatívny, ale iba v negatívnom zmysle – hovoril, čo sa nesmie, no nič konkrétne nenariadal.

¹¹ V Mistríkovom (2013) digitálnom Estetickom slovníku je malebnosť interpretovaná ako výrazová a hodnotová kategória, ktorá „[...] zdôrazňuje príjemnú organizáciu vonkajška človeka alebo prostredia. Obsahuje prímes príjemného, elegantného a pitoreskného. Neprovokuje, nevyžaduje dynamiku. Zväčša vybovuje dominantnému vkusu. Nezriedka hraničí s gýčom.“

teda „peknosť“, ktorá zahalovala skutočnú tvár reality a bola tak opozitnou ku dobovému opisovaniu krásy – táto „peknosť“ sa bola pivotnou kategóriou ždanovovskej estetiky (Heller 1997, s. 67).

Nie je tiež náhodou, že v rokoch 1949-1950 sa v ruskej literatúre často objavuje kriticizmus dospelosti, príkladom sú recenzie na Pavlenkov román o det'och (a pre deti) *Stepné slnko*.¹² Heller potvrdzuje svoje skoršie predpoklady, že zdôrazňovanie naivnosti je symptómom celkovej infantilizácie¹³ čitateľa stalinskej éry, ako aj celej spoločnosti.¹⁴ Zároveň však nezabúda na dôležitý fakt, že naivnosť mohla prichádzať spoločne s avantgardou presadzovaným primitivizmom.

Kvalita naivného zastupuje v estetike a umení socialistického realizmu jeden z kľúčových aspektov. Možno to dokladovať už v prípade formovania Teigeho (1971, s. 150-154) konceptu proletárskeho (ľudového) umenia, ktorý si z predchádzajúcich „výbojov“ moderny odnáša práve oceňovanie Rousseauovej naivnosti. Ďalšie prevtelenia primitívneho, ktoré sa prejavili v kubizme, či expresionizme – odmieta a označuje ako buržoázne. Naivné ako „bezčasové“ (atemporálne) a pôvodné je tiež vhodnou vizualizáciou utopických ideových konštrukcií a takých diskurzov, ktoré majú ambíciu stať sa mýtom.

Obrazy päťdesiatych rokov, ktoré mali ambíciu stať sa súčasťou oficiálnej socialisticko-realistickej kultúry majú dvojaké štýlové smerovanie. Jedno nadväzuje na povojnový expresionizmus Mudrochov, Matejkov a Hložníkov. Dominantným štýlovým prvkom je tu romantizujúca monumentalizácia a heroizácia (Ján Mudroch: *Partizánka na stráží pod Rozsutcom*, 1954; Anton Djuračka: *Modrá úderka*, 1950).

Druhý súbor obrazov sa vyznačuje takmer impresívnymi svetelnými efektmi, ktoré, zdá sa, prichádzali ako súčasť ruského vzoru (Alexander Dejneka). Ide obvykle o figurálne kompozície a krajinné výseky, ktoré majú pôsobiť idylickým dojmom. Z tohto dôvodu sa obvykle spájajú s motívom detstva a mladosti (Štefan Bednár: *Vodáci pri Váhu*, 1951). Táto presvetlenosť, jasnosť, čistota - asociuje Hellerom (1997) spomínanú radosnosť a živosť. Tieto kvality zadefinoval ako podporné kvality výrazu naivnosti (Mária Medvecká: *Deti mieru* [Obr. 1], 1952; Mária Medvecká: *Mičurinky*, 1954 [Obr. 2]; Ladislav Čemický: *Hra s bublinou*, 1953). Socialistická romantizujúca idyla čerpá z tradície predmoderného slovenského folkloristicky zameraného, impresívneho maliarstva Štefana Polkorába, či Jána Hálu. Synkretický realizmus ako zobrazujúci postup socialistického slohu prepájal impresionistické svetelné efekty, expresívne monumentalizujúce tvarovanie postáv a istú mieru abstrahovania prevzatú z moderny (Milan Chovanec: *Klement Gottwald*, 1973 [Obr. 3], Marek, V.: *Lenin*, 1950-1960 [Obr. 4]). Takýto štýl spolupracoval s predpísaným súborom žánrov. Spôsob zobrazovania a jeho estetické pôsobenie má v tomto prípade inštrumentálnu funkciu a môže byť ďalším príkladom takej charakteristiky gýča, ktorý pomenoval Umberto Eco „boldinizmom“ (Eco 2006, s. 98-99).

