

STŘETNUTÍ V OTÁZCE REALITY

Výstavy surrealismu a socialistického realismu v Praze roku 1947

TEREZA HAVELKOVÁ — KAREL DUDR

Praha roku 1947 byla stále ještě místem svobodného vyjádření, kde se mohly projevit různé umělecké směry a hnutí. Byla mezinárodním kulturním prostorem, který po válečné cézuře znovu navázal na dříve existující kontakty na Západě i na Východě. Byla domovem osobností, které dokázaly zaujmout otevřeně kritický postoj k tomu, co přicházelo ze zahraničí. To se však mělo brzy změnit. Studie zkoumající téma realismu a reality ve světle dvou, možná zdánlivě protikladných výstav umění socialistického realismu a obnovujícího se surrealismu se zaměřuje právě na toto předzlomové období před únorem 1948 a na události v kulturním diskurzu, které už předznamenávaly pozdější proměnu pozic na umělecké scéně. Předmětem zájmu není jen konfrontace postojů, ale i jejich přehodnocení, a především snaha o pochopení, co surrealismus a socialistický realismus zamýšlely říct o realitě a jak s ní chtěly nakládat.

ENCOUNTER IN THE QUESTION OF REALITY : EXHIBITIONS OF SURREALISM AND SOCIALIST REALISM IN PRAGUE IN 1947

Prague in 1947 remained a place of free expression, where various artistic trends and movements could manifest themselves. It was once again an international cultural space that, after the war caesura, re-established previous contacts in both the West and in the East, and was the home to personalities who were able to stand up to what was coming from abroad in an openly critical way. But this was soon to change. By exploring the theme of realism and reality in the light of two, perhaps seemingly contradictory, exhibitions of socialist realism and resurgent surrealist art in Prague, this study focuses on this pre-breakthrough period before February 1948 in Czechoslovakia and on the events in cultural discourse that already foreshadowed the later transformation of positions on the political and artistic scene. It involves not only the confrontation of these positions, but also their re-evaluation, and above all the effort to understand what Surrealism and Socialist Realism wanted to say about reality and how they wanted to deal with it.

Klíčová slova — Praha – palác Žofín – Topičův salon – třetí Československá republika – rok 1947 – výstava umění – realismus – surrealismus – socialistický realismus – Skupina Ra – Otakar Mrkvička – Karel Teige – André Breton – Jiří Kolář – Jindřich Chalupecký – Vratislav Effenberger

Key words — Prague – Žofín Palace – The Topič Salon – Third Czechoslovak Republic – year 1947 – art exhibition – realism – Surrealism – socialist realism – Ra Group – Otakar Mrkvička – Karel Teige – André Breton – Jiří Kolář – Jindřich Chalupecký – Vratislav Effenberger

Dva pohledy na vztah umění a reality – tak je možné vnímat poselství dvou výstav, které se konaly v Praze během roku 1947. Jako nejsilnější avantgardní směr, který překonal období druhé světové války u nás i ve Francii, se mezinárodním výstavním projektem prezentoval surrealismus, a to nejprve v Paříži a následně v Praze. V obou centrech došlo k vyvrcholení diskusí o poválečné situaci surrealismu a jeho dalším směřování. Druhá z pražských výstav, jež byla rovněž reprízou, v tomto případě vídeňské expozice *Ausstellung sowjetischer Malerei*,¹ představila českému publiku sovětský socialistický realismus v obrazech čtyř malířů ze Sovětského svazu (*sine* 1947a). Vyvolala velmi silné odezvy, byla hojně navštěvována, avšak také kritizována. Ačkoli se tyto výstavy jeví jako jednoznačně protikladné ve svém pojmání reality, domníváme se, že měly také něco společného. Už z názvů obou uměleckých směrů je zřejmé, že v nich poměr k realitě hrál významnou roli. Z toho je možné vyjít a položit si otázku, zda surrealismus a socialistický realismus, ve své podstatě oba levicové umělecké směry opírající se o dialekticko-materialistický světový názor, jak byly představeny na výstavách v Praze v roce 1947, opravdu reprezentují dva zcela odlišné pohledy na skutečnost.

1 Vídeňská výstava sovětského malířství se konala od 20. února do 23. března 1947 v prostorách Staatliches Kunstgewerbemuseum (Museum für angewandte Kunst) a patřila k nejvýznamnějším v řadě kulturně-propagačních akcí pořádaných Sovětským svazem v okupovaném Rakousku. Na její zahájení přijela jak čtveřice vystavujících umělců, tak i delegace architektů, kteří se zde účastnili diskusí s místními tvůrci. O její politické významnosti dále svědčí široká účast rakouských vládních představitelů i zástupců okupačních mocností na vernisáži. Stejně jako následně pražská výstava byla přítom i tato divácky velmi úspěšná, když ji za čtyři týdny navštívilo na 30 000 lidí, a rovněž i ona vyvolala množství zanícených debat. Vzhledem k rakouské válečné minulosti a přítomnosti nacistického uměleckého ideálu v živé paměti však byly tyto diskuse vnímány jako z vnějšku uměle implantované, což výrazně omezovalo jejich skutečný dosah. Do Prahy se pak výstava přesunula na přímou žádost sovětských reprezentantů, kteří tak měli učinit při zahájení pražské výstavy *Umění moderní Ameriky*, na niž chtěli tímto způsobem reagovat. Jak v českém prostředí poprvé upozorňují Marie Klimešová s Hanou Rousovou, výstava se následně z Prahy přesunula ještě do Bratislavy, kde se vrátila ke svému původnímu názvu – *Výstava sovětského malířstva*. Také zde se konala pod záštitou nejvyšších politických představitelů. Stejně jako v Rakousku se však nesetkala s nijak zásadními kritickými ohlasy (*-h. m.* - 1947; KRAUS 2008, 74–76; PECH 2015, 229; KLIMEŠOVÁ/ROUSOVÁ 2023, 244–245).

Praha roku 1947

Poválečná Praha byla místem čilého a různorodého kulturního života. V roce 1945 obnovily svou činnost vysoké školy, žhavým tématem se stal francouzský existencialismus, kterému bylo věnováno celé číslo čtvrtletníku pro umění a filozofii *Listy* v roce 1947 (CHALUPECKÝ 1947). V roce 1946 se poprvé konal hudební festival *Pražské jaro* a v prvních poválečných letech se uskutečnila celá řada výstav umělců z různých zemí, o nichž bylo možné po dlouhé době otevřeně diskutovat a z různých pozic je hodnotit.² Nepřehlédnutelnou silou tehdejší politické scény byla Komunistická strana Československa, která ve volbách na jaře 1946 získala nejvíce hlasů. S prosazováním užšího vztahu domácí poválečné kultury se Sovětským svazem začala KSČ už v květnu roku 1945, kdy zorganizovala „manifestaci kulturních pracovníků“ v pražské Lucerně. Promluvili zde ministr školství a osvěty, vedoucí katedry estetiky Univerzity Karlovy Zdeněk Nejedlý (* 1878 – † 1962), a ministr informací Václav Kopecký (* 1897 – † 1961). Nejedlý v projevu emotivně odsoudil „buržoasní Západ“, který obvinil z kapitulace před fašismem a tím z otevření dveří válce, a vyzdvihl „Východ, slovanský svět, Sovětský svaz!“ S přelomovým, novým obdobím historie spojil umocněnou roli inteligence, která musí „na palubu, musí na své místo, musí do prvních řad“ (NEJEDLÝ 1945, 53). Debaty o tom, zda se má Československo a potažmo i zdejší kultura upínat spíše směrem k východu či západu, provázely velké množství poválečných kulturních událostí. Praha byla spolu s celou zemí vnímána jako místo na křižovatce, prostor mezi dvěma cestami.³

Směrování kultury hrálo v politických debatách významnou roli – symbolem politické rozpolcenosti se pak staly výstavy amerického a sovětského umění, které proběhly v roce 1947 na Slovanském ostrově. Výstava amerického umění byla v paláci na Žofíně prezentována pod názvem *Umění moderní Ameriky* a nabízela pohled na díla různého stylu, z nichž řada nesla známky inspirace evropským modernismem.⁴ V období krátce po polovině 40. let měly putovní výstavy zahraničních umělců symbolický význam, naznačovaly politické a kulturní spříznění a sdílené hodnoty mezi hostujícími a hostitelskými státy. Někdy však stál za jejich uspořádáním zájem vyloženě propagandistický a mocenský, o čemž je možné mluvit v případě výstavy amerického i sovětského umění.

Obrazy národních umělců SSSR

Výstava děl čtyř malířů Sovětského svazu *Obrazy národních umělců SSSR* se konala od 12. dubna do 2. května 1947, a to také na Žofíně, a pořádaly ji Společnost pro kulturní a hospodářské styky se SSSR a Umělecká beseda (*sine* 2022 online). Představila celkem 86 děl malířů Alexandra M. Gerasimova, Sergeje V. Gerasimova, Alexandra A. Dejneky a Arkadije A. Plastova.⁵ Slibovala ukázat „sovětskou skutečnost promítnutou ve tvary a barvy“.⁶ Měla české veřejnosti prezentovat nejen povahu sovětského umění, ale také prostřednictvím obrazů ruský styl života a umění propagovat. Tyto záměry odráží text v moskevské *Pravdě* 6. června 1947, jehož autorem byl Alexandr Ivanovič Zamoškin (* 1899 – † 1977), ředitel Tretjakovské galerie v Moskvě a autor koncepce výstavy, který se zúčastnil jejího zahájení na Slovanském ostrově. Výstavu prezentoval jako jednoznačný úspěch: „Sovětské malířství, pravdivě zrcadlící současný sovětský socialistický život a nového sovětského člověka, vyvolalo nejupřímnější nadšení davového diváka [...]“



Obr. 1. Titulní list sborníku *Střetnutí: Sovětské malířství a současné umění* (MRKVIČKA 1947a).

2 V roce 1945 proběhla v Topičově salonu výstava československé válečné tvorby, v roce 1946 se uskutečnila výstava španělských umělců a Pabla Picassa. V Praze byly mezi lety 1946 a 1948 otevřeny také výstavy holandského, mexického, britského a čínského umění. Českoslovenští umělci opět navázali kontakty v zahraničí (HOROVÁ 2005, 27–28).

3 Specifickou situací Československa mezi Východem a Západem se zabýval Milan Pech ve vztahu k výstavám amerického a sovětského umění v Praze roku 1947 (PECH 2018, 17–19).

4 Výstava byla v Paříži otevřena v listopadu 1946 v souvislosti s oslavami založení UNESCO. Ačkoli měla dále pokračovat různými zeměmi Evropy, dostala se jen do Francie a Československa, kde byla k vidění kromě Prahy také v Brně a Bratislavě. Potom byl projekt zastaven. V USA se kolem výstavy rozproudila bouřlivá debata. Více k tomu PECH 2018, 20.

5 K jejich osobnostem a dílům viz dále v textu.

6 Zásadním zdrojem informací k této výstavě je sborník s názvem *Střetnutí: Sovětské malířství a současné umění* (MRKVIČKA 1947a; obr. 1), kde je přetištěna řada recenzí a dalších textů vztahujících se k výstavě, a to z různých názorových úhlů (další do sborníku nezařazené recenze a drobné zprávy viz *sine* 2022 online). Jejím redaktorem byl malíř a výtvarný kritik Otakar Mrkvička (* 1898 – † 1957), mj. autor pojednání *Výtvarnictví v SSSR* (MRKVIČKA 1936), který v úvodu sborníku mluví o tom, že diváci byli na výstavu zvědaví a „chtěli v ní spatřit sovětskou skutečnost, promítnutou ve tvary a barvy“ (MRKVIČKA 1947b, 9). Vyjadřuje tak myšlenku vinoucí se řadou recenzních a informativních textů, která je i pro tuto studii důležitá. Mrkvička byl vůči sovětskému umění kritický, ačkoli uznával, že velká část publika byla spokojena. Nicméně dodával, že se jednalo o ty návštěvníky, kteří většinou přišli na výstavy nechodí. Upozorňoval spíše na zklamání, které výstava přinesla. Tento postoj do jisté míry odráží také jeho výběr textů pro sborník. Názvem *Střetnutí* pak mohl naznačovat rozkol mezi uměním moderním (hanlivě nazývaným formalistickým) a uměním socialistického realismu, střetnutí mezi dvěma druhy publika, které oceňují na výstavách zcela jiné kvality.

Obr. 2. Praha-Nové Město, čp. 226, Slovanský ostrov. Záběr ze zahájení výstavy *Obrazy národních umělců SSSR* ve velkém sále paláce Žofín. Projev přednáší Valerian Alexandrovič Zorin, v letech 1945–1947 sovětský velvyslanec v Československu, světlovlasý muž je malíř Václav Rabas, v pozadí obraz *Obrana Sevastopolu* od Alexandra Dejneky (neznámý fotograf, 12. 4. 1947, © ČTK, č. 0670481980).



(ZAMOŠKIN 1947, 187). Hodnotil tak reakce části návštěvníků, které byly zaznamenány v návštěvní knize. Některé z nich skutečně dávaly ruské obrazy za příklad modernistům, respektive surrealistům, a vyzdvihovaly je jako ukázkou „umění z lidu a pro lid“ (MATĚJKA 1947, 26).⁷ Vystavená díla popisuje Zamoškin jako „realistické umění, obrazy život národa, naplněný hlubokými mravními city“ (ZAMOŠKIN 1947, 186–190). Jeho slova, napsaná necelý měsíc po skončení výstavy,⁸ odpovídají obrazu, který česká politická reprezentace v Praze o úspěchu výstavy šířila.⁹

Výstavu zahájili svými projevy Valerian Alexandrovič Zorin (*1902–†1986), v letech 1945–1947 velvyslanec SSSR v Československu, malíř Václav Rabas (*1885–†1954; obr. 2) a ministr zahraničí Jan Masaryk (*1886–†1948). Projevy Rabase a Masaryka, zčásti dochované, jsou pochopitelně velmi vstřícné a vyjadřují sympatie k vystavenému umění. Není to nijak překvapivé vzhledem k oficiální funkci obou mluvčích, Jan Masaryk zde mluví jako diplomat, Václav Rabas výstavu uvádí za Uměleckou besedu, která ji zaštitila. Povaha projevů byla sice reprezentativní, přesto dotvářejí určitý rámec, v němž byla díla vnímána. Můžeme si v nich všimnout některých

7 Slavista Ladislav Matějka (*1919–†2012) ve své recenzi výstavy otištěné ve sborníku *Střetnutí* také zmiňuje některé záznamy v knize hostů, do níž návštěvníci výstavy sovětského umění zapisovali své reakce. „Sem by měli přijít též se podívat všichni surrealisté, aby viděli, jaké vlastně umění miluje lid,“ zní jedna z nich a řada dalších staví tuto výstavu do protikladu k modernismu, který odmítají (Matějka 1947, 25–26). Matějka se však staví k těmto reakcím návštěvníků podobně jako Otakar Mrkvička v úvodu *Střetnutí*. Ty, které cituje, spojuje s diváky neškolenými a málo kultivovanými výtvarným uměním.

8 Původně vydáno v moskevské *Pravdě*, č. 142, 6. 6. 1947, na s. 3.

9 Zamoškinův text měl jednoznačně propagační charakter. Na základě záznamů, které vybral z návštěvní knihy, prohlašoval, že výstava měla v ČSR „ohromný význam“, „utvrdila svazek mezi kulturami bratrských slovanských národů“ (ZAMOŠKIN 1947, 190). Zároveň prostřednictvím citací z návštěvní knihy stavěl sovětské malířství a surrealismus do protikladu. Zamoškin dále obvinil z formalismu členy Spolku Mánes a pražskou Vysokou školu uměleckoprůmyslovou. Jeho odsudek byl českým čtenářům prezentován o několik dní později v *Mladé frontě* (–čt– 1947). Na tento útok na moderní umění zareagoval ve *Svobodných novinách* Otakar MRKVIČKA (1947e), který upozornil na to, že Zamoškin zamlčel negativní reakce na výstavu. Vymezili se vůči němu kolektivně také studující Vysoké školy uměleckoprůmyslové v otevřeném dopise otištěném v *Mladé frontě* 15. června 1947 (sine 1947d). Tyto reakce byly přetištěny ve sborníku *Střetnutí* (MRKVIČKA 1947a).



