



Z cyklu Ruky (V), 2010, japonský kaligrafický papier, pigment, pastel, 100,5x97,5 cm, súkromná zbierka



My jsme ti, které hledáme
Katarína Müllerová

Adriena Šimotová
10. 5. – 17. 6. 2012
Galéria 19, Bratislava
kurátor: Pavel Bruncík

Bratislava dostala jedinečnú príležitosť uvidieť aktuálnu prácu českej umelkyne Adrieny Šimotovej. Po výstave Jiřího Valocha (okrem iného i kurátora jej výstavy v brnenskom Domě pánů z Kunštátu v roku 1986) tak na slovenskú umeleckú scénu na moment vstúpila ďalšia významná osobnosť českého neoficiálneho umenia šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov. Jiří Valoch i Adriana Šimotová dodnes dôsledne pokračujú vo svojej umeleckej ceste a ich práca svojky jednoduchým, ale účinným gestom dokáže vzbudiť nielen najvyšší odborný rešpekt, ale – a to patrí medzi vzácne vlastnosti výtvarného umenia – bez zbytočného vysvetľovania kontextov sa vedia dotknúť i neznaleho diváka. Jiří Valoch slovami bez zbytočných slov a Adriana Šimotová pôvodným gestom tvoriaceho človeka – obyčajnou, ale o to silnejšou stopou ľudskej bytosti na čistom papieri.

Slovenské kontexty

Od rozdelenia Československa sa lokálna slovenská scéna sústredila na akési spätné budovanie identity nášho umenia. Iste, čiastočne to súviselo i s potrebou dobehnúť odborné spracovanie a publikáciu umenia neoficiálnej výtvarnej scény šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov po zmene politického režimu v krajine, ale zároveň s nadobudnutou štátnosťou sa kdesi vytratilo mapovanie dôležitých vplyvov a spoluprác medzi Čechmi a Slovákmi, či dokonca stredoeurópskymi umelcami. Na nadnárodné kontexty a budúce generácie divákov pri svojej zbierkotvornej činnosti akosi zabúdajú i naše štátne inštitúcie, ktoré z rozpočtových dôvodov už nemôžu vytvoriť zbierky moderného svetového umenia, ale ešte stále majú priestor bezpečne investovať do kvalitného a overeného umenia stredoeurópskeho priestoru druhej polovice minulého storočia. Zábleskom v tme bola práve akvizícia významného diela Adrieny Šimotovej *Orant* (1987), ktoré Slovenská národná galéria získala kúpou v roku 2001 a o pár rokov neskôr publikovala ako súčasť toho najlepšieho, čo v zbierkach má.¹ V roku 2004 SNG v spolupráci s jej dvorným kurátorom a manažérom Pavlom Brunclíkom pripravila i rozsiahlejšiu retrospektívnu výstavu *Tvár*, ku ktorej vyšla rovnomená publikácia.² Slovenské zázemie Adrieny Šimotovej je naviazané na jej kontakty s členmi skupiny A-R. Táto skupina výtvarníkov s rôznymi smerovaniami v našom prostredí s málo vídanou toleranciou oslovuje a oceňuje spriaznených tvorcov výročnou cenou Christmas, ktorá je pokračovaním aktivít okolo každoročnej výstavy *Majstrovstvá Bratislavy v posune artefaktu*, ktorá vznikla ako jedna z foriem uspokojenia potreby komunikácie medzi umelcami neoficiálnej scény v socialistickom Československu: „Význam ľudských vecí často predstaví najnázornejšie ich presah. Čím oslovujú okolie, čím reflektujú jeho i vlastnú situáciu. [...] V cykle svojich každoročných stretávaní priberala skupina A-R spriaznené duše zo starších generácií. Opäť paradox – maximálne pozitívny: členovia zodpovednou a slobodnou voľbou nachádzajú spriaznené duše. Odmeňovaním tvorcov, ktorých bolo mož-



Pohľad do inštalácie výstavy Adrieny Šimotovej v Galérii 19

né považovať za patrónov, alebo dokonca predkov. Tieto každoročné, pravidelné posuny artefaktov sa konajú vždy pred Vianocami, a preto ceny pre ich laureátov dostali názov *Christmas*. Po rozdelení Československa sa stali vlastne medzištátnymi, lebo viacerí laureáti patria teraz do českého, teda zahraničného umenia,³ píše Rudolf Fila v úvode katalógu výročnej ceny. V roku 1997 A-R ocenilo práve Adrienu Šimotovú⁴ a súčasné aktivity jej členov pri Galérii 19 nepochybne prispeli k možnosti opäť vidieť jej prácu na Slovensku.

Spomínaný *Orant* zo zbierok SNG, krehké, a zároveň rozmerné dielo tejto legendy českého umenia, sa na Slovensku objavil v zaujímavých súvislostiach – na výstave českých a slovenských autoriek v Bratislave s názvom *Výberové príbuznosti*⁵ v roku 1989, kde bola práca Adrieny Šimotovej predstavená spolu so sestrami Válovými a Věrou Janouškovou v kontexte so slovenskými autorkami Janou Želibskou, Agnešou Sigetovou, Ivicou Krošlákovou a Klárou Bočkovou. „Príbuznosti“ so Šimotovou vo svojom úvodnom slove k výstave⁶ v Galérii 19 Katarína Bajcurová identifikuje i v diele Jozefa Jankoviča⁷ – pravdepodobne ako referenciu na jeho sochársku prácu s figúrou, akúsi „mužskú“ robustnú expresívnu verziu pohľadu na pominuteľnosť fyzickej schránky človeka ako takého, na rozdiel od Šimotovej prác s množstvom odkazov na stav „sekulárnej“ spoločnosti.

3 Christmas: Výročná cena Združenia A-R. Klimo. Schwartz. Fila. Valoch. Šimotová. Paštéka. Kundera. Štreit. Chatrný. Cigler. Bratislava: GMB, 2002. Nestr.

4 Okrem Adrieny Šimotovej v roku 1996 ocenenie získal práve český výtvarník a teoretik Jiří Valoch, v roku 2000 fotograf Jindřich Štreit a v roku 2001 nedávno zosnulý maliar, grafik a pedagóg Dalibor Chatrný.

5 Kurátorkami výstavy boli Jana Geržová a Katarína Hubová.

6 <http://www.galeria19.sk/index.php/adriena-simotova>

7 Katarína Bajcurová spomína „svojho druhu nezámerné citácie“ a príbuznosti so Šimotovou a vybranými motívmi z jej diel možno nájsť, i tam, kde by sme to mohli možno najmenej očakávať, v diele Jozefa Jankoviča či dokonca Vladimíra Havrilla.

1 Dielo bolo publikované v knihe, ktorá vznikla ako reprezentatívna publikácia o zbierkach Slovenskej národnej galérie pri príležitosti šesťdesiateho výročia jej založenia v roku 2008, a bolo vystavené na rovnomennej výstave v SNG. BURAN, Dušan, MÜLLEROVÁ, Katarína, ed.: 111 diel zo zbierok Slovenskej národnej galérie. Bratislava: SNG, 2008, s. 244-245.