Umberto Eco interpretuje tzv. boldiniovský¹⁵ gýč ako taký obraz, ktorý zámerne kombinuje akademickú, splývavú maľbu s pastózne nervným fragmentárnym rukopisom, ktorý je pripomienkou impresionizmu. Obraz je na jednej strane „gastronomický“ (určený pre nenáročný konzum) a súčasne odkazuje na vysoké umenie - impresionistická časť obrazu ubezpečuje diváka, že vníma umelecké dielo. Preto konzument

¹² Ide o knihu Petra Andrejeviča Pavlenka: *Stepnoje solnce* (1952).

¹³ Infantilnosť ako výrazová kategória má negatívne konotácie. Nejde o detskosť, ale o detinskosť, a to v negatívnom zmysle slova. Spája sa totiž s vlastnosťami ako slabomyseľnosť, hlúposť, vulgárnosť, hysterickosť. Príkladom ukážky infantilnosti, ktorá vedie k zlu a záhube je antiutópia Aldousa Huxleya *Koniec civilizácie* (1967), v ktorom je skupina ľudí pod vplyvom drog bezdôvodne radosná, otupená, bez zábran a bez morálky. „Pak náhle někdo začal zpívat 'Heče peče' a v okamžiku sa všichni přidali k rejvěnu, zpívali a začali tančit. Heče peče, pořád dokolečka dokola a bílí jeden druhého v šestiosminovém taktu. Heče peče...“ Infantilnosť výrazu má s naivnosťou iba povrchovú podobnosť prostredníctvom detskosti, nezrelosti. V skutočnosti sa dotýka banálnosti a gýča.

¹⁴ Práce ako Nikolaj Ostrovsky: *Ako sa kalila oceľ*, Anton Makarenko: *Pedagogická báseň*, Alexander Fadejev: *Mladá garda* právom patria k literatúre pre deti a mládež, ale namiesto toho boli považované a udržiavané ako paradigmy socialistického realizmu. Preto dochádza podľa Hellaera ku kolapsu dobových požiadavok na literatúru.

¹⁵ Pomenovaný a opísaný na základe štýlovej a semiotickej analýzy malieb – portrétov Giovanni Boldiniho.

prijíma svoju vlastnú lož. Eco v tomto prípade počíta s nositeľom tzv. „midcultu“ – vkusu strednej triedy. „Pravý a skutočný midcult však charakterizuje, a to práve jako kľúč, neschopnosť spojiť le nerozpoznání citaci s novým kontextem a dát najeho nerovnováhu, v níž vzdálený odkaz se provokativně vynoří na povrch, ne však jako citace, ale jako původní objev, přičemž očividně přesahuje kontext, který je příliš slabý, než aby jej unesl, a příliš odlišný, než aby jej do sebe přijal a integroval“ (Eco 2006, s. 100). Touto charakteristikou gýča smerujeme k záveru, že pokiaľ dielo socialistického realizmu zámerne komunikuje naivnosť výrazu, ide o naivnosť predstieranú, použitú účelovo – teda inštrumentálnu naivnosť. Je to výrazová kvalita, ktorá sa stáva mediátorom, má referenčnú funkciu, odkazuje k idylickým pocitom detstva a radosti. Zjednodušené tvaroslovie, typizácia figúr, ustálenie druhov žánrov a využitie konvenčných znakov umožňujú zásadne jednoduchú čitateľnosť textu. Na druhej strane impresionistický duktus a benkovská monumentalizácia odkazujú konzumenta k dojmu, že ide o moderné umelecké dielo. V päťdesiatych rokoch už bolo široké obecenstvo navyknuté na folkloristické, pseudo-impresionistické maliarstvo. Preto je socialistický realizmus v drivej väčšine eklektickým slohom, ktorý prepája impresionizmus, expresionizmus a naivizmus za účelom upevňovania ideológie. Z toho vyplýva, že naivnosť (či už vo forme rukopisu, alebo vo forme radostných výjavov detských hier) tu nemá za úlohu demaskovať a narúšať konvencie, ale naopak – odkazuje ku konvenčnému chápaniu naivnosti. Nie je funkčná, jej pôsobnosť je „umrtvená“ a „banalizovaná“, približuje sa k infantilnosti výrazu, je citáciou samej seba a stáva sa módom výrazovej kategórie gýča.