Obr. 3. Praha-Nové Město, čp. 226, Slovanský ostrov. Výstavu *Obrazy národních umělců SSSR* na Žofíně navštívil i prezident republiky Edvard Beneš s chotí Hanou (neznámý fotograf, 22. 4. 1947, © ČTK, č. 0670288984).

slovních obrátů a myšlenek, které směřují ke ztotožňování ruských obrazů s ruskou skutečností. Masaryk prohlašuje: „[...] tak nám tato výstava vlastně ukazuje, z čeho se raduje oko sovětského člověka [...]. V historické době, kdy se rodí nové světy, jeví se mu skutečnost, kterou sám prožívá, monumentálně.“ Umění ruských malířů popisuje jako „optický extrakt sovětského světa“ (MASARYK 1947, 18), tedy jako velmi přesný obraz skutečnosti.¹⁰ Václav Rabas je ve svém projevu ještě vzletnější, když mluví o díle, „v němž ruský umělec, spjatý s přírodou a skutečností své domoviny i s usilováním svého lidu, s dokumentární platností poznamenává dějinné chvíle, z nichž umění budoucnosti má ještě dlouho čerpat a žít“. Ruské umění vnímá jako budovatelské a ruského umělce jako „dovršitele v díle míru, v díle lidskosti, svobody a pokroku“ (RABAS 1947, 20–21). Ačkoli oba projevy nemusely nutně vyjadřovat osobní názory mluvčích, vypovídají o tom, jak byla díla představena veřejnosti. Zaznívá v nich téma realismu a věrného zobrazení ruské skutečnosti.

Otázek realističnosti sovětského umění se pak různým způsobem dotkly snad všechny recenze, které na výstavu reagovaly. Některé byly příznivé, našla se však také řada kritiků. Jedním z nich byl historik umění Miroslav Mičko (*1912–†1970), který o výstavě referoval pro deník *Práce*. Upozornil na to, že je třeba vnímat ruské malby v jejich kontextu, protože vznikají v souladu se společenským uspořádáním. „Co jiného je realismus než forma souhlasu se skutečností?“ ptá se Mičko (1947, 50) a přitakává tak volbě námětů. Uvědomuje si však zároveň, že „znázorňovací metody“ tohoto realismu jsou problematické, že sovětské malířství v podstatě čerpá z domácí tradice realismu 19. století. Postihuje tak zásadní rozpor socialistického realismu. Jeho cílem je směřování do budoucnosti, svou formou se však vrací zpět k akademické malbě.

¹⁰ Je svým způsobem velmi příznačné a pozoruhodné, že rovněž rakouský ministr školství Felix Hurdes hovořil na vernisáži vídeňské výstavy ve svém úvodním proslovu o tom, že díky obrazům sovětských malířů se před očima vyjevuje sovětský lid takový, jaký je a jak se sám vidí: „In Werken von vier namhaften Vertretern der sowjetrussischen Malerei tritt uns das Sowjetvolk selbst vor Augen: wie es ist und wie es sich sieht.“ (-h. m.- 1947)

Také malíř Otakar Mrkvička ve *Svobodných novinách* je k obrazům skeptický: „Sovětským malířům nelze vytýkat, že se obrátili k realismu [...]. Se sovětskými malíři je třeba polemizovat pouze o tom, jak oni pojmají realismus, co si pod ním představují [...]“ (MRKVIČKA 1947c, 74). Dospívá k závěru, že umělci vystavující v Praze se nazývají realisty jen omylem. Srovnává je s osobnostmi jako Eugène Delacroix, Gustave Courbet a Honoré Daumier, kteří nezavrhlí výtvarnou formu a díky tomu byli skutečnosti blíží než Alexandr Gerasimov, jeden z vystavujících umělců. Ostatně podle Mrkvičky by díla tohoto malíře celkem dobře zastoupila i kvalitní fotografie (MRKVIČKA 1947f, 238). V jiné recenzi MRKVIČKA (1947d, 80) staví raději do popředí ruského malířství „subjektivně básnivého Marka Šagala“, jehož prohlašuje za „nejruštějšího“ malíře přítomnosti, ač žije ve Francii. Rovněž Karel Šourek,¹¹ výstavní komisař Umělecké besedy, se ve své kritice výstavy vztahoval k umělcům jako Gustave Courbet, Honoré Daumier či Édouard Manet a konfrontoval s nimi ruské malíře 19. století, jejichž díla mu z tohoto srovnání vycházela jen jako pouhé odrazy a skromné napodobeniny jejich západoevropských vzorů, nedobírající se podstaty uměleckých problémů. Příčinu této slabosti přitom spatřoval v opuštění vlastní ruské tradice byzantské malby (za jejího jediného pokračovatele pokládal právě Marca Chagalla) a v nedostatečném vstřebání tradice západní. To spolu s izolovaností Ruska, kterému tak podle Šourka scházelo měřítko a srovnání s kvalitním zahraničním uměním, způsobilo, že i současné sovětské malířství mělo „úkolům, které jsou na ně kladeny – přesně řečeno: tomu programu realismu vůbec a socialistického realismu zvláště – unikát, a to unikát do sfér akademismu velmi prostředního a hlavně velmi buržoasního“ (ŠOUREK 1947, 21). Je tedy znát, že většina kritiků výstavy neměla problém s tím, že se ruské umění hlásí k realismu, ale s tím, jak s pojmem realismu nakládá a jaká díla pod touto hlavičkou produkuje.

Pro *Svobodné noviny* byl dotazován na dojem z výstavy také malíř Emil Filla (* 1882 – † 1953). Jeho reakce byla rozpačitá, navzdory svému vřelému vztahu k Rusku a obecně k Východu¹² se k výstavě postavil kriticky: „Toto umění nemá s realismem co dělat a jediný správný název je umění naturalistické.“ (ZOUPLNA 1947, 234) Realismus podle Filly vyžaduje mnohem více, je spojen s „duchovním výkonem autora“.¹³

Nejčastěji byla v recenzích dílům vytýkána neaktuálnost výtvarných forem, s nimiž ruští umělci pracovali, a jejich přehnaný naturalismus vytvářející kopie viděného, a to především v případě Alexandra Gerasimova. Kromě toho se však objevují i pochyby, zda toto umění opravdu zobrazuje ruskou realitu a zda není spíše obrazem skutečnosti zatím pouze chtěné a vyhlášené.

Výstava měla propagandistický charakter a byla Sověty do Prahy vypravena s jasným politickým záměrem – upevnit sympatie zdejší veřejnosti k Sovětskému svazu a jeho kultuře (obr. 3). Tomu odpovídal i text katalogu zdůrazňující kvalitu a vitalitu sovětského umění v porovnání se „západním formalismem“ (PECH 2018, 22–28).

Mezinárodní surrealismus po válce: nahrazení náboženského živlu v lidském životě živlem básně

Výstava s názvem *Mezinárodní surrealismus* se konala v Topičově salonu na Národní třídě od 4. listopadu do 3. prosince 1947 a byla částečnou, avšak velmi omezenou reprízou výstavy *Le Surréalisme en 1947* pořádané v Paříži.¹⁴ Pařížská výstava byla pojata jako komplexní prezentace poválečného surrealismu a zahrnovala víc než 130 děl od umělců z 24 zemí. Jejimi kurátory byli André Breton (* 1896 – † 1966) a Marcel Duchamp (* 1887 – † 1968), kteří se postarali o to, aby zážitek z výstavy byl nejen vizuální, nýbrž celistvý a transformační. Návštěvník měl projít skrze místnosti s různým symbolickým významem, zažít organickou architekturu Fredericka Kieslera i Duchampem navržený Sál dešťů s „očistnými“ sprškami vody a dojít až k oltářům nového mýtu,

11 Malíř, historik umění a teoretik Karel Šourek (* 1909 – † 1950) se věnoval výstavě v řadě článků v časopise *Cíl*. Ve sborníku *Střetnutí* byla Otakarem MRKVIČKOU (1947a, 138–141, 258) vyzdvihována Šourkova studie, v níž vytýká sovětskému umění přímo nezáměr o realitu a kritizuje především rozměrná plátna, reprezentativní obrazy, v nichž nachází pouhou nápodobu „nějakého realismu, nějaké konvence zplanělé a nepochopené, kterou se kdysi jiní realističtí umělci řídili“ (ŠOUREK 1947, 22).

12 Filla svůj pozitivní vztah k Východu v historické perspektivě vyjádřil mimo jiné v textu *O vztahu české a slovenské národní kultury k Byzanci*, který psal za války během internace v Buchenwaldu (FILLA 1990, 104), a vyslovil jej znovu i ve své reakci na výstavu *Obrazy národních umělců SSSR*.

13 Filla zde tvrdí, že název *realismus* (a to ani *socialistický realismus*) se na popis vystavených děl vůbec nehodí: „Realismus výtvarný vyžaduje východisko z malovaného předmětu s velkým vypětím tvůrčího ducha [...]“. Pokračuje, že jde ve skutečnosti o naturalismus: „To znamená prostý mechanický přepis skutečnosti bez nejmenšího duševního zásahu autora, kde chybí jakékoliv vnitřní hodnocení, kde chybí psychologické vyzdvížení určitých motivů v obraze a vypuštění podružných věcí, bez čeho se žádné realistické umění nemůže stát uměním monumentálním.“ (ZOUPLNA 1947, 234–235)

14 Pařížská výstava *Le Surréalisme en 1947* se konala v Galerii Meaght od 7. července do 30. září 1947.

z nichž dva vytvořili Toyen (*1902–†1980) a Jindřich Heisler (*1914–†1953). Měl podstoupit zvláštní formu iniciace prostřednictvím umění. Tato ucelená koncepce do Prahy přenesena nebyla, dostala se sem pouze část děl a celkové pojetí výstavy ponechalo jen málo z původního záměru. Navzdory tomu byl mezi nimi jednoznačný vztah a pražskou výstavu je možné chápat jako symbolické gesto, jímž se čeští surrealisté, hlavně díky organizaci Jindřicha Heislera, znovu hlásí k Paříži jako mezinárodnímu centru surrealismu.¹⁵ Text Andrého Bretona v katalogu pražské výstavy potvrzuje vzájemnost tohoto spojení. Jeho název *Druhá archa* (BRETON 1947b) odkazuje k prvnímu setkání mezi pařížskou a pražskou skupinou v roce 1935, které Breton nazval prvním pilířem oblouku (arche) mostu klenutého mezi Paříží a Prahou (BYDŽOVSKÁ/SRP 1996, 385).¹⁶



Obr. 4. Karel Teige, asi 20. léta 20. století (neznámý fotograf, © ČTK, č. 0668712533).

Jsou to právě texty Andrého Bretona a Karla Teigehe (*1900–†1951, obr. 4) publikované v malém katalogu pražské výstavy (KOTALÍK 1947), které nejvíce naznačují úzké spojení mezi Prahou a Paříží. Oba se věnují válečným traumatům. Breton se vyrovnává s „nezacelenou ránou“ mnichovské dohody¹⁷ a Teige připomíná čas války coby období „hluboké krize“. Do budoucnosti však hledí s nadějí: „[...] surrealismus, persekvaný a umlčovaný, neodumřel v čase apokalypsy [...]“ (TEIGE 1947, s.p.). Bretonova víra v lepší časy se opírá o úspěch pařížské výstavy, která představila surrealismus jako skutečně mezinárodní směr, a také o zájem mladší generace a živé debaty ve Francii o poválečné obnově hnutí.

Takové diskuse se odehrávaly po válce i v Československu. V lednu 1947 byla v Brně zahájena první výstava surrealistické Skupiny Ra, která záhy putovala do Topičova salonu v Praze, do Hradce Králové a do Mladé Boleslavi.¹⁸ Postoj těchto mladých umělců byl ovšem vůči předválečnému surrealismu kritický, avšak něco z něj přece jen v jejich dílech zůstalo zachováno. Především je to dialekticko-materialistický světový názor, nikoli však za cenu zjednodušení a vynucené srozumitelnosti umění. V programovém prohlášení *Skupina Ra*¹⁹ z roku 1947 čteme: „[...] nelze se vzdát namáhavě dobytého území, jež nás nezadržitelně vede k té říši svobody, o níž snil každý

15 Na vernisáž výstavy, atmosféru doprovodných diskusí a Teigehe brilantní projev emotivně vzpomínal v rozhovoru v roce 2003 básník Zbyněk HEJDA (2014, 193).

16 Za zmínku stojí skutečnost, že česká surrealistická skupina nazvala svou první společnou polistopadovou výstavu, konanou v Mánesu v roce 1991, v připomínce předchozích setkání *Třetí archa*.

17 V textu *Druhá archa*, kterým katalog pražské výstavy začíná, píše Breton v úvodu: „Je tomu právě dvanáct let, kdy surrealismus byl manifestován v Praze, a polovina té doby, prožívaná tam s větším utrpením než jinde, neboť vzpomene-li jejího počátku, musíme vložit prst do nezacelené rány, která se jmenuje Mnichov, polovina této doby neopominula setřít, ne-li dokonce zahladit jeho paměť.“ Právě surrealismus Breton řadí k těm jevům, které odolávají podobným ranám, což dokazuje jeho životnost (BRETON 1947b, s.p.).

18 Skupina Ra vznikla během válečných let, respektive kolem roku 1944, nejprve kolem Otty Mizery a posléze z podnětu Václava Zykunda, veřejně se však prezentovala až po druhé světové válce. Dne 11. ledna 1947 byla otevřena její výstava v Brně, 18. února v Praze, 2. března v Hradci Králové, 20. dubna v Mladé Boleslavi. Na pražské výstavě se s umělci Skupiny Ra setkali Karel Teige a Toyen (BYDŽOVSKÁ/SRP 1996, 304).

19 K výstavám, které se konaly na uvedených místech v roce 1947, vydala skupina programové prohlášení *Skupina Ra*, které podepsali Josef Istler, Miloš Koreček, Ludvík Kundera, Bohdan Lacina, Zdeněk Lorenc, Vilém Reichmann, Václav Tikal a Václav Zykund (ŠEVČÍK ET AL. 2001, 48–51).

pocitivý marxistický ideolog“ (ŠEVČÍK ET AL. 2001, 449). Stále je nové generaci blízké surrealistické pojetí skutečnosti, které spočívá v napětí kontrastů (vědomí a nevědomí, racionální a iracionální, sen a bdění apod.), a nadále pokračuje v bretonovském hledání bodu, v němž dojde k usmíření těchto protikladů.²⁰ Tyto dva náměty – směřování k budoucí „říši svobody“ v duchu idejí socialismu a úsilí vyvážit protikladné stránky reality – se zdají být trvalým odkazem surrealismu. Jejich vyjádření najdeme jak u Skupiny Ra, tak v textech doprovázejících pražskou výstavu *Mezinárodní surrealismus*.

Navzdory tomu byl nesoulad mezi generacemi natolik výrazný, že se starší a mladší generace surrealistů nikdy nesjednotily a udržovaly si odstup. Malíři ze Skupiny Ra navázali kontakt s novým uskupením revolučních surrealistů v Paříži a Toyen s Jindřichem Heislerem se zase v témže roce stali členy původní Bretonovy skupiny.²¹ V obou zemích došlo ke generačnímu rozštěpení.²²

Diskuse o osudu hnutí provázely i výstavu *Mezinárodní surrealismus* v Topičově salonu. Dne 4. listopadu 1947 byla výstava otevřena projevem Karla Teigehe (TEIGE 1994, 542–553). Věnoval se kromě vývoje surrealistické poezie také vztahu surrealistů ke komunistické ideologii v průběhu let. Jejich postoj nebyl ani po válce sjednocený. Pro Teigehe sice zůstal „terénem shody dialekticko-materialistický světový názor“, považoval však za nutné distancovat se od stranicko-politické činnosti. Mluvil obecně o názorovém střetu se zastánci socialistického realismu, kteří odmítli surrealismus a veškeré moderní umění. K dílům, která byla před několika měsíci prezentována na výstavě *Obrázky národních umělců SSSR*, se vyjádřil explicitně odmítavě: „Tato výstava a například výstava sovětského malířství jsou názorným příkladem nepřeklenutelné propasti.“ (TEIGE 1994, 552) Je třeba zmínit, že před válkou nebyl vztah některých českých surrealistů k socialistickému realismu takto negativní, i Karel Teige se dokonce tehdy pokoušel o nalezení způsobu, jak surrealismus začlenit do širšího pojetí socialistického realismu.²³ Podle Teigehe, jak se při poválečných diskusích vyjádřil, však poklesla produkce spojená se socialistickým realismem od určitého bodu natolik, že už není možné mluvit o sblížení tohoto směru se surrealismem.²⁴ V proslovu k otevření výstavy dále Teige hovořil vedle surrealismu také o magickém realismu. Tento směr, který spojoval se jmény Max Ernst, Yves Tanguy a Toyen, se podle něj snaží „podat naturalisticko-realistickou reprodukci fantazijní představy“ a díky psychickému automatismu vize vytváří „věrné zpodobení světa imaginace“ (TEIGE 1994, 548–549).