2 Adriana Šimotová. *Tvár/Face*. Praha: Kant, 2004.



My jsme ti, které hledáme (I-IV), 2011-12, transparentný papier, pigment, pastel, grafit,
jeden diel 111x79 cm, súkromná zbierka

Nie celkom neočakávané a logické prirovnanie k Jankovičovi, a najmä „výberové príbuznosti“ s Krošlákovou a Sigetovou, ponúkajú priestor pre nevyhnutnú konfrontáciu českej a slovenskej novej figurácie, najmä ťažkopádnejší rozlet slovenského umenia uvoľnených šesťdesiatych rokov smerom od realizmu temného obdobia rokov päťdesiatych k novej figurácii – cesta, ktorú mala naša krajina prakticky bez dotykov lokálneho umenia s predvojnovou abstrakciou bez zbytočného pátosu historicky „nevyšliapanú“ (na rozdiel od silnej tradície abstraktného umenia v Čechách v podobe Františka Kupku, Toyen, českého „Naum Gaba“ Zdeňka Pešánka, a najmä – v súvislosti s obdivom a východiskami Adrieny Šimotovej – Josefa Šímu). Zároveň zaznamenaný odchod Adrieny Šimotovej od klasickej maľby (podmieneny jej osobným dotyk so stratou a pominuteľnosťou života) na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov je popísaný i v katalógu *Tvář*⁸ a môže vzbudiť premýšľanie o samotnom fenoméne odchodov od média maľby v šesťdesiatych rokoch u niektorých našich autorov ako Júliusa Kollera (od maľby k textu a znaku, *More*) či Petra Bartoša (rozdávanie obrazov) a motiváciách pre vznik prvého konceptuálneho umenia i umenia povojnovej figurácie, ktoré po prvý raz práve v tejto dekáde držalo krok s tendenciami vo svetovom umení. Pred retrospektívnou výstavou Adrieny Šimotovej v SNG bolo uznanie tejto autorky našou scénou vyjadrené výstavou zorganizovanou Kruhom priateľov českej kultúry *Miesto veci člověk*⁹ v roku 1991 a túžba po komplexnejšej prehliadke jej diela bola vyslovená vo forme menšej výstavy v Galérii Médium so sprievodným textom Jany Geržovej: „Súčasná tvorba Adrieny Šimotovej je poznamenaná desiatimi rokmi autentického bytia [pozn. aut.: desiatimi rokmi existencie mimo okraja po prevrate v roku 1989]. Vnútorňý posun, ktorý je tu evidentný, by si zaslužil hlbšiu analýzu v podobe veľkej retrospektívnej výstavy. Keď sme pripravovali koncepciu dnešnej prezentácie, ktorej sme dali názov *Stopy pamäti*, vedeli sme celkom presne, že komorné priestory Galérie Médium nám realizáciu takéhoto projektu neumožňujú. Zvolili sme preto riešenie, v ktorom je skombinovaná autorkina najnovšia tvorba s odkazmi k vybraným výtvarným problémom, ktoré boli riešené v staršom období.“¹⁰ Miestnosti galérie boli rozdelené do niekoľkých okruhov jej tvorby nazvaných *Iný rozmer*, *Čo telo vyžaruje* a *Prvé hlasy* (v poslednej miestnosti zaznel zaujímavý posun v jej tvorbe smerom k stope po objekte – veľkorozmerné frotáže z barokových rámov, klenieb, starého nábytku či dverí z roku 1989 vytvorené počas pobytu v kláštore v Hostinnom, ktorému hrozila fyzická likvidácia). Adriana Šimotová sa teší zaslúženej priazni slovenského publika. Jedna „príbuznosť“ však zostala opomenutá – príbuznosť s dielom predčasne odídeneho Igora Kalného.

Odchádzanie Adrieny Šimotovej

Výstava v Galéria 19 bola zložená z aktuálnych prác¹¹ na kaligrafickom, ručnom alebo pauzovacom papieri, ktoré sa svojou typickou náturou pohybujú

8 Adriana Šimotová. *Tvář/Face*. Praha: Kant, 2004, s. 11.

9 Adriana Šimotová (*Miesto veci člověk*). Bratislava: Kruh priateľov českej kultúry, 1991. [Úvod Eva Trojanová]

10 Adriana Šimotová: *Stopy pamäti*. Bratislava: Galéria Médium, 1999. [Úvod Jana Geržová]

11 2008 – 2012

na hrane medzi obrazom a objektom. Na docielenie odtlačkov tela na papieri už dlhodobo používa pigment, na tejto výstave i v dravých intenzívnych farbách ako cyklámenová alebo žiarivá oranžová, a napriek tomu dosahuje povestnú krehkosť svojich diel. Je ťažké identifikovať dominantné body celej výstavy. I tiché, meditatívne kúty so sériami prác menších rozmerov fungujú s rovnakou intenzitou ako niekoľko prác väčších rozmerov. Veľkosťou výstave mnohознаčne dominuje *K nanebevzatiu* (2008), úzky trojmetrový vrstvený pauzovací papier s náznakovitým odtlačkom ľudského tela z grafitu a okrového pigmentu, ktorý by svojou silou a monumentalitou uniesol umiestnenie ako oltárny obraz.

O Šimotovej práci bolo napísaných veľa uznanlivých slov. Ako sa vyhnúť zbytočnému pátosu a dookola opakovaným frázam? To najvzácnejšie umenie sa vždy popisuje s ťažkosťami. Tak jednoduché a silné výtvarné gesto nepotrebuje vysvetľovať – je tu. Potichu kričí. A predsa, výstava ako celok vyžaruje viac stíšenia a pokory ako obyčajne. Jej „*orant*“ už nemá zopäté ruky v urgentnom, naliehavom, prosebnom geste. Je tichý, zmierený a možno i menej spútaný tou fyzickou schránkou – svojím telom, ktorým v diele Adrieny Šimotovej narážal na krehký papier v nádeji pochopenia svojich možností prestúpiť vyššie, alebo naopak, potvrdiť svoju existenciu a navždy zachytiť telo neodvratne odchádzajúce. „Tvé dílo naznačuje, že člověk je bytostí schopnou transcendence...“ znie posledná otázka z jedného z početných rozhovorov s Adrienou Šimotovou.¹² „Je schopen. Někdo se přiblíží dřív a někdo později. Někdo je považuje za výchozí bod své práce a svého tématu a někdo se jí dotýká aniž by chtěl. Zabývám se jí a přibližuji se jí, doufám, čím dál víc...“ Názov výstavy *My jsme ti, které hledáme* hovorí o tom, že cesta hľadania končí tam, kde začala. *Chodec přicházející zvnútra* na jednej z prác má útle nohy. Nie je poznať, či je starec alebo dieťa, rovnako ako nevidno, koho je malá *Malá hlava* (I). Akýsi zárodočný stav, z ktorého človek prichádza na svet a do ktorého sa napokon skrčí, keď mu na staré kolená odchádza telo. Z výstavy (a napokon i z toho, čo vieme o jej živote) je cítiť, že Adriena to má naplno zažité.

Katarína Müllerová, nezávislá kritička a kurátorka

¹² Šindelová, Jana: I ticho... Rozhovor s Adrienou Šimotovou, In: *Ateliér* 2007, roč. 20, č. 5, s. 7.



My jsme ti, které hledáme (IV), 2011-12, výrez

PRERUŠENÁ PIESEŇ

Umenie socialistického realizmu 1948 – 1956.