Literatúra:

- [1] BAKOŠ, O. 1979. Nedeľný maliar Jozef Lackovič. In: Výtvarný život. Roč. 24, č. 3, s. 25.
- [2] BILAK, V. 1982. Umenie so stranou a ľudom. In: Výtvarný život. Roč. 27, č. 9, s. 1-2.
- [3] BODNÁROVÁ, J. 2006. Svet bez zrkadla – Art brut. In: Romboid. Roč. 41, č. 8, s. 68-71.
- [4] BORECKÝ, V. 2000. Teorie komiky. Praha: Hynek, s.r.o. ISBN 80-86202-65-8.
- [5] ČILJAK, J. 1982. Mária Žilavá. In: Výtvarníctvo, fotografia, film. Roč. 20, č. 8, s. 10-11.
- [6] DANGLOVÁ, O. 1970. Druhé trienále inšitného umenia. In: Výtvarný život. Roč. 15, č. 1, s. 8-1.
- [7] DMITRIJEVOVÁ, N. 1958. O súčasnom štýle v maliarstve. In: Výtvarný život. Roč. 3, č. 7, s. 242-245.
- [8] DVORÁKOVÁ, H. 1979. Bezzábranové videnie. In: Výtvarný život. Roč. 24, č. 5, s. 12-14.
- [9] ECO, U. 2006. Skeptikové a tešitelé. Praha: Argo, 2006. ISBN 8020504729.
- [10] GOMBRICH, E., H. 1985. Umění a iluze : studie o psychologii obrazového znázorňování. Praha: Odeon.
- [11] GOMBRICH, E., H. 2002. The Preference for the Primitive. London: Phaidon Press. ISBN 0-7148-4632-5.
- [12] HELLER, L. 1997. A World of Prettiness : Socialist realism and its Aesthetic Categories. In: LAHUSEN, T. a J. DOBRENKO, eds. Socialist Realism Without Shores. London: Duke University Press, s. 51-75.
- [13] HUXLEY, A. 1970. Konec civilizace. Praha: Horizont: Státní nakladatelství technické literatury.
- [14] JANKOVSKÝ, M. 1982. Ľudské a umelecké posolstvo Ignáca Bizmayera. In: Výtvarníctvo, fotografia, film. Roč. 20, č. 6, s. 6-9.