20 „[...] co André Breton definoval jako ‚pokous položit vodivý drát mezi tak rozlučované světy jako je spánek a bdění, skutečnost vnitřní a vnější, rozum a šílenství, klid poznání a láska, život pro život a revoluce‘ atd., nebo jako ‚vše, co nás přivádí na myšlenku, že je určitý bod, kde život a smrt, skutečno a pomyslné, sdílitelné a nesdílitelné, nahore a dole nemohou být vnímány jako protiklady‘ [...]“ (ŠEVČÍK ET AL. 2001, 49).

21 Surrealistická skupina pod vedením Andrého Bretona vydala v roce 1947 dokument *Rupture inaugurale* (Zahájení roztržky), v němž se distancovala od Komunistické strany Francie. S tím se však neztotožňovali někteří mladší francouzští surrealisté (mezinárodní hnutí revolučních surrealistů) ani okruh české Skupiny Ra (BYDŽOVSKÁ 2011, 235–240, 256).

22 Karel Teige reagoval na výše zmiňované prohlášení s výhradami; v dopisech z roku 1947 uvádí, že o určitou formu spolupráce sice stojí, ale kvůli názorovým neshodám zatím není možné vytvářet jednotnou skupinu, která by generace propojila (MICHALOVÁ 2016, 450).

23 Tomuto tématu je věnována kapitola *Socialistický realismus a avantgarda v Hesláři české avantgardy*. Petr Bílek zde analyzuje komplikovaný vztah progresivního avantgardního umění k nově se ustavujícímu pojmu socialistického realismu, který byl poprvé použit v roce 1932 a o dva roky později byl Andrejem Ždanovem na prvním všesvazovém sjezdu sovětských spisovatelů prohlášen za jedinou skutečnou avantgardu. Ždanov tehdy mluvil o revolučnosti ruské literatury, její pokrokovosti a ideovosti, vlastnostech, které skutečně vnímáme jako avantgardní. Toto pojetí nového sovětského směru bylo hojně reflektováno v českém tisku a nadšeně přijato některými členy české delegace na výše zmíněném sjezdu. Mezi nimi byl také Vítězslav Nezval, který záhy spojil koncept socialistického realismu s Bretonovým „pojetím ‚materialistické imaginace‘, která realitu přepracovává dramatizací, kondenzací a substitucí“ (BÍLEK 2011, 324). Dne 14. listopadu 1934 uspořádala Levá fronta ve velkém sále Knihovny hl. m. Prahy diskusní večer o socialistickém realismu, kde se proti sobě postavily dva neslučitelné přístupy. Podle BÍLKA (2011, 325sq.) se projevil základní rozdíl v pojetí skutečnosti mezi stoupenci surrealismu (Nezval, Teige) a stoupenci sociologického přístupu k socialistickému realismu (Bedřich Václavěk, Kurt Konrad). Obě strany totiž vnímaly skutečnost odlišně. Navzdory tomu Karel Teige ve své stati *Socialistický realismus a surrealismus* mluví o surrealismu jako jedné z možností široce pojatého socialistického realismu (TEIGE 1978). Ve svých tvrzeních se opírá o texty N. I. Bucharina a A. V. Lunačarského, kteří vystoupili na sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934. V průběhu 30. let se však pojetí socialistického realismu, tak jak se o něm diskutovalo v českém tisku, avantgardním tendencím více a více vzdalovalo a po válce již nebylo možné dojít k sblížení těchto směrů. – Teigehe a Chalupceckého pojetím realismu/surrealismu se zabývá také PECH 2019.

24 Teige se v dalším projevu z 2. prosince 1947 na diskusním večeru o směřování surrealismu vrací k prvnímu sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934, který tehdy podle něj definoval socialistický realismus „jako aplikaci dialektického materialismu do oblasti umělecké tvorby“, a poskytl tak víru, že nový směr zahrnuje také „revoluční romantismus, z jehož rodu surrealismus vzešel“. Ačkoli tehdy surrealisté neměli problém s definicí socialistického realismu, nenacházeli porozumění pro uměleckou produkci SSSR. „Byli jsme tehdy přesvědčeni, že socialistický realismus je prozatím jen ideovým náčrtem, který teprve zítra bude konkretizován uměleckou tvorbou, ale oprávněná nedůvěra v apriorní estetické teorie a programy zabránila, abychom se dali vskutku přesvědčit.“ Produkce v Sovětském svazu však od té doby klesla pod úroveň „starého, pozitivistického a deskriptivního realismu“, jehož byla nápodoba, a podle Teigehe se dostala také pod úroveň toho, „co lze ještě za umění považovat“ (TEIGE 1994, 556).



Dějištěm doprovodných večerů k výstavě se stal právě Slovanský ostrov, kde se půl roku předtím uvedli malíři Sovětského svazu. Ve čtvrtek 27. listopadu proběhl večer Skupiny Ra a dalších mladších surrealistů a 2. prosince se uskutečnil diskusní večer o směřování surrealismu.²⁵ Zde byl položen základ nové podoby surrealistické skupiny, účastníci uvažovali o možnostech mezigenerační spolupráce a jako podstatný hodnotili také vztah k Paříži. Rovněž upřesnili poměr surrealismu k realitě. Teige se ve svém projevu vyjádřil k dobovým uměleckým tendencím, z nichž surrealismus vnímal jako nejpokrokovější a jeho pozici spatřoval na průsečíku mezi „novorealismem“ a „abstraktivismem“. Zmínil, že považuje za nutné vysvětlit poměr surrealismu k realismu, pojmu, jež název hnutí obsahuje, pojmu v podstatě „neurčitého a nevýmluvného“. Teige se přihlásil k formulaci z Bretonova textu z roku 1928 *Le surréalisme et la peinture*, která říká, že „nadrealita je obsažena v samotné realitě a není nad ni ani mimo ni.“ V surrealistických obrazech, které nevycházejí z grafického automatismu, nýbrž z automatismu vize, vzniká podle Teigeho onen „věrný snímek světa imaginace“, „realistické zpodobení vnitřního modelu“. I v této své řeči, stejně jako na zahájení samotné výstavy, Teige explicitně odmítá socialistický realismus a s ním v té době spojovanou proběhnuvší výstavu sovětského malířství (TEIGE 1994, 555).

Ačkoli Teige zde znovu prohlašuje, že „poměr surrealismu k socialistickému realismu je dnes zcela záporný“ a že v porovnání obou výstav z roku 1947 je tato skutečnost zjevná, nelze si nevšimnout, že rétorika týkající se vztahu k realitě je na obou stranách podobná. Obě si ji, ovšem po svém, přisvojovaly. Zatímco výstava sovětských malířů byla některými komentátory spojována s dokumentováním reality a s vytvářením jejího „optického extraktu“, Teige vnímá jako „věrné snímky“ vnitřního světa právě surrealistické obrazy a o magickém realismu mluví jako o „naturalisticko-realistickém“. V obou případech je věrnost skutečnosti vnímána jako pozitivní hodnota, ačkoli jednou jde o skutečnost viditelnou a podruhé o skutečnost vnitřní.



Téma pařížské výstavy, *Nový mýtus*, však přineslo do vztahu surrealistů k realitě ještě jinou rovinu, odlišnou od pojetí reality jako věrného zobrazení, rovinu směřující k „utváření budoucnosti“. Téma se nejvíce projevil v závěru Teigeho textu v katalogu. Nový mýtus měl nahradit „náboženský živel v lidském životě živlem básně“. Umění podle Teigeho nevytváří mýtus samo ze sebe, neboť „mytické funkce“ už existují, pramení z nevědomí a rozvíjejí se ve snech. Prostřednictvím poezie mají pronikat do života člověka a působit v něm: „I báseň má svou zaslíbenou zemi, pozemské království svobody, v níž to, co se dnes projevuje speciálními útvary a činy, které se zvou umění, bude se rozvíjet v denním jednání svobodného člověka jako normální živý jev. Sen uskutečněný básní nebo obrazem stává se silou, která se chce uskutečnit a ztotožnit se životem. Kdo věří v člověka, kdo věří moci lidského ducha, ví, že zázraky, sny, básně a utopie se uskutečňují.“ (TEIGE 1947, s. p.) Nápadné nadužívání slov hovořících o „uskutečnění“ čehosi dosud nereálného dokládá, jakou roli mělo mít v Teigeho představách umění ve vztahu ke skutečnosti a jak silně se Teige svým projevem snažil toto poslání umění evokovat.

Podobně přemýšlel ve svém katalogovém textu také o magickém realismu, který charakterizoval takto: „[...] jde vskutku o básnický postup, který je zaměřen k magickému ovládnutí a k magické přeměně skutečného bytí [...]. Magie vždy čarovala s reálnými věcmi. Její princip je ten, že jisté čaromocné, symbolické úkony mohou podrobit skutečnost člověkově vůli a touze a mohou ji podle této touhy proměnit.“ (TEIGE 1947, s. p.) Umělec je zde v roli kouzelníka, kazatele, vizionáře. Nejinak je tomu i v katalogovém textu Andrého Bretona *Druhá archa*, jenž za úkol umění prohlašoval osvobození člověka a odmítnutí všech nařízení politického aparátu, který člověkem pohrdá. V katalogu pařížské výstavy Breton mluvil o „iniciačním“ charakteru magie. Odkazoval ke srovnávací studii *Zlatá ratolest* Jamese G. Frazera, která dokládá význam magie pro emancipaci člověka. V aktuálních dílech surrealistů Breton vnímal přítomnou moc, již dalece překračují hranice uměleckého díla.²⁶ Výstavu samotnou chápal jako pokus naznačit, jak by takový mýtus budoucnosti mohl vypadat (BRETON 1947a, 18–19).

25 Debatu uspořádal literární odbor Umělecké besedy ve velkém sále Žofína. Promluvili zde kromě Teigeho také Jan Grossman, Jindřich Chaloupecký, Zdeněk Lorenc, Otakar Mrkvička, Václav Navrátil a Jiří Veltruský (BRABEC/EFFENBERGER 1994, 553–554). V řadě témat navázal tento Teigeho projev na jeho příspěvek na večeru mezinárodní surrealistické poezie, který se konal 14. listopadu 1947 v Topičově salonu (TEIGE 1994, 550–553).

26 „Telles oeuvres poétiques et plastiques relativement récentes disposaient sur les esprits d'un pouvoir qui excède en tous sens celui de l'oeuvre d'art.“ (BRETON 1947a, 19)

Umění se v představách Teigehe a Bretona stalo prostředkem k uskutečnění utopické budoucnosti. Zformování nové skupiny, která bude o vytčené cíle usilovat, se jevilo jako klíčové, což dokládá i bohatost doprovodného programu, který měl vznik uskupení podnítit. Teigehe zmínky o „pozemském království svobody“, které má nový mýtus ustavit, reflektují velkolepý sen o budoucnosti. I zde najdeme paralelu s monumentalitou úvodních projevů k výstavě sovětských malířů. I tady má umění předjímat budoucí „říši svobody“.

Společné rysy textů k výstavám sovětského malířství a mezinárodního surrealismu

Ačkoli se výstavy surrealismu a socialistického realismu v roce 1947 jevily jako jednoznačně protikladné (mluví o tom na straně surrealismu Karel Teige, na straně socialistického realismu někteří recenzenti²⁷), v textech a proslovech, které je provázely, můžeme najít významné podobnosti. Zaměříme se na dvě charakteristiky, které se týkají vztahu surrealismu a socialistického realismu ke skutečnosti. První z nich je věrnost realitě, která má být otisknuta do výtvarných děl. V proslovech a textech provázejících výstavu umělců SSSR je využívána metafora zrcadlení, odrazu, mluví se o optickém extraktu, o dokumentární kvalitě vystavených obrazů. V projevu Karla Teigehe najdeme stejný motiv: surrealistické obrazy jsou vnímány jako věrné snímky vnitřní reality. Díla jsou k realitě ve vztahu co největší blízkosti. Druhý společný rys provázející texty k výstavám není s tím prvním v souladu, spíše mu odporuje. Týká se schopnosti umění skutečnost předjímat a utvářet. V zahajovacích proslovech sovětské výstavy²⁸ je přítomný v motivu rodících se „nových světů“, v něž sovětský člověk teprve doufá. Se stejnou ideou pracovali i protagonisté tzv. Dohody českých výtvarných umělců realistů ve svém manifestačním článku *Zdrávstvujtě!*, představujícím ze všech českých asi tu nejpřívětivější, svým podáním ovšem velice servilní reakci na sovětskou výstavu. V té přirovnávali sovětské realistické a socialistické umění k „drtícímu úhozu neslýchané mořské vlny, která smetla zvětšlou kulturu celého lidského věku“ (*sine* 1947c). Po této smršti však měl ze slovanské řeči a srozumitelné výtvarné formy vzniknout v novém řádu svět veselý a jasný.²⁹ V katalogových textech k surrealistické výstavě najdeme též představu čehosi zcela nového, rodícího se z moderní poezie a umění ve spojitosti s motivem nového mýtu, který tematicky zastřešoval pařížskou výstavu. Vyjadřuje to Teigehe charakteristika magického realismu i Bretonovo vyzdvihování moci surrealistických děl. Teige píše v katalogu pražské výstavy o výstavě v Paříži: „[...] není to stmívání, nýbrž úsvit nového dne [...] zvěstování nového mythu má nahradit náboženský živel v lidském životě živlem básně [...] Tak jako ve středověku prolínala náboženská mystika všechno bytí a jednání, tak chce dnes lidská, hluboce lidská a nenáboženská poesie proniknout svými symboly a akty do skutečného života. Chce rozzářit nový mythus, který by člověku osvětlil cestu do Říše svobody.“ (TEIGE 1947, s. p.)

Poměr k realitě socialistického realismu i surrealismu je v obou případech paradoxní, je v něm obsažena prostota věrného přepisu reality (na jedné straně viditelné, na druhé straně vnitřní, skryté) i velkolepost směřující k potřebě „podrobit skutečnost člověkově vůli a touze.“

Mnohé shodné rysy ovšem nesly i kritiky a výtky vůči oběma výstavám a na nich prezentovanému umění. Tak jako sovětským malířům, byla i surrealistům vyčítána netečnost ke světu a k aktuální, empiricky prožívané skutečnosti, což by se vzhledem k charakteru děl surrealistů nemuselo zdát nijak překvapivé. Za pozornost však stojí, že se tak činilo téměř totožným slovníkem. Kritici surrealismu tvrdili, že užívá zastaralých výtvarných forem, upadá do stále se opakujících a nepůvodních schémat a konvencí svádějících k novému, modernistickému akademismu³⁰ a ve snaze

27 „Na Slovanském ostrově je obsáhlá výstava žijících národních umělců SSSR. [...] Tedy výstava je čistě realistická a ani stopy po t. zv. avantgardě. V této celé věci cosi nesouhlasí. Jistě se pražská veřejnost pamatuje na bojovné tažení ultramoderního směru za vedení p. O. Mrkvičky a J. Mařana z kulturního oddělení ÚRO, tedy komunistické sekce, kdy tito pánové veřejně prohlašovali slovem i tiskem, že realismus a vůbec tzv. „starý kumšt“ je reakcionářství a fašismus. [...] Chtějí snad tito pánové tvrdit, že je ruská výtvarná tvorba reakcionářská a fašistická čili kulturně zaostalá?“ (HODR 1947, 27–28)

28 Jak jsme již podotkli výše, tyto proslovy měly především reprezentativní funkci a není možné je vnímat jako nejpřesnější interpretaci vystavených děl.