29. jún – 21. október 2012

SNG, Bratislava, Esterházyho palác

Kurátorka výstavy: Alexandra Kusá

Do rubriky *V prievane* sme zaradili príspevky troch renomovaných osobností – teoretika a kritika výtvarného umenia a filmu Juraja Mojžiša, literárneho vedca Petra Zajaca a kritika a kurátora Gáboru Hushegyiho, ktorí z rôznych zorných uhlov analyzujú aktuálnu výstavu *Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948 – 1956* prezentovanú na pôde Slovenskej národnej galérie v koncepcii Alexandry Kusej. Rozhodnutie osloviť viacerých recenzentov vyplynulo zo snahy ponúknuť čitateľom širšie spektrum odborných názorov na výstavný projekt, ktorý vo verejnosti vyvoláva celé spektrum protichodných názorov. Od exaltovaného vyhlásenia, že výstava je v tohtoročnom výstavnom pláne SNG považovaná za blockbuster (Pravda, 27. 6. 2012) a empatického porozumenia zámeru kurátorky (Silvester Lavrík, SME, Víkendová príloha, 4. 8. 2012), cez pokus o kritické hodnotenie (Damas Gruska, www.artalk.cz/2012/08/08/pridte-vsetci) až po emotívne reakcie, ako tomu bolo v prípade útoku neznámeho aktivistu, ktorý dobovú sochu J. V. Stalina inštalovanú pred SNG ako pútač výstavy polial symbolickou

červenou farbou. Nožnice názorov sa ďalej roztvárajú pri hodnotení samého útoku. Zatiaľ čo literát Silvester Lavrík pritakáva oficiálnemu stanovisku SNG a nazýva neznámeho útočníka „pripečeným performerom“, politológ Grigorij Mesežnikov konštatuje, že „ten, kto hodil do 'dobrého Stalina' balón s červenou farbou, dodal výstave to, čo jej chýbalo od samého začiatku – ten správny názov. Ten by mal byť 'Prerušená pieseň v krvavých časoch'". Súčasne navrhuje, že „socha by mala až do skončenia výstavy stáť tak, ako ju po svojom čine zanechal nezvestný 'útočník' – so zakrvavenými rukami, ako sa patrí na masového vraha... Potom by... socha bola varovaním a splnila by 'edukačný' zámer výstavy.“ (<http://institutpre.blog.sme.sk/c/304364/Dobry-Stalin.html>)

Prostredníctvom troch odborných príspevkov sa pokúsime odpovedať na viaceré otázky spojené s interpretačnými rámcami, do ktorých kurátorka zasadila dobový výtvarný materiál, reprezentujúci najtemnejšie obdobie našich novodobých dejín.

Pohľad na bronzovú sochu J. V. Stalina (autor Pavol Bán) umiestnenú pred budovou SNG po útoku neznámeho aktivistu



Peter Zajac
CANTUS INTERRUPTUS

*Ked' spomeniem si na básnika,
Čo vedel víno zrady piť,
Už nemám rytmu, ani rýmov,
Ani jemnocit.*

Milan Lajčiak:
Horúcim perom (Vernosť, 1952)

*Hej, zahoreli zore, na tom našom dvore,
Vstávaj, šuhaj, vstávaj, hore, sedlaj kone motorové.
Ej, duní chotár, duní, spev letí po grúni,
Šíre pole milý orie, vozí sa na traktore.*

Vojtech Mihálik:
Rodná zem (1953)

JÁNUSOVSKÁ TVÁR VÝSTAVY

Marketingový tón výstave *Umenie socialistického realizmu 1948 – 1956* v Slovenskej národnej galérii udala v predvečer vernisáže kurátorka výstavy Alexandra Kusá, keď upriamila pozornosť na reklamný ťah so Stalinovou sochou, ktorá stojí pred vchodom výstavy ako jej pútač. Nezabudla pripomenúť, že sochu nešetrne odstránili a skladovali, aké stopy má na krku po zhadzovaní z piedestálu, a eufemisticky pridala aj to, že bronz veľmi účinne patinujú zložky nachádzajúce sa v moči.¹ Reklamný ťah sa vydaril, média sa chytili: „Výstava Prerušená pieseň, ktorú môžete navštíviť v Slovenskej národnej galérii v Bratislave, má ambíciu stať sa šláгром tohtoročnej galerijnej sezóny. Nedajte si ujsť príležitosť pozrieť si portréty Gottwalda, Lenina či Stalina, namaľovaných ako živých, či robotníkov a roľníkov pri práci, zvečnených Martinom Benkom a inými národnými umelcami.“²

Stalinova socha má jánusovskú tvár. Vykláňa sa do verejného priestoru, je obrátená čelom k masám, a zároveň je súčasťou výstavy, hoci sa k nej obracia chrbtom. Tvorí prah medzi oboma priestormi. Je ochrancom dverí, brán, prechodov, dobovým bohom Jánusom, Cerberom, portierom, vrátnikom, strážcom, uvádzateľom, ale aj vyhadzovačom. Ten verejný priestor opísal Milan Šútovec topograficky aj topologicky: „Vo vzdialenosti asi 120 metrov od Hviezdoslavovho námestia smerom k Dunaju má Bratislava jedno špeciálne citlivé a exponované územie (z funkčného hľadiska ani križovatka, ani námestie) o rozlohe okolo päťtisíc metrov štvorcových, kde sa v pôde, v kameni a v bronzovej tradične realizujú symbolické zápasy o hegemoniu či o národnú, kultúrnu i politickú identitu a suverenitu.“

Pohľad na bronzovú sochu J.-V. Stalina (autor Pavol Bán) umiestnenú pred budovou SNG ako pútač výstavy pred a po útoku neznámym aktivistom





Július Nemčík: Industrializácia nášho kraja, 1951, olej na plátne, 114,5 x 134 cm

[...] Súsošie Ľudovíta Štúra sochára Tibora Bártfaya a architekta Ivana Salaya tvorí niekoľko navzájom prepojených, meravých, bronzových figúr, pohľadovo orientovaných na všetky svetové strany a reprezentujúcich nie Štúrovo bezprostredné a konkrétne intelektuálne okolie exponentov národného obrozenia (‘Štúrovu školu’ alebo ‘štúrovcov’ s ich konkrétnymi tvármi), ale anonymný ‘ľud’. [...] Celé súsošie, v ktorom chýba akékoľvek životné gesto ktorejkoľvek z figúr, je zavesené vo vzduchu, spodným okrajom vyzdvihnuté do výšky asi dvoch metrov nad terén...

[...] Ak však pomník nemal byť svojou sémanticky relevantnou časťou ukotvený v pôde, alebo aspoň v niečom, čo by ju sochársky znakovito reprezentovalo, mohlo to eventuálne značiť, že kdesi v politickom podvedomí smerodajných ideológov ‘proletárskeho internacionalizmu’ jestvovala neistota, či pôda, na ktorej sa jeden čas predsa nachádzal symbolický stred Uhorska, je nesporne ‘národnou’ pôdou Slovákov, či tento konkrétny priestor starého Uhorska je naozaj

tou najautentickejšou slovenskou pôdou. Taká úvaha by bola divná a v zásade nevysloviteľná, ale vcelku dobre by korešpondovala s reálnou neistotou Slovákov o základných veciach svojej identity a existencie. Ak však nebolo v hre práve toto, mohlo ísť o otázku nad tým, či onen konštitutívno- a emancipačno-národný pohyb v 19. storočí, ktorého iniciátorom a symbolom bol práve Štúr, naozaj vyrastal z nejakého reálneho podložja, či takrečeno ‘stál na pevnej zemi’, alebo či nebol iba efemérne romantickým vznášať sa nad realitou a ponad realitu.³