- [15] KELEMEN, B. 1970. Fenomén naivného maliarstva. In: Výtvarný život. Roč. 15, č. 1, s. 12-17.
- [16] KLIMÁČKOVÁ, F. 1972. Výstavy keramiky Ignáca Bizmayera. In: Výtvarný život. Roč. 17, č. 9, s. 14-17.
- [17] KUSÁ, A. a P. MORHÁČOVÁ, 2012. Prerušená pieseň : umenie socialistického realizmu 1948-1956 : sprievodca výstavou : 29. jún-21. október 2012. Bratislava: Slovenská národná galéria. ISBN 978-80-8059-169-4.
- [18] MAKKY, L. 2014. Nesmrteľnosť, moc a démonické sily. In: Espes [online]. Roč. 3, č. 2, s. 52-60. [cit. 2016-10-10]. ISSN 1339-1119. http://www.casopisespes.sk/rocnik3/cisloII/lukas_makky.pdf
- [19] MACSOVSZKY, P. 1996. Kaligrafia surovosti. In: Dotyky. Roč. 8, č. 5, s. 12-15.
- [20] MIKOLAJ, D. 1992. Insitné nemusí byť naivné. In: Národná osveta. Roč. 2, č. 17, s. 28-30.
- [21] MISTRÍK, E. 2013. Estetický slovník. – 2. [online]. [cit. 2016-10-10]. ISBN 978-80-971533-4-2. <http://www.estetickyslovník.sk/category/texty-hesiel/ma/>
- [22] MUKAŘOVSKÝ, J. 1966. Studie z estetiky. Praha: Odeon.
- [23] NEJEDLÝ, Z. 1953. O nové výtvarnictví [1950]. In: NEJEDLÝ, Z., Za kulturu lidovou a národní. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, s. 176-198.
- [24] NOVÁK, L. 1959. Umenie bojujúce. Niekoľko myšlienok k pražskej výstave. In: Výtvarný život. Roč. 4, č. 2, s. 42-49.
- [25] PAŠTÉKOVÁ, J. 2004. K poetike päťdesiatych rokov. In: PAŠTÉKOVÁ, J., et. al. Poetika a politika: Umenie a päťdesiate roky. Bratislava: Slovak Academic Press, s. 32-57. ISBN 80-88746-14-0.
- [26] PEŠEK, J. 2004. Historický rámec vývinu slovenskej kultúry. In: PAŠTÉKOVÁ, J., et. al. Poetika a politika: Umenie a päťdesiate roky. Bratislava: Slovak Academic Press, s. 11-31. ISBN 80-88746-14-0.
- [27] PETRUSEK, M. 2006. Umění totalitních režimů jako sociální fenomén. In: Studia Moravica IV. Symposiana: Sborník příspěvků přednesených na prvním mezi odborovém sympóziu Česká kultura ve 20. století. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, s. 15-26. ISBN 978-80-244-1267-2.
- [28] PLESNÍK, L., et al. 2011. Tezaurus estetických výrazových kvalit. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta. ISBN 978-80-8094-924-2.
- [29] POHRIBNÝ, A. a Š. TKÁČ, 1967. Naivní umění v Československu. Praha: Nakladatelství Československých umělců, s. 8-11.
- [30] SCHILLER, F. 1985. Estetické úvahy o umení. Bratislava: Tatran.
- [31] SOURIAU, É. 1994. Encyklopedie estetiky. Praha: Victoria publishing. ISBN 80-85605-18-X.
- [32] SYŘIŠŤOVÁ, E. 1992. Tvořivé potenciality schizofrenní exprese: hledání odvrácené tváře reality. In: Profil současného výtvarného umění. Roč. 2, č. 7, s. 8-9, 19-20.
- [33] ŠIMÚNEK, E. 1976. Estetika a všeobecná teória umenia. Bratislava: Obzor.
- [34] ŠIMÚNEK, E. 1978. Sloboda a angažovanosť umeleckej tvorby. In: Pravda. Roč. 59, č. 79, s. 5.

- [35] ŠTRAUS, T. 1959. Poznanie a zobrazenie. K teoreticko-logickej charakteristike špecifičnosti umeleckého poznania. In: Výtvarný život. Roč. 3, č.1, s. 24.
- [36] TEIGE, K. 1971. O expresionismu. In: VLAŠIN, Š., ed. Avantgarda známá a neznámá Sv. I.: Od proletárského umění k poetismu 1919-1924. Praha: Svoboda, s. 202-208.
- [37] THURZO, I. 1972. K výstave eskimáckej grafiky. In: Výtvarný život. Roč. 17, č. 4, s. 26-27.
- [38] VANĚK, J. 2011. Frázovitost' výrazu. In: PLESNÍK, E., et al. Tezaurus estetických výrazových kvalít, Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre. Filozofická fakulta, s. 75. ISBN 978-80-8094-924-2.
- [39] VARGAS LLOSA, M. 1990. Čo zmôže lož. In: Kultúrny život. Roč. 24, č. 5, s. 1 a 15.
- [40] ŽDANOV, A., A. 1950. O umení. Bratislava: Pravda.

Obrazová príloha:



Obr. 1: Mária Medvecká: *Deti mieru*, 1952.
(Zdroj: Webumenia.sk [online])



Obr. 2: Mária Medvecká: *Mičurinky*, 1954.
(Zdroj: Webumenia.sk [online])



Obr. 3: Milan Chovanec: *Klement Gottwald*, 1973.
(Zdroj: Webumenia.sk [online])



Obr. 4: V. Marek: *Lenin*, 1950-1960.
(Zdroj: Webumenia.sk [online])

Mgr. Jana Migašová, PhD.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
FF PU v Prešove.
jana.migasova@unipo.sk

www.casopisespes.sk