29 „Vaše přítomnost jest slavná, protože se rovná drtícímu úhozu neslýchané mořské vlny, která smetla zvětšlou kulturu celého lidského věku. Ale z této smršti vyvstala hebká slovanská ruka a staví svět a domov nový, krásnější, do něhož vcházejí všechna umění s písní míru. Vaše budoucnost bude ještě slavnější! Neboť za Vámi půjdou všichni národové. Zrodí se nový jasný a veselý svět. Zrodí se ze srozumitelného tvaru, ze srozumitelné slovanské řeči a jasné mysli, která spojí všechna srdce všech národů světa! Sláva vám!“ (*sine* 1947c)

30 „Buduje se nová konvence tvoření, řekli bychom akademismus surrealismu. Je to jen důsledkem toho, že námětové oblasti jsou vybrakovány, nastupují epigoni.“ (HROMEK 1947) – „Ze setrvačnosti se však pokračuje a nadrealismus se dostává do akademického stadia, v němž záleží na technickém vtipu a vypracování. Jako by se na světě nic nestalo a nedálo, jako bychom nebyli prošli válkou.“ (KOVÁRNA 1947)

o co nejvěrnější zachycení svého, psychickým automatismem formovaného vnitřního modelu spíše k otrocké popisnosti a naturalismu, v němž zapomíná, „že z materiálu, který vytěžil, je třeba něco udělat, že poesie, není-li kopií smyslové reality, není ani kopií snu, ale tvořivým budováním skutečnosti zmocněné“ (Mičko 1946, 510). Fakt, že právě aspekty vztahu skutečnosti a její reflexe v umění považovali diskutéři za primární způsob, jak ke zmiňovaným uměleckým směrům přistupovat a jak je posuzovat, prokazuje důležitost, kterou otázka reality v dobových uměleckých diskusích hrála. U surrealismu a potažmo celé umělecké avantgardy bylo přitom nejen jeho odpůrci, ale i nestrannými kritiky, k jakým lze počítat například Jana Grossmana (* 1925 – † 1993), tehdy lektora činohry Národního divadla, toto pozorované „odmítání skutečnosti“ vysvětlováno přístupem hnutí ke kapitalistickému (buržoaznímu) řádu. Z tohoto společenského systému, v jehož kontextu se surrealismus zrodil, se měl snažit alespoň uměleckými prostředky unikat a tímto unikem se proti němu bouřit.³¹ To vedlo řadu nejen komunistických intelektuálů k závěrům, že v nových poválečných politických souvislostech není již této umělecké autonomie třeba a že by se spíše měly hledat cesty, jak umění naplnit realitou a vrátit jej zpátky do života, tak aby mohlo být společensky prospěšné.³² I sovětské výtvarné umění se zabývalo podobnými otázkami, jak soudili mnozí autoři, kteří třebaže se většinou domnívali, že přitom směřuje špatnou cestou,



Obr. 5. Titulní list katalogu pražské výstavy *Obrazy národních umělců SSSR*, 1947, s reprodukcí detailu díla Alexandra Gerasimova *Portrét J. V. Stalina* z roku 1939 (sine 1947b).

Obr. 6. Titulní list katalogu pražské výstavy *Mezinárodní surrealismus*, 1947 (KOTALÍK 1947).

- 31 „Ano, surrealismus je gestem vzpoury, ale v jakém smyslu? Je gestem umělce, osamoceního uprostřed společnosti, která si nezádá jeho služeb, zoufalým gestem člověka, uzavřeného ve zdech svého soukromí, propadlého do temných kobek svého já, bezmocné se potácejícího mezi přízraky [...]“ (Mičko 1946, 510) – „Poesie, která vznikala mezi těmito dvěma válkami, hlavně ovšem po roce dvacátém, je však poesíí negující měšťáckou skutečnost odklonem od reality a příklonem k ryze estetickým funkcím umění.“ (GROSSMAN 1946) – „Důsledné stanovisko surrealismu bylo, a někde snad je, jedním východiskem z těžkého osamocení člověka v strojové civilisaci, neboť tak může jedinec utéci z nepohody hmotného života do světa fantasie, snů, podvědomí. Druhým východiskem však je cesta k lidem a boj o nový život všech. Pak v umění místo snů je jasné bdění a místo kultivované složitosti jasná jednoduchost.“ (CHLUPÁČ 1947)
- 32 Coby doklad takového uvažování mohou sloužit následující citáty: „Umění vystupující dnes z mezí svého záporného postoje k společenské skutečnosti neztrácí, nýbrž naopak prohlubuje své budoucnostní, budovatelské poslání [...]“ (HÁJEK 1946, 125) – „Kdo z řady kulturních pracovníků by chtěl tedy uhnouti v dobách vzepětí národního ducha, kdo by se chtěl vznést do nadoblačných výšin a s despektem sledovat pachtění národa z uzavřené věže ze slonoviny?“ (BAREŠ 1946, 674) – „Národ, vlast a umění, k nimž spisovatel zcela nesporně povinnost má, dostávají právě v takovém procesu a v takovém státě zcela určitou náplň, odlišnou od té, kterou měly ve státě protilidovém, nenárodním a akulturním [...] Spisovatelé a umělci, kteří dříve bojovali za humanismus kritikou a negací soudobé společenské skutečnosti, rozšiřují svou úlohu předjímatelskou o úkol ztělesnitelský, o jasné přitakání – tou měrou, jak se mění právě společenská skutečnost.“ (ČIVRNÝ 1946, 482) Literární kritik Jiří Hájek (* 1919 – † 1994), literát a překladatel Lumír Čivrný (* 1915 – † 2001) i novinář Gustav Bareš (* 1910 – † 1979) byli silně spjatí s komunistickou stranou a jejím tiskem, Bareš byl dokonce vedoucím jejího kulturně propagačního oddělení a fakticky řídil i týdeník *Tvorba*. O nutnosti sblížení umění se společností ovšem uvažovali i autoři jako teoretik Jindřich Chaloupecký či historik umění V. V. Štech, kteří s KSČ a její politikou nebyli nijak přímo spojeni. V řadách KSČ pak na druhou stranu působili rovněž daleko radikálnější konzervativní představitelé, kupříkladu Zdeněk Nejedlý nebo Arnošt Kolman, kteří v avantgardě neviděli snahu umělců čelit nepříznivému politickému režimu, ale evidentní příznak jeho vlastní degenerace a úpadku. O tématu rovněž pojednává studie o kých v diskusích mezi lety 1938–1948 (PECH 2009, 261–272).



Obr. 7. **A** – Alexandr Michajlovič Gerasimov (* 1881 – † 1963), litografie od Georgije S. Verejského; **B** – Sergej Vasiljevič Gerasimov (* 1885 – † 1964); **C** – Arkadij Alexandrovič Plastov (* 1893 – † 1972); **D** – Alexandr Alexandrovič Dejneka (* 1899 – † 1969). Převzato ze *sine* 1947a, 24, 36, 48, 60.

snažili se zároveň zdůraznit, že jejich kritika se týká výhradně děl samotných a jejich nedostatky vnímají jen jako osobní selhání dotčených umělců, nikoli jako výpověď o politickém systému, v němž vznikly.³³

Diskuse o sovětské výstavě však byla zásadně ovlivněna novou poválečnou situací, již naplňovala široce pociťovaná vděčnost vůči Sovětskému svazu jako hlavnímu osvoboditeli a důvěra v něj coby garanta mírového rozvoje a bezpečnosti Československa. Možnosti jeho kritiky byly omezovány i institucionálně, neboť komunisty ovládané ministerstvo informací vyvíjelo přímé i nepřímé tlaky, aby jakýmkoli negativním vyjádřením v tisku zabránilo (BRENNER 2015, 251). Sféra umění a kultury ovšem hrála v diskurzu určitou substituční roli, umožňující probírat veřejně otázky v oblasti politické rozpravy nevyslovitelné. Danou polemiku mezi uměleckými proudy tak můžeme vnímat i jako jistou obměnu debat o československé kulturní příslušnosti k Východu či Západu. V rámci této polemiky byly pozitivní recenze sovětské výstavy oponenty odmítány a upozadovány s výtkou, že jsou pouze oportunistickou a špatnou službou SSSR. Přesvědčení, že sovětské umění řeší spolu s českým sice stejné problémy, nicméně je řeší špatným způsobem, a proto nemůže být dobrým příkladem, se nakonec stalo jistým konsenzuálním východiskem těchto debat, třebaže jak se dále ukázalo, jen dočasným a pomyslným.

Vystavená díla a jejich poměr k realitě

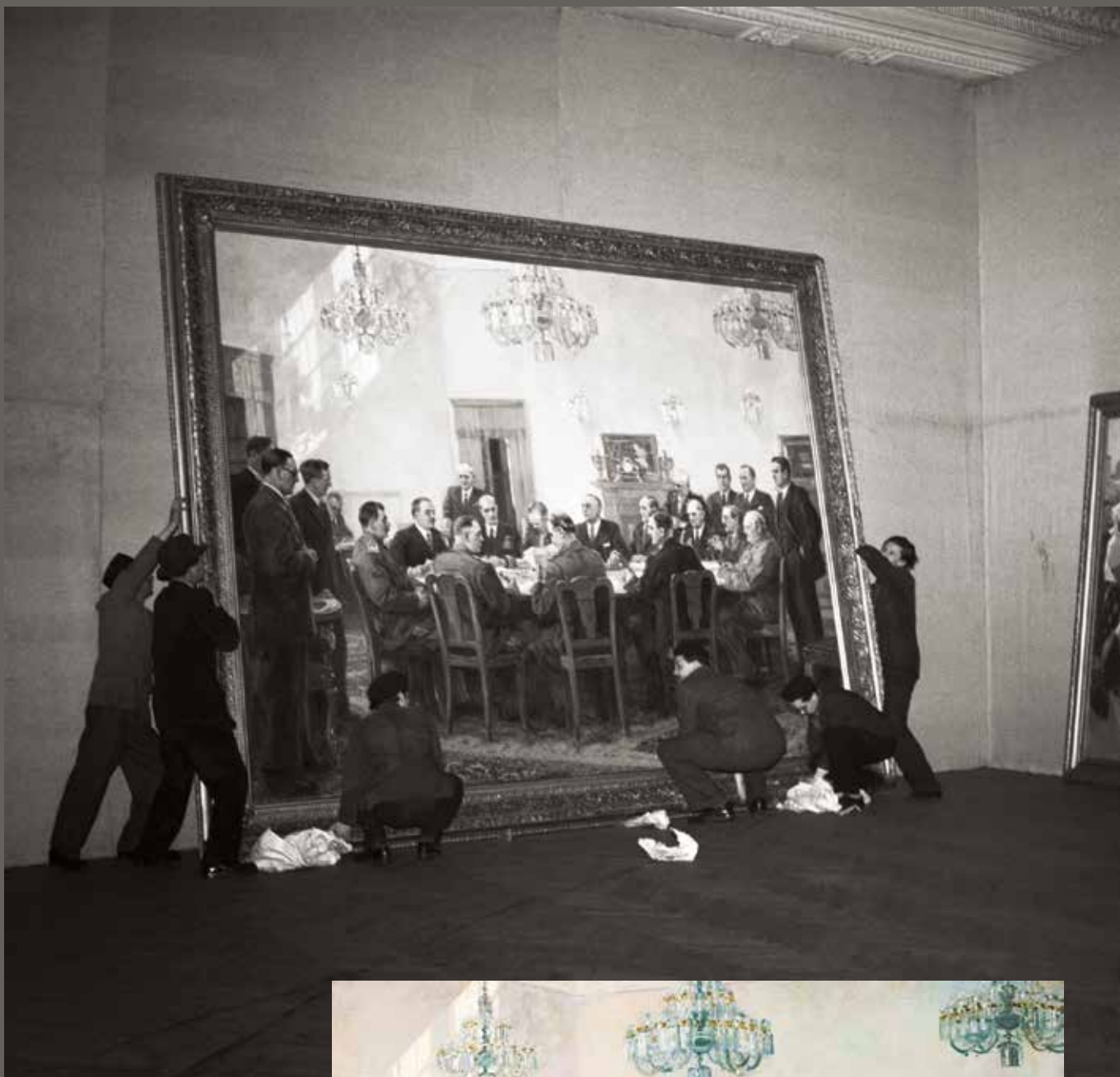
Doposud jsme věnovali pozornost především idejím vyjádřeným v textech, které je možné kriticky hodnotit a porovnávat. Jak však vypadala samotná díla, s nimiž se mohl návštěvník v Praze setkat? K rekonstrukci výstav běžně slouží katalogy či zprávy a fotografie z tisku. V případě obou výstav se katalogy zachovaly, jedná se však o malé sešity s několika málo černobílými reprodukcemi a seznamem děl (*sine* 1947b; KOTÁLIK 1947; obr. 5, 6), přičemž reprodukováná díla někdy na seznamu ani nenajdeme a mnohdy je obtížně dohledatelné i jejich dnešní místo uložení. Není tedy možné vytvořit si ucelenou představu o tom, co přesně bylo vystaveno, a už vůbec ne, jakým způsobem to bylo prezentováno. Přece jen však lze alespoň přibližně popsat charakter většiny děl.

Jak již bylo uvedeno, na první z výstav, *Obrazy národních umělců SSSR*, představili svých 86 děl Alexandr Michajlovič Gerasimov (* 1881 – † 1963), Sergej Vasiljevič Gerasimov (* 1885 – † 1964), Alexandr Alexandrovič Dejneka (* 1899 – † 1969) a Arkadij Alexandrovič Plastov (* 1893 – † 1972; obr. 7). Šlo čistě o závěsné obrazy, převažovaly velkolepé olejomalby s ideologickými tématy, které byly doplněny akvarely s cestovatelskou tematikou, návrhy operních dekorací a menšími zátišími. Obrazy neměly jednotný styl, čehož si všimla i kritika. Tam, kde se recenzenti vyjadřovali k jednotlivým



Obr. 8. Alexander Michajlovič Gerasimov, 1939: *Portrét J. V. Stalina*. Olej na plátně, 136 × 113 cm, Státní Tretjakovská galerie, Moskva (publikováno v MANIN 2008, 348; převzato z <<https://apps-cloud.n-tv.de/img/10165466-1361878956000/o/2436/2436/Stalin-Kunstwerk-Gerassimow.jpg>>).

³³ „Bylo by ukvapeně připisovat nedostatky sovětské malby tendencím socialistického realismu. Známe mnoho skvělých výsledků, jichž dosáhli Rusové na poli filmu, literatury, tance, divadla atd. [...] příčiny v nedostacích výtvarné tradice, v dosud nerozvinuté výtvarnosti na Rusi vůbec [...]“ (ŠOLTA 1947, 134-135) – „Závěrem je třeba připomenout, že by bylo zásadní chybou dělat z ruského umění záležitost politickou a vyvozovat z jeho dnešního stavu jakékoliv chybné závěry na účet Sovětského svazu.“ (DOLEŽAL 1947, 46) – „Není-li geniálních umělců mezi současnými sovětskými malíři, nesmí to nikdo klást ovšem za vinu sovětskému režimu.“ (ŠOUREK 1947, 19)



Obr. 9. Praha-Nové Město, čp. 226, Slovanský ostrov. Zavěšování obrazu A. M. Gerasimova *Teheránská konference* během přípravy výstavy *Obrazy národních umělců SSSR* na Slovanském ostrově v Praze (neznámý fotograf, 11. 4. 1947, © ČTK, č. 0670511307).

Obr. 10. Alexander Michajlovič Gerasimov, 1945: *Teheránská konference vůdců tří velmocí*. Olej na plátně, 308 × 405 cm (Státní Třeťjakovská galerie, Moskva, převzato z <https://global.udn.com/global_vision/story/8664/7150665>).





dílům a autorům, často ve svém hodnocení mezi autory rozlišovali. Obrazy Alexandra Gerasimova byly asi nejbližší definici socialistického realismu, většinu z nich zaujímaly portréty významných politiků – výstavě ostatně vévodil jeho portrét Stalina, který se dostal i na obálku katalogu (obr. 8) – nebo podobizny umělců reprezentujících Sovětský svaz. Gerasimovův obraz *Teheránská konference* (obr. 9, 10) byl kritizován jako „strojený, těžkopádně vyličený“, „neživý“, „konvenční“ (MRKVIČKA 1947c, 74; DOLEŽAL 1947, 43). Sergej Gerasimov byl vnímán jako umělec impresionistický a „optimistický“, především v obraze *Slavnost na kolchoze* (PECHÁČEK 1947, 36; MIČKO 1947, 51; MAREK 1947, 183; obr. 11). Alexandr Dejneka, který svým stylem nejvíce vybočoval, byl popisován jako mírný „dekorativista“ (ŠTOLOVSKÝ 1947, 33; MIČKO 1947, 51) a připomínána byla jeho propagační tvorba. Poslední z malířů, Arkadij Plastov, byl zastoupen jen šesti díly a je vnímán jako „lyrizující“, „selský malíř“ (DOLEŽAL 1947, 44; MIČKO 1947, 51).³⁴

Otázkou však je, nakolik se lze těmito reflexemi řídit. Z Plastovových děl v katalogu najdeme například obraz *K partyzánům* (obr. 12) zobrazující muže na koních jedoucí lesem, který výše zmíněným charakteristikám příliš neodpovídá. Vycházíme navíc jen z několika málo zmínek v tisku, většina kritiků hodnotila výstavu jako celek, a nesetkáme se tedy s detailním rozlišováním jednotlivých autorů a děl. Přitom Alexandr Dejneka, jehož *Obrana Sevastopolu* (obr. 13) čerpá též z modernismu, by se mohl jevit jako zajímavý umělec. Už před druhou světovou válkou byl významnou osobností organizace OST (Společnost malířů závěsných obrazů), která je spojována s progresivnějšími proudy v opozici vůči konzervativnímu směřování AChRR (Sdružení umělců revolučního Ruska), v němž působil Alexandr Gerasimov. Už od 20. let panovala v přístupu k socialistickému realismu i v Sovětském svazu nejednotnost a jeho podoba byla předmětem debat (více viz FOSTER ET AL. 2007, 262–263). Ty se odrážejí také v poválečné pražské výstavě. Osobnosti vybrané pro výstavu nezastřešuje jednotný přístup a vizuální styl. Je možné, že ze strany SSSR se jednalo o záměr prezentovat sovětské umění jako pestré a různorodé.³⁵

Obr. 11. Sergej Vasiljevič Gerasimov, 1937: *Slavnost na kolchoze*. Olej na plátně, 233,5 × 372 cm, Státní Třeťjakovská galerie, Moskva (publikováno v MANIN 2008, 350; BOWN/LAFRANCONI 2012, 140; převzato z <<https://epampatras.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/01/sergei-gerasimov-a-collective-farm-festival.jpg>>).