Mramorovú jazdeckú sochu Márie Terézie inštalovali v roku 1897 na vtedajšom Korunovačnom námestí. V roku 1921 ju ako symbol habsburskej feudálnej nadvlády zlikvidovali českí legionári. Na jej mieste bol potom v roku 1938 vztýčený pylón s českým levom, ochraňujúcim československý štátny znak a sochu Milana Rastislava Štefánika na menšom podstavci. Český lev zmizol z pylóna v roku 1940, pylón aj so Štefánikom dala odstrániť komunistická moc v roku 1952 a v roku 1972 tam inštalovala dnešné súsošie.⁴ Medzi oboma súsošími vzbĺkol v poslednom čase rozhorčený zápas, ktorý sa zatiaľ skončil tým, že v parčíku pri nábreží osadil Bratislavský okrášľovací spolok maketu súsošia Márie Terézie, ktorú brskne, v antideveloperskom duchu, okomentovala ako atrapu a symbol absolutistickej moci kurátorka dnešnej výstavy a inštalátorka Stalinovej sochy oproti Štúrovmu súsošiu:

„... táto ‘torta’ je odsúdená na to, aby práve pre svoju zhodu s gýčom bodovala. A propos torta: nám odborníkom tiež akosi ušlo, že práve tieto prezývky soche prosievajú; veď to prirovnanie je vlastne vo svojom prvom pláne pozitívne, doslova chutnučké; pejoratívne to funguje až v kultúrnom kontexte. Nechcem však hovoriť o umeleckej kvalite, pretože nám stále uniká ešte niečo podstatné, o čo tu tiež ide. Je to symbolický význam verejného priestoru. Prečo si nikto nepoložil otázku, kto ho ovláda a kto obsadzuje? Kto sa tu šikovne v mene vox populi snaží prepašovať na oči v rúchu symbolu absolutistickej moci? Kto to so svojou stavbou prešvihol tak, že zareagovali aj štandardne flegmatickí Bratislavčania? V čom mene bude kráľovná tróniť prístupu z mesta k stále populárnejšej nábrežnej promenáde [...] po tom, ako developeri na ceste od socialistického my k súčasnému ja a ty postupne získali naše zdravie, dôchodky, byty a úspory, by mala túto moc v symbolickej rovine potvrdzovať absolutistická vládkyňa Mária Terézia...“⁵

Stalinova socha pred vchodom výstavy tvorí ako komunistické My aspoň na čas výstavy tretí vrchol trojuholníka a otvára vo verejnom priestore pomerne panoptikálny symbolický vzťah medzi stalinským My, štúrovcami, zavesenými vo vzduchu, a atrapou Márie Terézie. Zdá sa, že kľúčom k tomuto triangu je podstavec. S minimom obraznosti sa dá povedať, že Stalinova socha „... vystúpila do vzduchu./ Akoby kráčala po hlavách týchto mužov,/ zišla z podstavca.“⁶ Socha veľkého vožda dejín, nezabudnuteľného násilníka národov akoby dostala šém, zišla z podstavca na privlastnenom námestí, rovnako ako Golem, či ako socha komtúra z Dona Giovanniho, ktorá ožila, aby sme my zmeraveli.⁸

Po vyše päťdesiatich rokoch sa socha vrátila. Zišla medzi ľud a stala si na nízky podstavec ako dobrotivý deduško v pokrčenom, obdratom mundúre. A nie-

len ako reklamný ťah. Lebo „odstraňovanie sôch sa síce začalo“, ale neskončilo. Tá socha prežila „okolo srdca a pod srdcom“, ako „kameň ťažký a studený“⁹, ako re-
sentimentálna otázka, či bolo správne zvaliť ju, lebo „veď aj vo Francúzsku zostali
aj sochy kráľov, aj revolucionárov, ktorí ich zvrhli“¹⁰ takže prečo by vlastne nemala
ostať na podstavci aj socha jedného z najväčších zločincov dvadsiateho storočia?

Stalin na podstavci, nízkom ako opätky topánok, Bártfayovi štúrovci, vznášajúci
sa neukotvene nad zemou, a súsošie Márie Terézie ako slonie ucho, či Daliho ho-
dinky. Ojedinelá konfigurácia leta 2012, zvláštny znak doby.

O dôležitosti rámcov

Rámce a vnútra tvoria v kontexte každodenného života, v kultúre a umení mno-
horaké vzťahy. Môžu byť v zhode, ale aj nezhode, môžu byť voči sebe nastave-
né ironicky, môžu byť mimobežné, kontexty vnútra môžu prekračovať rámce.¹¹
Rámec je návestím pre vnímanie vnútra: „Obraz potrebuje vhodný rám, rovnako
jako rám potrebuje obraz.“¹² V tom sú rámce dôležité, či sú to názvy, mottá, inci-
pity, alebo iné formy. V zásade môže byť vzťah medzi rámcom a vnútrom vážny
alebo ironický. Rámec výstavy *Prerušená pieseň* je vážny, nemá ironickú podobu
paródie, travestie či pastišu. Len Stalinova socha na prahu tvorí akúsi medzipolo-
hu, patrí dnu aj von, ani sem, ani tam. Výstavu otvára a zatvára, tvorí jej začiatok
i koniec. Vpúšťa diváka na výstavu a vypúšťa ho von. Tvorí prah medzi verejným
priestorom mesta a inštalovaným priestorom výstavy, pričom aj vo verejnom
priestore má podobu dočasnej inštalácie. Spolu so súsoším Ľudovíta Štúra
a s atrapou Márie Terézie svedčia o *provizórnosti zvečnenia*. Veď socha Márie
Terézie vydržala na svojom mieste len niečo vyše dvadsať rokov, súsošie Ľudovíta
Štúra označuje svoju dočasnosť už len neukotvenosťou, „zavesenosťou vo vzdu-
chu“, a Stalinova socha je aj nechcenou zdvojenou historickou anekdotou – bola
inštalovaná „na večné časy“, ktoré nevydržali ani päť rokov, ale po päťdesiatich
rokoch sa vynorila ako akési pripomenutie Tartarosu a pre niekoho aj ako lakmu-
sový papierik, či už náhodou nie je čas na jej znovunastolenie.

Ďalším rámcom výstavy je *Sprievodca výstavou*,¹³ akýsi pracovný zošit, ktorý
je návestím a návodom, ako máme výstavu vnímať a interpretovať. Vnútrotným
rámcom tohto rámca sú štyri verše zo zbierky Oldřicha Mikuláška *Divoké kače-
ny*¹⁴ ako motto k tomuto sprievodcovskému návodu, ktoré si autorky vypožičali
z publikácie Vladimíra Macuru *Šťastný věk*. V nej zhrnul celú dobovú ikonológiu
pod názvy *Raj*, *Posledná bitva*, *Mičurin*, *Mandelinka zemiaková*, *Domov*, *Fučík*,
Obraz vodcu, *Obrozenie*, *Spartakiáda*, *Etiketa*, *Detská perspektíva*, *Metro*, *Remek*.¹⁵

Sprievodca výstavou chce byť odpoveďou na niektoré frekventované aj me-
nej často kladené otázky. Zároveň však vyvoláva nové otázky. Položme si aspoň
niektoré z nich. Možno naozaj vydeliť z dobovej ideologickej rétoriky maliarstvo,
kresbu, grafiku, sochárstvo, architektúru? Veď plnili primárne propagandistické
funkcie, ich kľúčovým príznakom bola plagatívnosť agitky. Práve vynechanie
agitiek v ich „znehodnocujúcej, agresívnej, štvavej činnosti na ovplyvňovanie
druhých“¹⁶ ruší faktický dobový kontext vystavovaných obrazov.