34 Zde je naším východiskem určitý výsek dobových recenzí, které pro sborník *Střetnutí* vybral Otakar Mrkvička. Kromě už dříve zmiňovaných uznávaných kritiků Mrkvičky a Mička se ke konkrétním malířům vyjádřili malíř a kurátor František Doležal (*1910–†1989), grafik Marek Josef Richard (*1883–†1951), ilustrátor a malíř Ctibor Štolovský (*1913 Petrohrad–†?) a prozaik a výtvarník Jaroslav Pecháček (*1909–†1984; pod šifrou Pchč).

35 V době konání výstavy přitom v SSSR probíhala už delší čas kulturní kampaň proti tzv. „bezideovosti, apolitičnosti a umění pro umění“ a rozsáhlé čistky, jež byly známy a do jisté míry diskutovány i v českém prostředí. Nová kulturní



Obr. 12. Arkadij Alexandrovič Plastov, 1942: *K partyzánům*. Olej na plátně, 115 × 164 cm, Národní muzeum Tádžikistánu, Dušanbe (převzato z PLASTOV/SYSOJEV 1979, s. p.).



Obr. 13. Alexandr Alexandrovič Dejneka, 1942: *Obrana Sevastopolu*. Olej na plátně, 200 × 400 cm, Státní ruské muzeum, Petrohrad (publikováno v BOWN/LAFRANCONI 2012, 170; převzato z <https://www.reddit.com/r/MarxistCulture/comments/1cn0b6t/a_defence_of_sevastopol_oil_on_canvas_painting_by/#lightbox>).

Celkový dojem z výstavy spojované s akademismem a idealizováním skutečnosti však převážil. Výstava měla příliš silný ideologický rámec utvářený obecně rétorikou proslovů a komentářů a zřejmě i preferováním děl s ideologickým námětem³⁶ a byla vnímána značně monoliticky. Pravděpodobně tomu tak bylo oprávněně, neboť všichni zúčastnění umělci, včetně pozoruhodného malíře Dejneky, se alespoň některými obrazy podíleli na vytváření iluze ráje na zemi a boje dobra (Sovětského svazu) proti zlu (jeho protivníkům).³⁷



Surrealistická výstava v Topičově salonu představila díla Maurice Baskina, Hanse Bellmera, Victora Braunera, Maxe Ernsta, Wifreda Lamy, Roberta Matty, Joana Miróa, Yvese Tanguye a dalších.³⁸ Z českých tvůrců byli zastoupeni jen Toyen a Jaroslav Serpan.³⁹ Pokud bylo problematické mluvit o jednotném stylu v případě předchozí výstavy, zde je to (pravděpodobně záměrně⁴⁰) zcela nemožné. Některá díla byla figurální a pracovala se snovými bytostmi a situacemi, jiná byla explicitně erotická (obrazy Clovise Trouillea za hranicí kýče a nejspíš také kresby Hanse Bellmera), někdy obrazy odrážely charakteristický, téměř nebo zcela abstraktní styl autora (Wifredo Lam, Joan Miró), část děl zobrazovala surreálné hmoty a struktury, rozpouštějící se tvary, organické, bující, často v temných barvách a s nádechem romantismu, podivné bytosti a objekty jako *Zámek Déšť (Filtr)* od Enrica Donatiho (1945; obr. 14) nebo obraz *Ženoptáčka čte orla* od Jacquesa Hérolda (1942; obr. 15).⁴¹ Vztah mezi obrazy a katalogovými texty můžeme vystopovat jen v některých případech, např. *Rok 1944* od Roberta Matty se možná vztahuje k traumatu z války, u jiných děl lze mluvit o tématech mýtu a magie, která zdůrazňovali Breton a Teige. Názvem se k nim váže *Mýtus světla* od Toyen (1946; obr. 16), naladěním možná Braunerovy práce (obr. 17). Rozhodně ale nelze říct, že by díla přímo souvisela s průvodními texty. Zda je možné v nich najít základ pro Teigeho „pozemské království svobody“ (TEIGE 1947, s. p.), není dost možné posoudit. Z toho, co vyčteme ze seznamu děl a z jejich reprodukcí, nelze vycítit optimistickou vizi budoucnosti vyjádřenou Teigeho textem. Je možné pozitivně vnímat jen otevřenost a různorodost přístupů, které značí svobodu surrealismu. Možná si Teige význam těchto děl do určité míry idealizoval, když přímo v jejich tvarech rozpoznával příslib budoucího krásného světa.⁴² Pokud

politika a doktrína, nazývaná ždanovština podle jejího tvůrce A. A. Ždanova, se ve výtvarném umění projevila zvýšeným důrazem na nekonfliktní optimistickou povahu díla, na vysoký stupeň jeho formálního dokončení a na splyvavý malířský rukopis. Odmítány byly nově i malby v impresionistickém stylu. Alexandr Gerasimov, jeden ze čtveřice v Praze vystavujících malířů, který v té době pracoval na svém slavném díle *Lenin na tribuně*, se stal roku 1947 prezidentem reformované a z Leningradu do Moskvy přestěhované Akademie umění SSSR. Naopak Alexander Dejneka a Sergej Gerasimov byli obviněni z formalismu a odvoláni ze svých pedagogických funkcí. Ostré kritice byl vystaven i Arkadij Plastov, který ještě v roce 1946 získal Stalinovu cenu (BOWN 2012, 81–85). Z tohoto hlediska se jako další možná cesta budoucího studia ukazuje zkoumání samotné koncepce výběru dotyčné čtveřice malířů prezentovaných ve Vídni a v Praze (k socialistickému realismu z novější literatury též TREGULOVA 2009). Naše práce však míří jiným směrem.

36 Z omezeného množství dostupných fotografií víme, že proslov k výstavě se odehrál před Dejnekovým obrazem *Obrana Sevastopolu, Portrét J. V. Stalina* od A. Gerasimova byl otištěn na obálce katalogu, a stal se tak nejvýraznějším dílem výstavy. Obrazy monumentálních rozměrů měly většinou ideologický námět (*Teheránská konference*, zmiňovaná v tisku, má 308 × 405 cm; sine 1947a, 29).

37 Vystavený Dejnekův obraz *Obrana Sevastopolu* z roku 1942 byl velmi oceňován kritiky v Sovětském svazu. I dnes v jeho dynamické kompozici můžeme nacházet dědictví modernismu a obraz pozitivně hodnotit pro schopnost syntézy avantgardních a tradičních postupů (FOSTER ET AL. 2007, 262). Jeho idea je však plně v souladu s výše zmíněným cílem celé výstavy.

38 V seznamu děl jsou jména: Maurice Baskine (* 1901 Charkov, Ukrajina – † 1968 Paříž), Hans Bellmer (* 1902 Katovice, Slezsko – † 1975 Paříž), Victor Brauner (* 1903 Piatra Neamț, Rumunsko – † 1966 Paříž), Roger Brielle (* 1899 Malicorne, Francie – † 1960), Francis Bouvet (* 1929–† 1979), Enrico Donati (* 1909 Pavie, Itálie – † 2008 New York City, USA), Max Ernst (* 1891 Brühl, Německo – † 1976 Paříž), Jacques Hérold (* 1910 Piatra Neamț, Rumunsko – † 1987 Paříž), Marcel Jean (* 1900 La Charité-sur-Loire, Francie – † 1993 Louveciennes, Francie), Frederick Kiesler (* 1890 Czernowitz, Bukovina – † 1965 New York City, USA), Jerzy Kujawski (* 1921 Ostrów Wielkopolski – † 1998 Paříž), Wifredo Lam (* 1902 Sagua La Grande, Kuba – † 1982 Paříž), Roberto Matta (* 1911 Santiago de Chile, Chile – † 2002 Civitavecchia, Itálie), Joan Miró (* 1893 Barcelona, Španělsko – † 1983 Palma de Mallorca), Jean-Paul Riopelle (* 1923 Montréal, Kanada – † 2002 Saint-Antoine-de-l'Isle-aux-Grues, Kanada), Jaroslav Serpan (* 1922 Karlštejn – † 1976 Pyreneje), Yves Tanguy (* 1900 Paříž – † 1955 Woodbury, Connecticut, USA), Clovis Trouille (* 1889 La Fère, Aisne, Francie – † 1975 Neuilly-sur-Marne, Seine-Saint-Denis, Francie), Ramsès Younane (* 1913 Minjá, Egypt – † 1966 Káhira, Egypt) a Toyen (* 1902 Praha – † 1980 Paříž).

39 Jaroslav Serpan se však narodil ruským emigrantům a žil od svých dvou let v Beninu a pak ve Francii; byl tedy spíše francouzským umělcem.

40 Surrealismus byl navzdory organizaci v rámci skupiny a společným manifestům vždy hnutím sdružujícím různorodé umělecké projevy, proto není překvapivé, že se díla zde vystavená vzájemně velmi lišila.

41 Dílo bylo prezentováno v roce 1999 na výstavě *Surrealism: Two Private Eyes, The Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi Collections* v Guggenheimově muzeu v New Yorku (WEISBERGER 1999, 162, obr. 100).

42 Teige mluví v závěru katalogového textu o tom, že nejen „vědecké systémy“ zkoumají možnosti lepší budoucnosti (myslen pravděpodobně především dialektický marxismus), ale že i „báseň má svou zaslíbenou zemi, pozemské království svobody, v níž to, co se dnes projevuje speciálními útvary a činy, které se zvou umění, bude se rozvíjet v denním jednání svobodného člověka jako normální žitý jev.“ (TEIGE 1947, s. p.)

Obr. 14. Enrico Donati, 1945:
Filtr / Zámek Déšť (Le philtre II). Olej,
100 × 76 cm (převzato z KOTALÍK
1947, s. p.; barevná reprodukce
dostupná na <<https://www.wikiart.org/en/enrico-donati>>).



Obr. 15. Jacques Hérold, 1942:
Ženoptáčka čte orla (La Liseuse d'aigle). Kvaš a pastel na papíře,
60 × 44,5 cm; soukromá sbírka
(převzato z <<http://www.kurata-wa-taru.com/ruin/ruinb7bd.html>>).



jde o poměr k realitě, ten by bylo obtížné promýšlet bez studia teoretických textů. Obrazy nekopírují mnoho z viděného světa. Některé zobrazují snad vnitřní realitu, o které hovořil Teige, další se zabírají pocity, úzkostmi a sny a možná jsou cestou z všednosti a banality do sféry individuální a nepochopitelné. Jiné jsou hravé a vytvářejí zcela nové předměty a objekty nebo konstelace věcí. Victor Brauner čerpá z primitivismu a jeho uhrančivé bytosti patří do imaginárního světa, který buduje ve své tvorbě. Podobně je tomu s většinou objektů a postav surrealistických děl. Tyto obrazy působí jako zjevný projev tvůrčí svobody. Můžeme se však jen dohadovat, zda mohl i tehdejší divák z toho, co spatřil, vytušit rodící se nový svobodný svět, o němž Teige mluvil. Příмым odkazem na pařížskou výstavu byl v Praze představený *Návrh na sál pověry* (obr. 18), který vytvořil Frederick Kiesler. Ten byl v Paříži i realizován a jeho organická architektura spojující sochy, malby i prostor hrála v celkové koncepci tamní expozice významnou roli. Koncepce celé pařížské výstavy byla pravděpodobně velmi působivá. V Praze byla vystavena jen Kieslerova kresba a výstava nejspíš měla o dost skromnější a možná i lehce nevýrazné vyznění.⁴³ Jak jsme však naznačili výše, navzdory nedostatkům se zde rozproudila podstatná debata o dalším směřování surrealismu a výstava byla významným kontrapunktem k výstavě malířů ze Sovětského svazu.



Obr. 16. Toyen, 1946: *Mýtus světla*. Olej na plátně, 160 × 75 cm, Moderna Museets Vänner, Stockholm, inv. č. NM 6330 (© Toyen/Bildupphovsrätt 2024).

Souboj o skutečnost v roce 1947

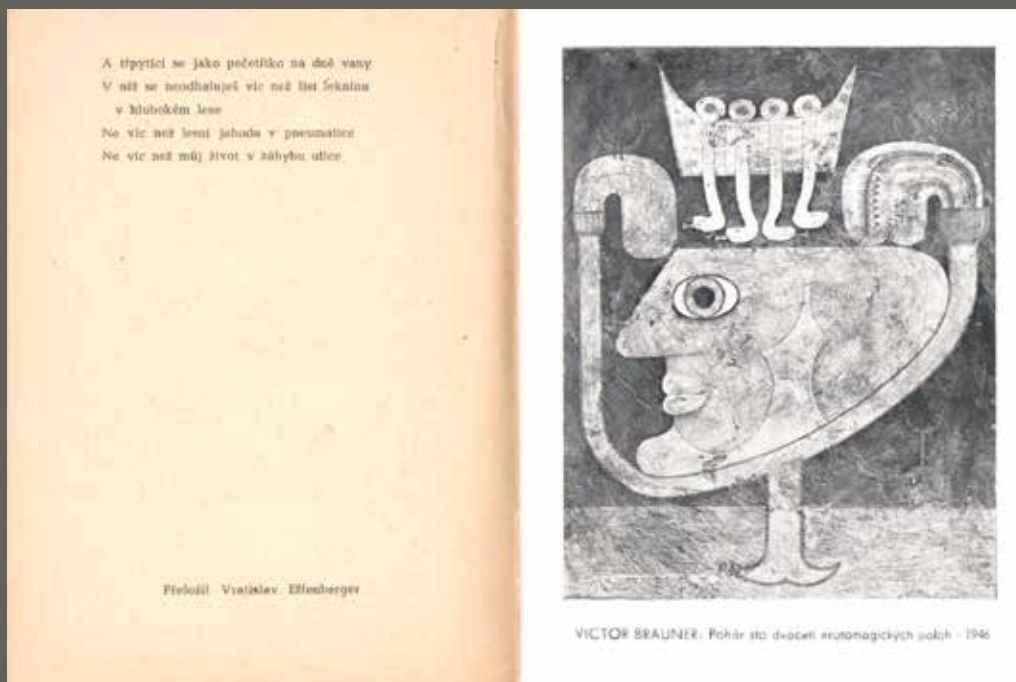
Je zcela jistě možné mluvit o otevřeném a veřejně diskutovaném střetu: na jedné straně umění hlásící se ke vkusu „běžného diváka“ a ukazující „ideální svět“, který je „na dosah ruky“, na straně druhé obrazy ze snů a nočních můr, podivné figury a imaginativní tvary a snad naděje na jiný svět, poetičtější, zatím nepředstavitelný, v němž bude umění utvářet realitu.⁴⁴ Ačkoli obrazy jednoznačně svým stylem vypovídaly o nesmiřitelnosti těchto dvou koncepcí, v étosu katalogových textů a proslovů, v nárocích, které si dělali jejich mluvčí na ovládnutí skutečnosti, zazníval

⁴³ V závěru katalogu najdeme omluvný odstavec s výčtem autorů, jejichž díla do Prahy kvůli celním potížím a jiným technickým příčinám nemohla být dovezena, což podtrhuje dojem roztroušenosti pražské výstavy (KOTALÍK 1947, s. p.).

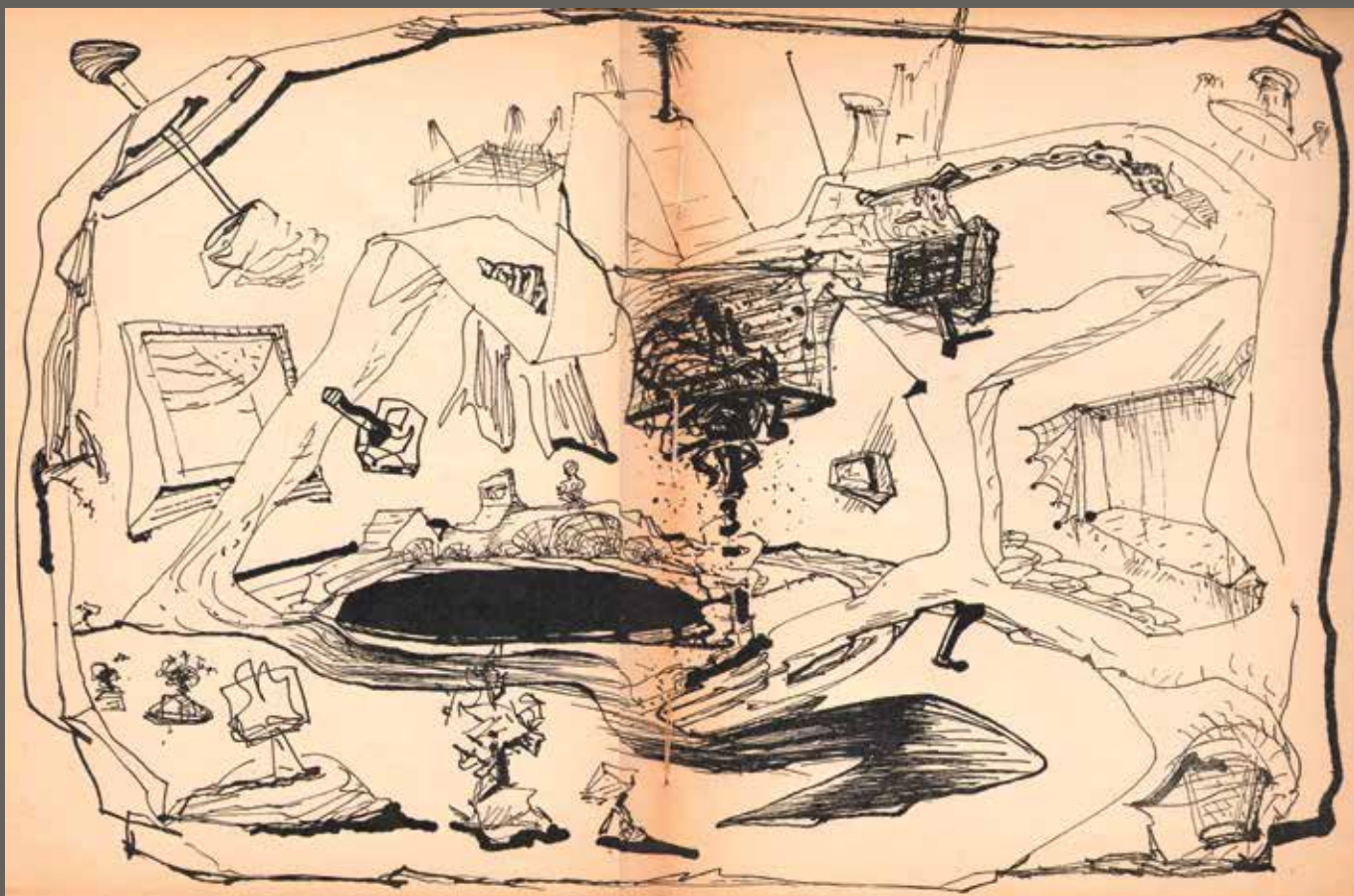
⁴⁴ Můžeme připomenout Teigeho výroky z katalogu pražské výstavy: „[...] není to stmívání, nýbrž úsvit nového dne“. Dále píše o magickém realismu: „Básnická magie uskutečněním fantasmie promění, rozšíří a umocní skutečnost a lidský život. Ukáže, že skutečnost je bezhraničná [...]“. Pokračuje znovu o výstavě již výše uvedeným citátem, o „novém mythu“ nahrazujícím přítomnost náboženské víry v lidském životě „živlem básně“, jež proniká „do skutečného života“ a „rozzáří“ nový mýtus osvětlující „cestu do Říše svobody“ (TEIGE 1947, s. p.).



Obr. 17. Dvojstrana katalogu výstavy *Mezinárodní surrealismus* v roce 1947 s reprodukcí díla Victora Braunera *Pohár sto dvaceti erotomagických poloh* z roku 1946 (převzato z KOTÁLIK 1947, s. p.). **Vlevo** – v barvě dostupné na <http://surrelart.blogspot.com/2013/06/victor-brauner-1903-1966-paintings-paul.html>.



VICTOR BRAUNER: Pohár sto dvaceti erotomagických poloh - 1946



Obr. 18. Frederick Kiesler, 1947: *Návrh na sál pověry* (*Esquisse pour l'Architecture de la Salle de Superstition*). Reprodukce v katalogu výstavy *Le Surréalisme en 1947* v Galerii Maeght v Paříži (současné uložení LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, inv. č. C-778 LM; převzato z BRETON ET AL. 1947, s. p.).

podobný tón.⁴⁵ Na dobovou rétoriku měl jistě vliv prožitek druhé světové války a velkolepost tehdejších koncepcí budoucího světa odrážela celkové politické naladění poválečné společnosti. Existovaly však i jiné postoje ke skutečnosti než ty směřující k utopické budoucnosti.

Básník a výtvarník Jiří Kolář (*1914–†2002) napsal mezi lety 1946 a 1947 soubor básní *Dny v roce*. Sbírku uvozuje citátem: „Nepředvídatelné není vymyšlené, vyfantazírované nebo vysněné, ale bezmezně skutečné.“ (KOLÁŘ 1992, 253) V druhém řádku prohlašuje: „Prózu nikdy, vzal jsem na pomoc každodenní lidskou řeč.“ Kolář ve své tvorbě ze světa neutíká ani ho nepřetváří, naopak zaznamenává jej s otevřenými očima. *Ptal jsem se lidí na ulici* je název básně z 25. října 1946, která plyne jako proud jednotlivých výpovědí, namátkou vytržených úryvků ze života obyčejných lidí. *Ležíš vedle mne* z 20. února 1946 je básní o jednom večeru, o toku myšlenek jediného člověka. Jednotlivé básně Kolářových sbírek představují jakési fragmenty skutečnosti. Kolář se vzdává práva na vytváření celistvého obrazu reality, na její formování a přetváření. Jeho básně proudí a uplývají tak, jak se střídají jednotlivé dny, přelévají se ze soukromých momentů do světa ulice a nabírají do sebe vše viděné a zaznamenané. Jejich poezie není patetická ani heroická, ale mnohem spíše pokorná, přitom však syrově upřímná. Kolář se tak vzdaluje jak surrealismu v Teigeho a Bretonově podání, tak socialistickému realismu tím, že se vzdává záměru utvářet jakousi idealizovanou budoucnost. Ačkoli jeho poezie do jisté míry ze surrealismu vychází, nepřijímá jeho utopický étos ani touhu skutečnost proměňovat.

Surovost reality se stala ústředním pojmem uměleckého a teoretického přístupu i básníka a výtvarného kritika Vratislava Effenbergera (*1923–†1986), který v průběhu 40. let pracoval na experimentálních filmových scénářích. Jeden z nich nazval *Studie o zlomku skutečnosti* a realizoval jej v roce 1947.⁴⁶ Všednost a banalita zde zachycených periferií a předmětů může působit v kontextu 40. let s spojením s poválečnou obnovou a nadějami na utvoření nové budoucnosti až nepatřičným dojmem. Effenberger celý cyklus pseudoscénářů nazval *Surovost života a cynismus fantazie* (EFFENBERGER 1991). Proti idealizovaným vizím stavěl všednodennost, která byla za války programem Skupiny 42: pohled na skutečnost skrze poezii a humor, na skutečnost, která zůstává jakoby nepovšimnuta na okraji, skutečnost tak všední, že nezapadá do žádné vize a žádné utopie, a uniká tak podmanění – pohled jakoby umožňující vnímat realitu stále ještě autenticky.

Pouňorové probuzení do „nové“ reality

Únor roku 1948 zapůsobil jako moment naprostého zbavení skutečnosti jejích reálných kontur. Znáť je to z reakcí, které následovaly, ať již veřejně, či v deníkových záznamech a dopisech. Jiří Kolář v *Očitém svědku* popisuje tento nový svět jako „neustálé vření, výbuchy krajností, soptění výstředností, vzpour všech nepřírozeností rozumu“ a sám se v něm ocitá na okraji. „Vždyť se dnes zdá největší zvráceností, výstředností, nesmyslností mluvit pravdu a vidět tvář světa takovou, jaká vskutku je!“ píše v roce 1949 (KOLÁŘ 1997, 122).

U některých osobností došlo k vystřízlivění a sebereflexi. V roce 1949 ve své stati *Intelektuál za socialismu* zhodnotil chiliastický tón předúnorových vyjádření výtvarný a literární kritik a teoretik Jindřich Chaloupecký (*1910–†1990). Vyslovil se ke svému vlastnímu mylnému přesvědčení o socialismu, když psal o víře v utopický idealismus, která byla společná tolika intelektuálům předúnorové doby. O nových tvůrcích kultury a politiky se zde vyjádřil: „Na dně jejich srdce spočívá chiliastická víra, že lidstvo je schopno uskutečnit na světě ráj míru, blahobytu, štěstí, svobody a bratrství, přijme-li za své jejich učení a podřídí-li se jejich vedení. [...] Nezastaví se před ničím a nad ničím. Jsou nevěšmaví ke zlu, které působí, ať je jakkoliv veliké, neboť je jim něčím méně skutečným vedle budoucího dobra, které mají na mysli.“ (BRDEK 2017, 87–88)

Tito „noví tvůrci kultury“ její směřování formulovali na Sjezdu národní kultury v dubnu roku 1948. Ladislav Štoll (*1902–†1981), od roku 1947 místopředseda Kulturní jednoty a jeden z předních funkcionářů KSČ, zde hovořil o přerodu, kterým společnost prochází: „Všichni cítíme to nové ovzduší, tisíce nových sil se rodí v naší zemi, vzduch oživuje ruchem jako na staveništi. [...] Všichni cítíme, jak se pod našima nohama geologicky posouvá půda, jak se od kořene mění

⁴⁵ Texty jsme porovnávali v kapitole *Společné rysy textů k výstavám sovětského malířství a mezinárodního surrealismu* v tomto článku. Teige se o možnosti uskutečnění ráje na zemi roze-psal v roce 1947 také v předmluvě knihy Ladislava Žáka *Obytná krajina* nazvané *Předmluva o architektuře a přírodě*: „Odvěkému a dosud marnému snu lidstva o návratu k přírodě a znovunalezení ztraceného ráje dostane se socialistickou automatizovanou výrobní technikou možnosti, aby se uskutečnil.“ [...] „Všecka znamení na obzoru vědy, poezie i sociálního dění našich časů ukazují, že vzdálený úběžník této perspektivy se přiblížil na dosah ruky.“ (TEIGE 1994, 280)

⁴⁶ Kopie filmu se bohužel nedochovala, až na některé odstřížky. Kritickou edici scénáře a studií o něm publikovali Michal Bregant a Václav Kofroň (BREGANT 1997; BREGANT/KOFRŮN 1997).

celá osnova vztahů mezi člověkem a člověkem, jak se vytváří historicky nová osnova vzájemně lidských vztahů, neskonale čistších, průhlednějších a lidštějších.“ Dělicí čára mezi starým a novým světem probíhá podle Štolla „i nitrem národů, i nitrem člověka“. Umění má tento převratný pocit změny sdílet a umocňovat, a to prostřednictvím zachycení reality, která prý už nastala nebo právě nastává.⁴⁷

V časopise *Var* byla 15. července 1948 publikována stať Zdeňka Nejedlého *O realismu pravém a nepravém*, v níž chtěl Nejedlý přesněji vymezit socialistický realismus s důrazem na jeho pokrokovost. Staví se proti zpátečnictví, konzervativismu a reakčnosti, které by mohly být s uměleckým realismem spojovány. Výdobytky moderního umění mají být integrovány jako jedna z etap realistického umění.⁴⁸ Z textu je zřejmé, že moderní umění má být nadále považováno za určitou etapu, ukončenou a překonanou. Socialistický realismus má ukazovat skutečnost zítřka, „jakoby zmnoženou a umělcovým pojetím zesílenou a zvýšenou skutečnost“ (ŠEVČÍK ET AL. 2001, 127). Nejedlý, stejně jako další oficiální představitelé kultury v té době, mluvil o tomto novém světě, jako by už byl uskutečněný. V umění znamenal zavržení všeho, co odporovalo doktríně socialistického realismu.

V reakci na poúnorové směřování oficiální kulturní politiky a na události přelomu 40. a 50. let Karel Teige, tehdy rozvíjející vlastní teorii realismu a formalismu,⁴⁹ vyjadřuje v dopisech z let 1948–1951 své zklamání a znechucení. S vědomím zhroucení vize o budoucí „zemi poezie“ v nich dospívá až k úplnému zavržení skutečnosti: „Říkám si, že na ničem, co je vně, nezáleží, že to je všechno marné a zbytečné, a nakonec spíše komické než tragické ve své nesmyslnosti a pitomosti [...]. Je nutno si uvědomit a zvyknout si na toto vědomí, že život je ztroskotání a prohra, že jsou to šedivé dny, měsíce, roky nesmyslné tragikomedie, a mezi nimi je několik vzácných, jasných chvil [...]. Tyto vzácné chvíle dovolují člověku ještě žít, ale nejsou smyslem života, protože jsou získány právě jen za cenu zapomínání na skutečný svět a skutečný život.“ Teige zde nově formuluje svůj vztah ke skutečnosti jako její naprostou negaci: „Právě ten takzvaný skutečný svět se mi stal pro svou nesmyslnost docela neskutečným světem, nepravdivým životem.“ (VOJVODÍK 2009, 139, Karel Teige, dopis „Marii“ – Toyen z 20.–21. 6. 1948)

Je zvláštní až mrazivé, jak se pozice po únorovém převratu vyjasnily. Deklamace o proměně skutečnosti a o vytvoření lepšího světa a nových lidí, které byly po převratu slyšet z úst představitelů nového režimu,⁵⁰ byly svou formou a užitými výrazy blízké tomu, co několik měsíců předtím psali autoři do katalogu surrealistické výstavy.⁵¹ Ty nejvyhraněnější pozice ve sféře kultury, ačkoli očividně rozdílně motivované, tak nesly znepokojivé společné rysy. V dané době však najdeme také alternativu k těmto postojům.



Utopické představy o budoucnosti socialistického zřízení a s nimi spojené tendence k deformaci reality, které se projevovaly jak v myšlení avantgardy, tak v linii, která se stala oficiální, vedly některé osobnosti k zavržení všeho, co realitu překrucuje či zastírá. Už před únorovým převratem

47 Sjezd národní kultury se konal 10. a 11. dubna 1948 v pražské Lucerně, zúčastnili se ho také zahraniční hosté (Tristan Tzara, Louis Aragon ad.) a v červnu vyšel sborník obsahující všechny projevy i následné ohlasy v tisku. Citujeme z projevu Ladislava Štolla *Skutečností tváří v tvář* (ŠEVČÍK ET AL. 2001, 129–133, zejména 129 a 131).