Na výstave takmer celkom absentujú intermediálne a interkultúrne prejavy
socialistickorealistickej perfomancie a jej prezencie v podobe rituálov a ceremo-

niálov, oslavná, veľkolepá, monumentalizujúca, pompézna festivita, ktorá však
tvorila ako v každom totalitnom režime jej základné gesto – pochody, prvomájové
sprievody s obrazmi významných funkcionárov a heslami typu: „Stalin, Gottwald,
Široký, nech nám žijú naveky“, celá ikonografia zástav, odevov, plagátov, trans-
parentov, alegorických vozov. Svoju osobitnú ikonológiu mali ľudové veselice,
vojenské prehliadky, funebrálne žánre, čestné stráže pri katafalkoch, smútočné
pochody pri úmrtiach významných komunistických funkcionárov s vystavenými
rakvami na lafetách diel, ukladanie do čestných hrobov, epitafy na náhrobkoch
a balzamovanie „večne živých súdruhov“ v mauzóleách.

Minimálne sú zastúpené vizuálne, auditívne a printové záznamy hrdinov
socialistickej práce, úderníkov, oslavy elektrifikácie, veľkých stavieb komunizmu,
priehrad, Tratí mládeže. Pri architektúre sa nenašlo, s výnimkou Kulichovho mo-
delu reliéfu pre mičurinské stredisko (1954), miesto pre výzdobu fasád, súsošia,
skulptúry, fresky, ktoré boli vo verejnom priestore prejavmi byzantínskej kultú-
ry. Minimálne sú prezentované oslavné reportáže vo filmových týždenníkoch
a v rozhlase, texty a obrázky v denníkoch a týždenníkoch, recitácie básní, zdravice
na zjazdoch Komunistickej strany.

Absentujú pedagogické nástroje propagandy, časopisecké a knižné ilustrá-
cie, reprodukcie sovietskeho umenia na stenách školských tried a školských
chodieb. Ale chýba aj ich ideologický opak, druhá strana mince, karikatúry, plagáty,
agitačné prostriedky v boji proti imperialistom a ich prisluhovačom, ako sa vtedy
hovorelo: „balónom nenávisť“, „žabím mužom“, či „mandelinkám zemiakovým“.
Ale rovnakú funkciu mal aj cenzúrny index *Zoznam nepriateľskej, závadnej, zasta-
ralej a nežiadúcej literatúry*, završujúci knižnícku líniu cenzúry ľudovej knižnice,
čítajúci v základnom zozname 7579 položiek, a na to nadväzujúce dokumenty
a zoznamy.¹⁷

Druhá otázka je naliehavejšia. Spoluvytvára totiž legendu slovenských mäkkých
variantov socialistického realizmu, či mäkkého objatia sorely a moderny: Bol slo-
venský socialistický realizmus vďaka zmierlivej politike Laca Novomeského akým-
si mäkkším variantom jeho tvrdého jadra? Autorky *Sprievodcu výstavou* použili ako
motto importovaný citát veršov Oldřicha Mikuláška. Mohli však pokojne čerpať
z domácich zdrojov. Piesňové texty Vojtecha Mihálíka na hudbu Tibora Andrašo-
vana z filmu *Rodná zem* (1953)¹⁸ odkazujú na radostný charakter socialistického
realizmu. O publicistickej básni Milana Lajčiaka *Horúcim perom zo zbierky Vernosť*
(1952)¹⁹ Fedor Matejov napísal, že je „zlovoľnou agresiou a satirou voči obetiam
politického procesu, teda vlastne symbolickou účasťou na rituálnom likvidovaní
‘nepriateľa vo vlastných radoch’“.²⁰ Báseň odkazuje na boj proti prisluhovačom
imperializmu, medzi ktorými hrali u Lajčiaka významnú rolu Vladimír Clementis
s jeho „fajkou Bruyérkou“ a Ladislav Novomeský, podľa Lajčiaka básnik „bez chrb-
tovej kosti“, „obdivujúci trockistický hmyz“. Prvý si tú mäkkosť odsakoval povrazom
(a nebol to bronzový, ale jeho vlastný krk), druhý dlhoročným väzením. Toľko
k mäkkému slovenskému variantu. Ak tu aj takýto pokus bol, skončil sa rázne
a slovenský socialistický realizmus sa zaradil medzi ostatné socialistickorealisticke
matrošky, aj keď mal celkom iste svoje národné špecifiká.

V roku 1973, a nie v roku 1952, napísal Vojtech Mihálik v doslove k 5. vydaniu



Martin Benka: Minulosť a súčasnosť (Štúdia k obrazu), 1952, olej na plátne, 51,8 x 97 cm

Lajčiakovej *Súдруžky mojej zeme*, základnej zbierky socialistického realizmu v slovenskej poézii:

„Lajčiak sa hlási o slovo poéziou otvorene politicky angažovanou. Vo vtedajšej literárnej situácii to znamená nielen tematické obohatenie, ale aj renesanciu revolučného pátosu, ktorý si volí primerané výrazové prostriedky, a konštituovanie socialistického realizmu ako najvhodnejšej metódy pre zobrazenie novej sociálnej skutočnosti. Slovo sa znovu stáva nositeľom pôvodného významu, politické heslo robí z básne zapalujúcu agitku.“ Mihálik sa v roku 1973 nehlási len k Lajčiakovej *zapalujúcej agitke*, ale v rámci práve prebiehajúcej *normalizácie* ju v rámci Poučenia z krízového vývinu aktualizuje: „Znovu sa žiada otvorené chlapské slovo umenia zrasteného so životom a cítením nášho ľudu, s jeho prácou a nádejami. Lajčiakova prvá knižka dnes nie je iba dokumentom – je predovšetkým podnetom a výzvou.“²¹

Socialistický realizmus nadväzuje začiatkom sedemdesiatych rokov na päťdesiate roky. Tu sa začína odpoveď na tretiu otázku, ktorú si kladieme v súvislosti so *Spríevodcom výstavou*: Čo znamená reálne slogan prerušenej piesne, ktorým autorky rámčujú obdobie rokov 1948 – 1956 ako „násilné prerušenie modernej tradície“ a „autoritatívne prerušenie sorely“?²² Vývin moderného výtvarného umenia bol po roku 1948 prerušený naozaj násilne. Ako však bol socialistický realizmus prerušený autoritatívne po roku 1956? V rokoch 1957 – 1959 sa začala kampaň za veľké bratislavské socialistickorealisticke monumentálky, rozozvučala sa pieseň o Slavíne, PKO, Hviezdoslavovom divadle, o Hlavnej stanici a nástenných obrazoch v Univerzitnej knižnici, na ktorej sa v časopise *Výtvarný život* zúčastnil rad výtvarných teoretikov socialistického realizmu.²³ V roku 1958 sa uskutočnili pracovné previerky, ktoré sa rovnali čistkám. 8. – 11. júna 1959 prebehol v Prahe Zjazd socialistickej kultúry, ktorý ideologicky inovoval socialistický realizmus ako estetickú doktrínu a ideovo-umelecký program. Socialistický realizmus ostal záväznou normou až do roku 1989, aj keď sa jeho chápanie v čase menilo a modifikovalo.²⁴ Moderné umenie sa pokladalo za jeho subverziu, a tak sa s ním aj mocensky narábalo. Ešte v prvej polovici šesťdesiatych rokov a potom znovu od začiatku sedemdesiatych rokov sa moderné umenie vytesňovalo za okraj verejného vystavovania. Celý čas platila cenzúra alebo autocenzúra. Nie, pieseň socialistického realizmu nebola po roku 1956 násilne prerušená. Socialistický realizmus, ak chceme v stredovekej tradícii *cantus interruptus*, prerušovaná alebo poškodzovaná pieseň, veštbá, hra,²⁵ či krákanie, kikiríkanie, čviríkanie,²⁶ ostal *neprerušene* ideologickou normou až do roku 1989. *Poškodzovanou* piesňou ostalo celý čas moderné umenie.

Takto sa dostávame k tretiemu rámcu výstavy, k podnázvu *Umenie socialistického realizmu 1948 – 1956* v názve *Prerušená pieseň*. Jeho zdrojom je trik sorely a jeho stratégie „klam, blufu [...] iluzívnym sprítomňovaním toho, čo nie je reálne, ba dokonca sprítomňovaním pravého opaku reality“.²⁷ Názov totiž tvrdí, že socialistický realizmus je umením, je ohraničený rokmi 1948 – 1956 a potom bol násilne prerušený. Ako vidno, ani jedno nezodpovedá faktom. Je zvláštne, ale tak ako sa pojem socialistického realizmu štyridsať rokov harmonikovitým roztáhal, aby

sa doňho mohla groysovsky zahrnúť aj avantgardná „revolúcia poézie“,²⁸ dnes sme svedkami opačného pokusu rozťahnúť pojem moderného umenia tak, aby sa doňho „ako umenie“ zmestil aj socialistický realizmus. Aj preto kreuje kurátorka nové názvy ako „ranorenesančný socialistický realizmus“ (Guderna), „abstrahujúci či redukovaný socialistický realizmus“ (Bednár, Šimerová-Martinčeková), „rudimentárny socialistický realizmus“ (Klimo).

Výstava ako kaleidoskop

Doteraz bola reč najmä o tom, čo na výstave chýba. Otázkou však je predovšetkým to, čo na nej je. Kurátorka mala možnosť vybrať si z troch konceptov. Mohla urobiť inštaláciu o období, z ktorého dnes pretrvávajú „pozústatky, zbytky, holá materie života, torza nádeje, to, čo ešte zbýva“ ako svedectvo, že „umelecká tvorba padesiatych let (pokiaľ ešte zostala umeleckou tvorbou) s nebyvalou zrejmosťou ukazuje posledný smysl umení: človeka, jenž si je vedom svoj smrtelnosti, oddeluje od zoufalství jen velice tenká hranice, kterou je imaginace“.²⁹ Alebo mohla urobiť inštaláciu ako panoptikum skutočného socialistického realizmu päťdesiatych rokov. A v rámci série dekadických výstav sa ponúkal tretí variant, pri ktorom mohla predstaviť krutý spor moderného výtvarného umenia so socialistickým realizmom.

Kurátorka si vybrala štvrtú, hybridnú možnosť a prezentovala ako umenie socialistického realizmu najmä to, čo socialistickým realizmom síce bolo, ale nebolo umením, a to, čo síce bolo umením, ale nebolo socialistickým realizmom.³⁰ Ukazuje socialistický realizmus ako „synkretizmus zmieti všech stylů a možností, post-histoire“.³¹ Na otázku, ktorú si položili autorky *Spríevodcu výstavou*, či je všetko umenie objednané a kúpené zo štátnych prostriedkov ako prejav socialistického realizmu z dnešného pohľadu skutočne socialistickým realizmom, možno v zmysle *!sti* sorely odpovedať, že nie všetko, čo tvorí depozit socialistického realizmu v galériách, múzeách a v súkromných zbierkach, teda nie všetko, čo sa zaň vydávalo, je v skutočnosti jeho prejavom. Rovnako možno odpovedať na otázku, ako posudzovať umeleckú kvalitu jednotlivých diel, k akej norme umeleckosti ju vzťahovať, že ju nemožno posudzovať vtedajšími spervertovanými kritériami, ale z hľadiska dnešnej perspektívy ako otázku, čo warburgovsky pretrváva ako živá súčasť archívu našej kultúrnej, umeleckej, výtvarnej, literárnej, divadelnej, filmovej pamäti, pamäti architektúry a verejného priestoru. Je to napokon otázka vzťahu medzi latentným, skrytým archívom a jeho re-prezentáciou, manifestovanou, vystavenou podobou. A keď už hovoríme o diktáte, aj otázka toho, čo a do akej miery sa z archívu socialistického realizmu v budúcnosti komodifikuje.

Hoci bol pojem socialistického realizmu roztahovací ako harmonika, pri všetkom postupnom znejasňovaní a zahmlievaní toho, čím mal byť,³² možno hovoriť o jeho viacerých modalitách: 1. Socialistický realizmus slúžil ako *naratívny príbeh*, v ktorom sa komunistický ideál prezentoval ako realita, 2. Socialistický realizmus bol *indexálnym príbehom*, ktorého naratív musel obsahovať aspoň jeden príznak, akési *logo* socialistickorealistickej ikonografie, 3. Socialistický realizmus musel byť identifikovateľný minimálne v *písme*, v texte popisky, 4. Socialistickorealisticou garanciou mohol byť v zmysle neskoršieho chiazmu socialistického realizmu



Martin Benka: Autoportrét, 1953, olej na plátne, 110,1 x 80,3 cm

Maximilián Schurmann: Prezident republiky Antonín Zápotocký, 1954, olej na preglejke, 220 x 120 cm

a reálneho socializmu aj podpis autora, *signatúra* diela a stránickej knižky. Táto stratégia vznikla koncom štyridsiatych rokov, inovovala sa začiatkom sedemdesiatych rokov a dá sa povedať, že v rokoch 1948 – 1989 sa v jej rámci uplatnili všemožné kombinácie a konfigurácie. Jediné, čo ideológia socialistického realizmu odmietala naozaj striktné celých štyridsať rokov, bolo abstraktné umenie, lebo neumožňovalo explicitnú kontrolu jeho príbehu a naratívu.

Socialistickorealistický obraz nebol v zmysle mimézy, podobnosti a následnosti realistický, len to predstieral. V skutočnosti bol *iluzívnym sprítomňovaním toho, čo nie je reálne*. Možno to demonštrovať na obraze Martina Benku *Minulosť a súčasnosť* (1952). Žena s tehľami v rukách, čo je najčastejšia povojnová alegória obnovy, sa so zaujatím pozerá kamsi bokom. V aktuálnom svete by jej hrozilo sebapoškodenie. Robotník so šiltovkou na hlave nepracuje, ale alegoricky číta noviny. A mladá žena v pracovnom odeve, nápadne pripomínajúcom ľudový kroj, sa opiera o lopatu, asi aby demonštrovala festivitu charakter práce. Naratív tohto príbehu sa zakladá na alegórii ako jednej zo stredovekých *jednoduchých foriem* a na jej transfere do sekulárnej podoby, v ktorej sa komunistická utópia vydávala za aktuálnu skutočnosť.³³ Podobne ako v literatúre tvoria podložie socialistickorealistických obrazov aj ďalšie žánre jednoduchých foriem s jednoznačným priradením životných situácií a ich významov k špecifickým rétorickým figúram. Patria medzi ne porekadlá, paraboly, bájky, exemplá, legendy, rozprávky, facécie, novely. V monumentálnych naráciách to môže byť epepeja, v architektúre kanonizované nápodoby antiky, renesancie a klasicizmu. Nápadný je rozdiel medzi socialistickorealistickou a modernou perspektívou najmä tam, kde možno porovnávať, ako v prípade Svetlíkovho ideového návrhu Pamätníka SNP v Banskej Bystrici a jeho neskoršej Kuzmovej/Jankovičovej realizácie.