48 „Jako skutečnost se mění, tak se mění i realistické umění. A jako skutečnost prošla etapou tak zv. modernosti, tak jí prošlo i umění, věda, všechny kultura. Ne proto odhodit lze toto období, ani ne je chytrácky obejít a dostat se k realismu jakýmsi zadními dvířky. Pěkně čelem vpřed, vrhnout se do této poslední, i když dnes překonané skutečnosti je nutno, a houštinou tak zv. moderního umění dostat se vpřed.“ (ŠEVČÍK ET AL. 2001, 126)

49 Teige začal psát na přelomu let 1949/1950 studii s názvem *Pokus o názvoslovnou revisi realismu a formalismu*. Obě napsané kapitoly *Realismus* i *Formalismus* se zachovaly v podobě rukopisu a poprvé byly publikovány v roce 1966 a ve zkrácené formě italsky roku 1982 (ŠEVČÍK ET AL. 2001, 155). V první kapitole se Teige mimo jiné podstatně vymezuje vůči pojmu socialistického realismu. Navazuje na své dřívější úvahy o vztahu surrealismu k novorealismu. I zde se vrací, podobně jako v projevech provázejících výstavu *Mezinárodní surrealismus* v roce 1947, ke zklamáním rozptýlené představě o socialistickém realismu, představě podnícené projevy na sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934. Vymezuje se také proti pojmání kubismu jako jiného druhu realismu, které v té době prosazoval teoretik kubismu a sběratel Vincenc Kramář (* 1877 – † 1960), jelikož k tomu, aby bylo možné něco zvat realismem, nestačí pouze zájem o objekt, ono omezení na „věrné zpodobování a tlumočení objektivní reality“ musí přecházet od extravertního k introvertnímu realismu. Zatímco socialistický realismus nemůže být podle Teigeho ani zván uměním, skutečné umění směřuje k „vnitřnímu modelu“ reality. Teige uzavírá studii poetickým závěrem o moderních uměleckých směrech a -ismech jako o jednotlivých stupních ke konečné krystalizaci „jediné básně, jediné myšlenky nového umění, která si razila cestu k novému kontinentu, kde básnická myšlenka, nebude-li na čas příliš dlouhá a pustý oloupena o svobodu svého projevu a nebude-li zevní mocí přerván její autonomní rozvoj, zakotví, neboť tu najde svou budoucí vlast.“ Tato studie měla být součástí knihy *Fenomenologie umění*, kterou však Teige nikdy nedokončil (ŠEVČÍK ET AL. 2001, 155–171, zejména 170–171).

50 Narážíme např. na proslov Ladislava Štolla na Sjezdu národní kultury v dubnu 1948 o všeobecném pocitu „nového ovzduší“ citovaný výše (ŠEVČÍK ET AL. 2001, 129).

51 Viz Teigeho již citovaná slova o „zaslíbené zemi, pozemské království svobody“ básně (TEIGE 1947, s. p.).

šli touto cestou Jiří Kolář a Vratislav Effenberger. Surovost reality, její všednost a banalita se po únoru 1948 pro řadu svobodně uvažujících tvůrců staly jejími předními charakteristikami. Marie KLIMEŠOVÁ (2010) mluví o množství podob vztahu k realismu na konci 40. let a na počátku let padesátých, které představovaly opozici k doktríně socialistického realismu. Potřebu nového hledání cest ke skutečnosti najdeme v programovém prohlášení sochaře Zbyňka Sekala (*1923–†1998) *Doslov aneb Abdikace* z roku 1950, k němuž se hlásili také umělci Mikuláš Medek (*1926–†1974) a Vladimír Boudník (*1924–†1968). Egon Bondy (*1930–†2007) razil pojem „totálního realismu“, který se objevil v názvu jeho básnické sbírky *Rok 1950 – Ich und es – totální realismus* (KLIMEŠOVÁ 2010, 277–281). Mikuláš Medek v roce 1951 mluvil o potřebě „drsného realismu“: „Kašlu na to, co jsme dosud nazývali poesíí, kašlu na imaginaci, na sen, kašlu na iracionalitu, kašlu na vše, co se chce stavět ke světu reality s výhradou. Požaduji znovu a bezpodmínečně drsný realismus. Co nemá odvahu utopit se v realitě, nemá práva nazývat se ani umění, ani poesie.“ (MEDEK 1995, 100) Medek používá pojmu „drsný realismus“ ve vztahu k větší pravdivosti a upřímnosti, o něž by podle něj umění mělo usilovat. Podle Marie Klimešové se k poezii stavěl „ostřeji“ než Karel Teige a jeho zájem o větší míru reality se projevil také v jeho tvorbě té doby (KLIMEŠOVÁ/ROUSOVÁ 2023, 2016).



V roce 1947 se v Praze střetly dvě výstavy představující rozdílné, ba protikladné pohledy na to, jak realitu prezentovat a jak ji vnímat. Jak jsme se však snažili doložit, měly přece něco společného. Zatímco vystavená díla ukazovala zcela nesmiřitelné koncepce výtvarného umění, texty, které výstavy provázely, se ve vyjádřeních o přístupu obou směrů ke skutečnosti v jistém ohledu podobají. Důvodem mohou být kořeny surrealismu zahrnující tzv. utopický socialismus (vliv Charlese Fouriera a dalších myslitelů 19. století) a podobně utopický marxismus, který nechce svět jen interpretovat, ale chce svět (i za cenu násilí) změnit.⁵² Proti tomuto vizionářskému pojetí reality, které však bylo v jistém smyslu násilné a přistupovalo ke skutečnosti z pozice moci, se ve svém díle vyhraňovali tvůrci jako Jiří Kolář, Vratislav Effenberger či později od počátku 50. let i Mikuláš Medek, Vladimír Boudník a další. Ačkoli většina z nich měla své východisko v surrealismu nebo na jeho činnost přímo navazovala, odmítali surrealistické tendence k podmaňování a proměňování skutečnosti. V pouhém vývoji, kdy si jedna strana uzurpovala veškerou moc a ukázala, jakou cestou chce jít k uskutečňování svých utopií, se právě jejich přístup osvědčil coby životaschopná alternativa umožňující, třeba i navzdory perzekucím, rozvíjet svébytnou a osobně odpovědnou tvorbu.

LITERATURA

- sine 1947a — sine: Ausstellung sowjetischer Malerei : Alexander Gerassimow – Sergei Gerassimow – Alexander Deineka – Arkadij Plastow. Katalog zur Ausstellung. Wien 1947.
- sine 1947b — sine [Výtvarný odbor Umělecké besedy]: Obrazy národních umělců SSSR. Katalog výstavy. Praha 1947.
- sine 1947c — sine [Dohoda českých výtvarných umělců realistů]: Zdrávstvujtě! Skutečnost 2, 1947/1–2, květen 1947, 1.
- sine 1947d — sine: Otevřený dopis posluchačů vysoké školy uměleckoprůmyslové moskevské Pravdě (Mladá fronta 3, 1947/139, 15. 6. 1947, 6). In: MRKVIČKA 1947a, 197–201.
- sine 2022 online — sine [ÚDU AV ČR]: 1947 : Obrazy národních umělců SSSR. In: Databáze uměleckých výstav v českých zemích 1820–1950, ÚDU AV ČR, v.v.i., aktualizace 2022, <<https://databazevystav.udu.cas.cz/cz/detail/obrazy-narodnich-umelcu-sssr>> [vid. 2024-09-30].
- BAREŠ 1946 — Gustav BAREŠ: Cesta naší kultury. Tvorba 15, 1946/43, 23. 10. 1946, 673–674.
- BÍLEK 2011 — Petr A. BÍLEK: Socialistický realismus a avantgarda. In: Heslář české avantgardy : Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958. Josef Vojvodík / Jan Wiendl (eds), Praha 2011, 319–330.
- BOWN 2012 — Matthew BOWN: 1945–54. In: Socialistic Realisms : Soviet Painting 1920–1970. Matthew Bown / Matteo Lafranconi (eds), Milano 2012, 80–95.
- BRABEC/EFFENBERGER 1994 — Jiří BRABEC / Vratislav EFFENBERGER: Komentář. In: Karel Teige, Osvobodování života a poezie : Studie ze čtyřicátých let. (= Výbor z díla, sv. 3), Jiří Brabec / Vratislav Effenberger (eds), Praha 1994, 487–599.

⁵² Marx tvrdil v roce 1845 v *Tezích o Feuerbachovi*, poprvé uveřejněných v roce 1888, že „filozofové svět pouze různými způsoby interpretovali, je však potřeba svět změnit“ (MARX 1969, 15).

- BRDEK 2017 — Zdeněk BRDEK: Obhájce moderního umění : Jindřich Chaloupecký v kontextu 30. a 40. let 20. století – Theoretisch-kritische Werke von Jindřich Chaloupecký. Praha 2017.
- BREGANT 1997 — Michal BREGANT: Skutečnost zlomku – Reality of the Fragment. *Illuminace* 9, 1997/3, 107–116.
- BREGANT/KOFRON 1997 — Michal BREGANT / Václav KOFRON (eds): Vratislav Effenberger, Studie o zlomku skutečnosti – The Study of the Fragment of Reality. *Illuminace* 9, 1997/3, 117–141.
- BRENNER 2015 — Christiane BRENNER: Mezi Východem a Západem : České politické diskurzy 1945–1948. Praha 2015.
- BRETON 1947a — André BRETON: Devant le rideau. In: BRETON ET AL. 1947, 13–19.
- BRETON 1947b — André BRETON: Druhá archa. In: KOTALÍK 1947, s. p.
- BRETON ET AL. 1947 — André BRETON / Marcel DUCHAMP (eds) / Benjamin PÉRET / Victor BRAUNER / Henry MILLER ET AL.: Le Surréalisme en 1947 : Exposition Internationale du Surréalisme. Paris 1947.
- BYDŽOVSKÁ 2011 — Lenka BYDŽOVSKÁ: Realita nadreality. In: Hana Rousová et al., Konec avantgardy? : Od Mnichovské dohody ke komunistickému převratu – Das Ende der Avantgarde? : Vom Münchener Abkommen bis zum kommunistischen Putsch. Řevnice 2011, 223–244.
- BYDŽOVSKÁ/SRP 1996 — Lenka BYDŽOVSKÁ / Karel SRP (eds): Český surrealismus 1929–1953 : Skupina surrealistů v ČSR : Události, vztahy, inspirace. Praha 1996.
- ČIVRNÝ 1946 — Lumír ČIVRNÝ: Poznámky k diskusi o sjezdu spisovatelů. *Tvorba* 15, 1946/31, 31. 7. 1946, 481–482; 1946/32, 7. 8. 1946, 507–508.
- čt- 1947 — čt: Moskevská „Pravda“ o českém formalistickém malířství. *Mladá fronta* 3, 1947/134, 10. 6. 1947, 4.
- DOLEŽAL 1947 — František DOLEŽAL: K výstavě sovětského malířství I–II (Národní osvobození 18, 1947/91, 92, 18. a 19. 4. 1947, 4, 5). In: MRKVIČKA 1947a, 38–47.
- EFFENBERGER 1991 — Vratislav EFFENBERGER: Surovost života a cynismus fantazie. Praha 1991.
- FILLA 1990 — Emil FILLA: O vztahu české a slovenské národní kultury k Byzanci. In: Emil Filla : Myšlenky. Čestmír Berka (ed.), [Ústí nad Labem] 1990, 104–122.
- FOSTER ET AL. 2007 — Hal FOSTER / Rosalind KRAUSSOVÁ / Yve-Alain Bois / Benjamin H. D. BUCHLOH: Umění po roce 1900 : Modernismus, antimodernismus, postmodernismus. Praha 2007.
- GROSSMAN 1946 — Jan GROSSMAN: Otázky surrealismu 2 : Útěk od surrealismu. *My '46*, 1946/31, 3. 8. 1946, 5.
- h. m.- 1947 — h. m.: Feierliche Eröffnung der Ausstellung der Sowjetkünstler. Österreichische Zeitung – Zeitung der Sowjetarmee für die Bevölkerung Österreichs [3], 1947/44(499), 21. 2. 1947, 5.
- HÁJEK 1946 — Jiří HÁJEK: Umění „čisté“ a „užitkové“. *Tvorba* 15, 1946/8, 20. 2. 1946, 125–126.
- HEJDA 2014 — Zbyněk HEJDA: Zažil jsem ještě „břicho Paříže“ (se Zbyněkem Hejdou hovoří Jean-Gaspard Páleníček, 21.–22. 8. 2003, Horní Ves). *Revolver Revue* 29, 2014/94, 189–202.
- HODR 1947 — Karel HODR: Okolo výstavy oficiálního sovětského umění (Lidová demokracie 3, 1947/91, 18. 4. 1947, 3). In: MRKVIČKA 1947a, 27–29.
- HOROVÁ 2005 — Anděla HOROVÁ: Doba protektorátu a poválečná léta. In: Dějiny českého výtvarného umění V : 1939/1958. Rostislav Švácha / Marie Platovská (eds), Praha 2005, 21–29.
- HROMEK 1947 — V. HROMEK: Pražská výstava mezinárodního surrealismu. *Blok* 2, 1947–1948/2–3, 15. 12. 1947, příloha *Blok P* : Informace o kulturní práci, 19.
- CHALOUPECKÝ 1947 — Jindřich CHALOUPECKÝ (ed.): *Listy* 1, 1947/3, 15. 2. 1947.
- CHLUPÁČ 1947 — Miloslav CHLUPÁČ: Surrealismus dnes. *Kulturní politika* 3, 1947–1948/9, 2.
- KLIMEŠOVÁ 2010 — Marie KLIMEŠOVÁ: Roky ve dnech : České umění 1945–1957 – The Years in Days : Czech Art 1945–1957. Řevnice–Praha 2010.
- KLIMEŠOVÁ/ROUSOVÁ 2023 — Marie KLIMEŠOVÁ / Hana ROUSOVÁ: Tak blízko, tak daleko : 1947–1960 : České výtvarné umění v mezinárodních sociokulturních souvislostech. Praha 2023.
- KOLÁŘ 1992 — Jiří KOLÁŘ: Dny v roce : Básně 1946–1947. In: Jiří Kolář, Křestný list; Ódy a variace; Limb a jiné básně; Sedm kantát; Dny v roce; Roky v dnech. (= Dílo Jiřího Koláře, sv. 1), Vladimír Karfík (ed.), Praha 1992, 251–335.
- KOLÁŘ 1997 — Jiří KOLÁŘ: Očitý svědek : Deník z roku 1949. In: Jiří Kolář, Černá lyra; Čas; Očitý svědek. (= Dílo Jiřího Koláře, sv. 2), Vladimír Karfík (ed.), Praha 1997, 117–292.
- KOTALÍK 1947 — Jiří KOTALÍK (ed.): Mezinárodní surrealismus : 30. (410.) výstava Topičova salonu od 4. listopadu do 3. prosince 1947. [Praha] 1947.
- KOVÁRNA 1947 — František KOVÁRNA: Mezinárodní nadrealismus. *Svobodné slovo* 3, 1947/285, 7. 12. 1947, 4.
- KRAUS 2008 — Michael KRAUS: „Kultura“ : Der Einfluss der sowjetischen Besatzung auf die österreichische Kultur 1945–1955. Diplomová práce, Wien 2008. Uloženo: Universität Wien, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät. DOI: <<https://doi.org/10.25365/thesis.1953>>.
- MANIN 2008 — Vitalij Serafimovič MANIN: Iskusstvo i vlast' : Bor'ba tečenij v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve 1917–1941 godov. Sankt-Peterburg 2008.
- MAREK 1947 — Josef Richard MAREK: Výstava čtyř sovětských malířů (Praha–Moskva 2(6), 1947/4–5, 130–132). In: MRKVIČKA 1947a, 179–185.
- MARX 1969 — Karl MARX: Theses on Feuerbach. In: Karl Marx / Frederick Engels, Selected works : in three volumes. Vol. 1. Moscow 1969, 13–15.