Ešte slovo k Martinovi Benkovi. Režim si ho neprivlastnil. On to si aproprioval, pretvoril socialistický realizmus na vlastný obraz. Tak to napokon píšú aj samotné autorky textu: „... oslavný monumentalizujúci pátos Benkových obrazov by sa mohol hodiť oslave každého režimu, bol koncipovaný univerzálne [...] napríklad v diele *Národná brannosť* (1955), ktorá je priamou analógiou *Strážcov na západe* (1940 – 1942), či v cykle *Návrhy na výzdobu Armádného divadla v Martine* (1954 – 1955), ktorý je komponovaný podobne ako diela *Strážcovia a ochrankyne Slovenska* (1939 – 1942).“³⁴

Inštalácia výstavy pripomína *obrazový atlas pamäti*: „...skladá obrazy na spôsob montáže, kombinuje jedny s druhými: objavujú se jisté konfigurácie, a to podľa logiky, ktorá nám bude najprv unikať. Obrazy se přeskupují mimo jakékoli přímé historické určení...“³⁵ Je to však zvláštna brikoláž pamäti mimo *historického určenia*. Eklekticky reflektuje eklekticismus socialistického realizmu. Pod egidou socialistického realizmu inštaluje vedľa seba socialistickorealistické aj nesocialistickorealistické obrazy. Pod názvom *Formulovanie novej minulosti* vidí divák obrazy z rokov 1945 – 1948, ktoré boli pokusom pokračovať po druhej svetovej vojne v modernej tradícii, ale dokonca aj viacero obrazov zo štyridsiatych rokov a Bazovského obraz *Chudobná paša* dokonca z roka 1932. Vedľa nich sú celkom ankontextuálne zavesené veľkoformátové portréty Klementa Gottwalda (1953) a Antonína Zápotockého (1954) od Maximiliána Schurmannu. Niektoré obrazy



Július Jakobý:
Vlastná podobizeň, 1554,
olej na plátne, 66,8 x 57 cm

a žánre sa mechanicky opakujú v rozličných kontextoch, čo vedie až ku kvantitatívnej nezniesiteľnosti. Panely *Výtvarná úroda, Veľké úlohy nášho výtvarníctva, Úlohové akcie, Budovanie kultu práce, Architekti – socialistickí buditelia* predstavujú ikonograficky socialistický realizmus v čirej podobe. Žánrové obrazy (portréty, zátišia, krajinky) svojou latentne prítomnou intímnosťou vzdorujú do istej miery verejne manifestovanej podobe socialistického realizmu. Pri eklektickej zmesi portrétov vidno najlepší rozdiel medzi verejne oslavným portrétom komunistických funkcionárov Klementa Gottwalda, Antonína Zápotockého či Viliama Širokého a autoportrétmi umelcov, od Benkovho reprezentatívneho cez Mudrochov melancholický až po autoportrét Júliusa Jakobýho, ktorý je svojím telesným kreaturalizmom v príkrom rozpore so socialistickorealistickým portrétom.³⁶ Krajinomalba si k socialistickorealistickej priepustke pomáhala ikonografickými naráciami, monumentalizujúcimi najmä veľké stavby socializmu. Osobitným prípadom boli zátišia, ktoré deponovali socialistickorealistické indicie často do jedného príznačného plagátovitého detailu. Autori si zrejme mysleli, že so socialistickým realizmom vybabrujú, ale v podstate len prijali jeho lešť. Stačí si všimnúť jemné nuansy medzi bezpríznačným zátiším Petra Matejku *Kytica poľných kvetov* (1951) a *Kyticou na slávnosť* (1951), kde minimalizuje socialistickorealistické logo až takmer k neviditeľnosti.³⁷ Viaceré inštalované zátišia ako *Chryzantémy* Jána Mudrocha (1954) mali so socialistickým realizmom spoločné len to, že súčasťou repertoáru autorov boli aj obrazy so socialistickorealistickou ikonografiou. Ale aj v príbehoch Slovenského národného povstania existovali okrem oslavných obrazov, sôch a pamätníkov neraz aj ich temné, tragické naratívy, a obrazy Imra Weineru-Kráľa *Padlým partizánom* (1953 – 1956), *Hrob partizána* Jozefa Kollára (1954), *Pochod partizánov v októbri 1944* Miloša A. Bazovského (1953), či obrazy Viliama

Chmela *Pred ústupom* (1953) a *Ústup do hôr* (1953 – 1954) nemožno označiť za socialistickorealisticke.³⁸ Osobitnú kapitolu tvorí inštalovaný obývací priestor *Domova*, v ktorom sa snúbi meštiansky *biedermeier* zariadenia s hrozivou popis-kou na stene. V *Knižnici* sú zase ako v obchode s rozličným tovarom naukladané v regáloch spisy klasikov marxizmu-leninizmu, vedľa nich visia na jednej stene dobové heslá a na druhej plagáty z konca štyridsiatych rokov, keď ešte systém kontroly nefungoval dôsledne a vedľa sovietskeho *Príbehu ozajstného človeka* sa dal premietiť americký film *Casablanca* a na *Dožinkovej slávnosti* mohli celebroidy vedľa oslavných straníckych rečí aj bohoslužby. Osobitným prípadom sú múzejné exponáty *Politickej reality*, monochromaticky, krvavočervenou farbou estetizujúce proces s Miladou Horákovou, a *Vzťahu moci a socialistického realizmu*, ktoré majú predstavovať „pedagogický“ zreteľ výstavy.

Inštalácia mieša pod spoločným názvom socialistický realizmus obrazy a sochy, zodpovedajúce socialistickorealistickej ikonografii, s obrazmi, ktoré si uchovali, aj keď niekedy v umiernennej podobe, modernú faktúru (Ľudovít Fulla, Miloš A. Bazovský, Július Jakoby), s tými, čo ju socialistickorealisticky amalgamovali (Štefan Bednár, Ladislav Guderna), ale aj s tými, ktoré sú návratom ku konvenčnému realizmu a akademizmu dvadsiateho storočia, alebo dokonca estetickým prepadom do devätnásteho storočia. Práve táto konfúznosť vedie k tomu, že recenzent môže napokon príjemne prekvapený skonštatovať, „koľko dobrých vecí tam našiel“.³⁹ Sugescia zmyslovej faktúry obrazu (ale aj zvuku) vedie potom na rozdiel od textov k dnešnému „záujmu odbornej a dokonca istému druhu obdivu laickej verejnosti“ voči tvorbe „slúžiacej ideológii 50. a 70. rokov“.⁴⁰

Inštalácia zbavuje výstavu hrôzy a smiešnosti tej doby, jej hlúposti a zbabelosti.⁴¹ To, čo ostáva, je podľa kurátorky nostalgia, smútok, tupý pocit.⁴² Jediné, čo pripadalo Slovenskej národnej galérii hrozné, bolo poliatie Stalinovej sochy červenou farbou v tradícii *Ružového tanku* Davida Černého, ktoré označila v oficiálnom stanovisku za útok pokrivenej mysle a za „agresívny zásah do integrity umeleckého diela a demokratických zásad využívania verejného priestoru“ a promptne podala trestné oznámenie na neznámeho páchatela.