- MASARYK 1947 — Jan MASARYK: K výstavě sovětského malířství (Tvorba 16, 1947/17, 23. 4. 1947, 304). In: MRKVIČKA 1947a, 17–19.
- MATĚJKA 1947 — Mat [Ladislav MATĚJKA]: Čí myšlenka dává výstava za pravdu (Svobodné noviny 3, 1947/89, 16. 4. 1947, 5, pražské vydání). In: Mrkvička 1947a, 25–26.
- MEDEK 1995 — Mikuláš MEDEK: Texty. Antonín Hartmann / Bohumír Mráz (eds), Praha 1995.
- MIČKO 1946 — Miroslav MIČKO: Je surrealismus mrtev? Kytice 1, 1945–1946/11, prosinec 1946, 509–511.
- MIČKO 1947 — Miroslav MIČKO: K diskusi o sovětském malířství (Práce 3, 1947/93, 20. 4. 1947, 4). In: MRKVIČKA 1947a, 49–52.
- MICHALOVÁ 2016 — Rea MICHALOVÁ: Karel Teige : Kapitán avantgardy. Praha 2016.
- MRKVIČKA 1936 — Otakar MRKVIČKA: Výtvarnictví v SSSR. Praha 1936.
- MRKVIČKA 1947a — Otakar MRKVIČKA (ed.): Střetnutí : Sovětské malířství a současné umění. Praha 1947.
- MRKVIČKA 1947b — Otakar MRKVIČKA: Úvodem. In: Mrkvička 1947a, 7–14.
- MRKVIČKA 1947c — Otakar MRKVIČKA: K výstavě sovětských malířů (Svobodné noviny 3, 1947/97, 25. 4. 1947, 5). In: MRKVIČKA 1947a, 73–76.
- MRKVIČKA 1947d — Otakar MRKVIČKA: Sovětští malíři (Svobodné noviny 3, 1947/104, 4. 5. 1947, 5). In: MRKVIČKA 1947a, 77–80.
- MRKVIČKA 1947e — Otakar MRKVIČKA: Hlas z Moskvy o českém umění (Svobodné noviny 3, 1947/137, 13. 6. 1947, 5). In: MRKVIČKA 1947a, 193–196.
- MRKVIČKA 1947f — Otakar MRKVIČKA: Doslov. In: MRKVIČKA 1947a, 238–260.
- NEJEDLÝ 1945 — Zdeněk NEJEDLÝ: Za lidovou a národní kulturu (Var 1, 1948/1, 5–21). In: ŠEVČÍK ET AL. 2001, 52–60.
- PECH 2009 — Milan PECH: Diskuse o kýči v letech 1938–1948 – Discussions on Kitsch in the Years between 1938 and 1948. Umění 57, 2009/3, 261–272, 303.
- PECH 2015 — Milan PECH: Czechoslovak Art: Between the West and the East. Centropa 15, 2015/3, 223–233.
- PECH 2018 — Milan PECH: Bitva mezi USA a SSSR o Československo na poli kulturní diplomacie v roce 1947. In: Nevidíme, co nevíme : Sborník příspěvků z mezinárodní konference studentů doktorských programů = We Cannot See What We Do Not Know : The proceedings of the international conference for doctoral students. Magdaléna Nová / Elena Babich (eds), Praha 2018, 17–28.
- PECH 2019 — Milan PECH: Skupina 42 : Realismus neviditelného. In: Nové realismy : Moderní realistické přístupy na československé výtvarné scéně 1918–1945 – Neue Realismen : Moderne realistische Ansätze in der tschechoslowakischen Kunstszena 1918–1945. Ivo Habán (ed.), Praha 2019, 308–327.
- PECHÁČEK 1947 — Pchč [Jaroslav PECHÁČEK]: Obrazy národních umělců SSSR (Obrana lidu 1, 1947/91, 18. 4. 1947, 5). In: MRKVIČKA 1947a, 35–37.
- PLASTOV/SYSOJEV 1979 — Nikolaj Arkad'jevič PLASTOV / Vladimir Petrovič SYSOJEV: Arkadij Aleksandrovič Plastov : Al'bom. Leningrad 1979.
- RABAS 1947 — Václav RABAS: K výstavě sovětského malířství (Tvorba 16, 1947/17, 23. 4. 1947, 304–205). In: MRKVIČKA 1947a, 20–21.
- ŠEVČÍK ET AL. 2001 — Jiří ŠEVČÍK / Pavlína MORGANOVÁ / Dagmar DUŠKOVÁ (eds): České umění 1938–1989 : Programy / kritické texty / dokumenty. Praha 2001.
- ŠOLTA 1947 — Vladimír ŠOLTA: Obrazy ze Sovětského svazu (Mladá fronta 3, 1947/94, 22. 4. 1947, 4). In: MRKVIČKA 1947a, 133–137.
- ŠOUREK 1947 — Karel ŠOUREK: Jaké je poučení ze sovětského malířství (Cíl 3, 1947/16, 17, 18, 19, 2., 9., 16., 23. 5. 1947). In: Karel Šourek / Jiří Kotalík: Čtyři rozpravy o malířství českém a sovětském : Příspěvek k diskusi o úkolech nového českého umění. Praha 1947, 11–31.
- ŠTOLOVSKÝ 1947 — Ctibor ŠTOLOVSKÝ: Obrazy národních a zasloužilých umělců SSSR (Rudé právo 27, 1947/91, 18. 4. 1947, 2). In: MRKVIČKA 1947a, 30–34.
- TEIGE 1947 — Karel TEIGE: Mezinárodní surrealismus. In: KOTALÍK 1947, s.p.
- TEIGE 1978 — Karel TEIGE: Socialistický realismus a surrealismus [1935]. In: Prameny: Utváření teorie socialistického realismu v české meziválečné literatuře. Drahomíra Vlašínová / Štěpán Vlašín (eds), Praha 1978, 372–373.
- TEIGE 1994 — Karel TEIGE: Osvobozování života a poezie : Studie ze čtyřicátých let. (= Výbor z díla, sv. 3), Jiří Brabec / Vratislav Effenberger (eds), Praha 1994.
- TREGULOVA 2009 — Zelfira TREGULOVA: Socialist realism : Soviet painting 1920–1970. Milano–London 2009.
- VOJVODÍK 2009 — Josef VOJVODÍK: „Žádné umění není tak neschopné ukořistit realitu jako právě realismus“ : Český surrealismus, (post)avantgarda a diskuse o realismu a realitě v průběhu čtyřicátých až šedesátých let dvacátého století – „No artistic movement is as able to grasp reality as realism“ : Czech surrealism, (post) avant-garde and discussions on realism and reality between 1940s and 1960s. In: Marie Langerová et al., Symboly obludnosti : Mýty, jazyk a tabu české postavantgardy 40.–60. let – Symbols of Monstrosities : The Myths, Language and Taboos of the Czech Avant-Garde in the 1940s – 1960s. Praha 2009, 127–164.
- WEISBERGER 1999 — Edward WEISBERGER: Surrealism: Two Private Eyes : The Nesuhi Ertegun and Daniel Filipacchi Collections. New York 1999, 2 svazky.
- ZAMOŠKIN 1947 — Alexandr ZAMOŠKIN: Výstava sovětského malířství v Praze (Moskevská Pravda [34], 1947/142, 6. 6. 1947, 3). In: MRKVIČKA 1947a, 186–190.
- ZOUPLNÁ 1947 — Zou [Ota ZOUPLNÁ]: Emil Filla k ruské výstavě : Dvojí výtvarné snažení v SSSR (Svobodné noviny 3, 1947/163, 15. 7. 1947, 5). In: MRKVIČKA 1947a, 230–237.

SUMMARY

The year 1947 was still a period of renewal of cultural life in post-war Prague and the re-establishment of broken domestic and foreign relations, which included the organisation of a variety of cultural shows and social events, as well as stormy discussions about the nature of local culture and its direction. In this context, two art exhibitions were opened. The first of them, *Paintings by National Artists of the USSR* in the Great Hall of the Žofín Palace on Slovanský Island, lasted from mid-April to the beginning of May and presented paintings by four artists from the Soviet Union – A. M. Gerasimov, S. V. Gerasimov, A. A. Dejneka and A. A. Plastov (Figs 2, 3, 7, 9). Thus, for the first time it brought to Prague paintings in the style classified as Socialist Realism. The second exhibition, *International Surrealism*, in the Topič Salon on Národní Avenue, opened on 4 November and lasted only a month. Although it was not so monumental, it played a significant role for figures on the cultural scene. It affirmed the continuation of Surrealism after the war, pointed out the link with the Parisian Surrealist group, and, through a series of discussion evenings, opened up debates on the future direction of the movement and of culture and art in general.

Both exhibitions provoked a variety of reactions and were perceived at the time as representing contradictory artistic and ideological attitudes. The exhibition of Soviet painters was commented on by visitors as a showcase of art appreciated by the “ordinary viewer”, as “art of the people and for the people”, and was held up by supporters as an example to the domestic modernists (see the opposition review MATĚJKA 1947, 26). Paintings by Soviet artists (Figs 8, 11–13) were supposed to depict the idealised world of the “Russian man” with its festivities, heroes of the people, carefree gaiety, fearless leaders and the struggle between good and evil, as depicted, for example, in the painting *The Defence of Sevastopol* by Alexandr Dejneka (1942, Fig. 13). Their supposed “realism” was described by many critics as “naturalism”, a mere rewriting of reality and a return to academicism. The reviews published in the press, especially the critical, oppositional ones, were collected and published by Otakar Mrkvička in a collection entitled *Encounter : Soviet Painting and Contemporary Art* (MRKVIČKA 1947a; Fig. 1) Only few pointed out the essential feature of some of the paintings, which was reflected in the speeches and ethos of the whole exhibition: the tendency to mythologise reality, to create a dream of an ideal world of socialism, which, according to the defenders of the style, was “within reach” even for the Czech man.

At first glance, the Surrealism exhibition stood in sharp contrast to this view of reality. The most prominent spokesman for Czech Surrealism, the poet, artist and theoretician Karel Teige (Fig. 4) spoke of an “unbridgeable gulf” separating the two exhibitions (TEIGE 1994, 453). The works on display obviously represented an irreconcilable opposition. They reflected the individual style of their artists; most of them abstract paintings, organic, amorphous forms, objects and creatures that could allow the artists and visitors to escape into dreams and fantasies for (Figs 14–18). Their relationship to reality was very unclear, and only the theory and the accompanying speeches, discussions and texts could suggest that here too there was a specific relationship to reality – one that was intrinsic and difficult to grasp.

If we focus on the texts that accompanied the exhibition, especially the studies written by Karel Teige, we cannot help but notice a certain similarity in the ideological background of the exhibitions. Even in the case of the Surrealism exhibition, we encounter the idea that art should transform reality, that it should dominate it and, on the basis of magical operations, subject it to human desire (TEIGE 1947, s. p.). Teige perceives Surrealist paintings as “faithful snapshots” of the inner world, and speaks of the magical realism of the exhibited works as “naturalistic-realistic”. In both artistic movements, fidelity to reality was seen as a positive value. At the same time, the relationship to reality was paradoxical in both cases, based on the simplicity of a faithful transcription of reality (visible on the one hand, inner, hidden on the other) and a grandeur directed towards the need to “subordinate reality to the will and desire of man” (TEIGE 1947, s. p.).

Such a relationship to reality proved unsustainable after the February 1948 coup, when the Communist Party took power. At that time, we learn of their disillusionment from the writings of figures such as Jindřich Chaloupecký and Karel Teige. Chaloupecký confesses to his misguided view of socialism, fully aware that the dream of realising a “paradise of peace” at any price leads to dire consequences (BRDEK 2017, 87–88). Teige had come to a complete rejection of reality; his dreams and visions had also failed. Prague in 1947, however, offered a different view of reality. The harshness of reality became a central concept in the artistic and theoretical approach of the poet and art critic Vratislav Effenberger, and many artists and theorists yearned for a different approach to reality. In the poetry of Jiří Kolář, which approaches reality without reservation and without trying to control it, we find a possible alternative. His poems reflect ordinary and simple situations and use fragments, snippets of days, to penetrate something simple but valuable.

Fig. 1. Title page of the anthology *Encounter : Soviet Painting and Contemporary Art* (MRKVIČKA 1947a).

Fig. 2. Prague-New Town, No. 226, Slovanský Island. Opening of the exhibition *Paintings by National Artists of the USSR* in the Great Hall of the Žofín Palace. The speech is held by Valerian Alexandrovič Zorin, Soviet Ambassador to Czechoslovakia in 1945–1947, the light-haired man is the painter Václav Rabas, in the background the painting *The Defence of Sevastopol* by Alexandr Dejneka (unknown photographer, 12 April 1947, © ČTK, no. 0670481980).

Fig. 3. Prague-New Town, No. 226, Slovanský Island. The exhibition of *Paintings by National Artists of the USSR* in Žofín was also visited by the President of the Republic Edvard Beneš and his wife Hana (unknown photographer, 22 April 1947, © ČTK, no. 0670288984).

Fig. 4. Karel Teige, circa 1920s (unknown photographer, © ČTK, no. 0668712533).

Fig. 5. Title page of the catalogue of the Prague exhibition *Paintings by National Artists of the USSR*, 1947, with a reproduction from a detail of Alexandr Gerasimov's 1939 *Portrait of J. V. Stalin* (sine 1947b).

Fig. 6. Title page of the catalogue of the Prague exhibition *International Surrealism*, 1947 (KOTALÍK 1947).

Fig. 7. A – Alexandr Michailovič Gerasimov (*1881–†1963), lithograph by Georgij S. Verejsky; **B** – Sergej Vasiljevič Gerasimov (*1885–†1964); **C** – Arkadij Alexandrovič Plastov (*1893–†1972); **D** – Alexandr Alexandrovič Dejneka (*1899–†1969). Taken from *sine* 1947a, 24, 36, 48, 60.

Fig. 8. Alexandr Michajlovič Gerasimov, 1939: *Portrait of J. V. Stalin*. Oil on canvas, 136 × 113 cm, State Tretyakov Gallery, Moscow (published in MANIN 2008, 348; taken from <<https://apps-cloud.n-tv.de/img/10165466-1361878956000/o/2436/2436/Stalin-Kunstwerk-Gerassimow.jpg>>).

Fig. 9. Prague-New Town, No. 226, Slovanský Island. Hanging of the painting *Tehran Conference* by A. M. Gerasimov during the preparation of the exhibition of *Paintings by National Artists of the USSR* on Slovanský Island in Prague (unknown photographer, 11 April 1947, © ČTK, no. 0670511307).

Fig. 10. Alexandr Michajlovič Gerasimov, 1945: *The Tehran Conference* (“*The Big Three*” Conference). Oil on canvas, 308 × 405 cm, State Tretyakov Gallery, Moscow (taken from <https://global.udn.com/global_vision/story/8664/7150665>).

Fig. 11. Sergei Vasiljevič Gerasimov, 1937: *Celebration at the kolkhoz*. Oil on canvas, 233.5 × 372 cm, State Tretyakov Gallery, Moscow (published in MANIN 2008, 350; BOWN/LAFRANCONI 2012, 140; taken from <<https://epampatras.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/01/sergei-gerasimov-a-collective-farm-festival.jpg>>).

Fig. 12. Arkadij Alexandrovič Plastov, 1942: *To the Partisans*. Oil on canvas, 115 × 164 cm, Tajikistan National Museum, Dushanbe (taken from PLASTOV/SYSOJEV 1979, s. p.).

Fig. 13. Alexandr Alexandrovič Dejneka, 1942: *Defence of Sevastopol*. Oil on canvas, 200 × 400 cm, State Russian Museum, St. Petersburg (published in BOWN/LAFRANCONI 2012, 170; taken from <https://www.reddit.com/r/MarxistCulture/comments/1cn0b6t/a_defence_of_sevastopol_oil_on_canvas_painting_by/#lightbox>).

Fig. 14. Enrico Donati, 1945: *The Filter / The Rain Castle (Le philtre II)*. Oil, 100 × 76 cm (taken from KOTALÍK 1947, s. p.; colour reproduction available at <<https://www.wikiart.org/en/enrico-donati>>).

Fig. 15. Jacques Hérold, 1942: *A Birdwoman Reading an Eagle (La Liseuse d'aigle)*. Gouache and pastel on paper, 60 × 44.5 cm; private collection (taken from <<http://www.kurata-wataru.com/ruin/ruinb7bd.html>>).

Obr. 16. Toyen, 1946: *Mythe de la lumière*. Oil on canvas, 160 × 75 cm, Moderna Museets Vänner, Stockholm, inv. č. NM 6330 (© Toyen/Bildupphovsrätt 2024).

Fig. 17. A double-page catalogue for the exhibition *International Surrealism* in 1947 with a reproduction of Victor Brauner's 1946 work *Cup of One Hundred and Twenty Eros-magical Positions* (taken from KOTALÍK 1947, s. p.; colour reproduction available at <<http://surrelart.blogspot.com/2013/06/victor-brauner-1903-1966-paintings-paul.html>>).

Fig. 18. Frederick Kiesler, 1947: *Sketch for the Hall of Superstition (Esquisse pour l'Architecture de la Salle de Superstition)*. Reproduction in the catalogue of the exhibition *Le Surréalisme en 1947* at the Galerie Maeght in Paris (currently in the LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, inv. no. C-778 LM; taken from BRETON ET AL. 1947, s. p.).

Translation by Linda Foster

Mgr. Tereza HAVELKOVÁ, historička umění, THavelk@seznam.cz
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav pro dějiny umění,
Celetná 562/20, CZ-116 12 Praha 1-Staré Město

PhDr. Karel DUDR, historik umění, ja.kaja.dudr@seznam.cz
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav pro dějiny umění,
Celetná 562/20, CZ-116 12 Praha 1-Staré Město