Medveď, čo nebol medveďom

V čase, keď sa u nás mocensky presadzoval socialistický realizmus, vyšiel preklad pôvabnej modernej rozprávky *Medveď, čo nebol medveďom* anglického marxistického autora, ktorého meno som už zabudol. Jej príbeh je jednoduchý. Jednej jari sa medveď prebudiť zo zimného spánku a zistí, že nie je v lese, ale na stavenisku. Všetci mu hovoria, že nie je medveďom, ale lenivým robotníkom, prezlečeným za medveďa, a má sa zapojiť do práce. Darmo medveď vysvetľuje, že je ozajstným medveďom. Vyberie sa za šéfmi, ktorí sa líšia podľa dôležitosti veľkosťou stolov a množstvom stoličiek, všetci ho usadia a opakujú, že nie je medveďom, ale lenivým robotníkom, prezlečeným za medveďa. Medveďovi sa v tej rozprávke napokon akosi podarí vrátiť do lesa a ostať medveďom. Socialistický realizmus však bude aj po tejto výstave len medveďom, čo nebol medveďom, umením, čo nebolo umením.

Výstava sa skončí, jej brány sa zavrú. Stalinova socha, medzitým už zbavená červeného náteru, odíde z výstavy: „Zíde z podložky, vystúpi do vzduchu, špedi-



Imro Weiner-Kráľ: Padlým partizánom (Žena sklonená nad mŕtvym), 1953 – 1956, olej na plátne, 75,5 x 100 cm



Antonín Djuračka: Povstanie, 1952, olej na plátne, 141 x 200,5 cm

téri položia ruky na mosadz, citlivo a jemne ako na krk husieľ, podložia sochory a páky. Socha vystúpi do vzduchu, akoby kráčala po hlavách tých mužov. Nikto nebude mať ústa dokorán, nikto nezhíkne od úžasu.“⁴⁴ Sochu uložia na korbu. Ako do rakve. Odvezú ju naspäť do depozitu ako na miesto jedného z posledných odpočinkov.

*Peter Zajac,
vedecký pracovník Ústavu slovenskej literatúry SAV v Bratislave*

- 1 Balogh, Alexander: Zažehnaný spomienkový optimizmus. In: SME, 28. 6. 2012, s. 14. Sochu Josifa Vissarionoviča Stalina inštalovali na vtedajšom Stalinovom námestí (dnes Námestie SNP) v Bratislave v roku 1949 pri príležitosti jeho sedemdesiatych narodenín, odstránili ju po roku 1956.
- 2 FOTOOKO: Stalin pred SNG, Hanák v Lumière a Ben Kingsley na Art Filme. Magazin tv oko, 29/2012, s. 17.
- 3 Šútovec, Milan: Slovenský amalgám. In. OS, 2007, č. 1, ročník 11, s. 17 – 33, tu s. 18 a s. 24.
- 4 Tamže, s. 20.
- 5 Kusá, Alexandra: My, ja a ty. In: Sme; príloha Víkend, 29. 10. 2011, s. 12.
- 6 Válek, Miroslav: Odstraňovanie sôch. In: Básnické dielo. Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry, 2005, s. 151.
- 7 Tatarka, Dominik: Mo. In: Dominoforum, 1999, ročník 8, č. 18, s. 8.
- 8 Jakobson, Roman: Socha v symbolike Puškinovej. In: Poetická funkce. Praha : Nakladatelství H & H, 1995, s. 575 – 621, tu s. 579 a 580.
- 9 Válek, M.: c. d., s. 152.
- 10 Šebo, Juraj: Budovateľské 50. roky. Bratislava : Ikar, 2010, s. 172.
- 11 Leitgeb, Christoph: Barthes' Mythos im Rahmen konkreter Ironie. München: Wilhelm Fink Verlag 2008, s. 169 – 186.
- 12 Belting, Hans: Konec dějin umění. Praha: Mladá fronta 2000, s. 212.
- 13 Kusá, Alexandra – Morháčová, Pavlína: Prerušená pieseň. Sprievodca výstavou. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2012.
- 14 Mikulášek, Oldřich: Divoké kačeny. Praha: Československý spisovatel, 1955, s. 14 a 19.
- 15 Macura, Vladimír: Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948 – 89. Praha: Pražská imaginace, 1992.
- 16 Drosdowski, Günther und die Dudenredaktion (Bearbeitung): Duden. Das Große Fremdwörterbuch. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1994, s. 50. Aj v tomto ohľade je Slovenský slovník cudzích slov trochu mákšším, civilnejším slovenským variantom. Je hodnotovo bezpriznakový. Agitka je podľa neho „politická (cielavedomá) výchovná činnosť majúca za cieľ získať verejnosť, masy pre dajaký cieľ“. In: Šaling. Samo – Šalingová-Ivanová, Mária – Maniková, Zuzana: Veľký slovník cudzích slov. Bratislava, – Prešov: Vydavateľstvo SAMO, 2003, s. 36. Český Slovník cizích slov ostal kdesi uprostred. Označuje agitku za „verejnú, individuálnu i hromadnú (často násilnú) presvedčovaní ľudí pro určitý program, cíl“. In: Kraus, Jiří – Petráčková, Věra, (ved. kolektivu): Akademický slovník cizích slov. Praha: Academia, 1995, s. 27.
- 17 Šámal, Petr: Soustružníci lidských duší. Lidové knihovny a jejich cenzura na počátku 50. let 20. století (s edicí seznamů zakázaných knih). Praha: Academia 2009.
- 18 Rodná zem (1953). Réžia: Josef Mach. Námet a scenár: Ivan Bukovčan, Josef Mach. Kamera: Karol Krška. Hudba: Tibor Andrašovan. Texty piesní: Vojtech Mihálik. Strih: Jan Chaloupek.
- 19 Lajčiak, Milan: Vernost. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1952, s. 24 – 29, tu s. 26 – 27.
- 20 Matejov, Fedor: Milan Lajčiak. Perex, in: Jenčíková, Eva – Juráňová, Jana – Matejov, Fedor – Paštékova, Jelená – Průšková, Zora (zostavovatelia): Čítame slovenskú literatúru I (1939 – 1955). Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 1997, s. 170.
- 21 Mihálik, Vojtech: Doslov, in: Lajčiak, Milan: Súdružka moja zem. 5. vydanie. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1973, s. 49 – 53, tu s. 50 a s. 52.
- 22 Kusá, A. – Morháčová, P.: c. d., s. 9.
- 23 Mojiš, Juraj: Dejiny bez pamäti. In: Volný okom III. Bratislava: F. R. a G, 2011, s. 26 – 40. Mojiš tu ako epitaf k diskusií v časopise Výtvarný život v rokoch 1957– 1959 cituje celý rad výtvarných teoretikov adorujúcich socialistický realizmus, od Alžbety Gútherovej-Mayerovej cez Radislava Matušтика a Karla Kahouna až po Tomáša Štraussa. Na margo hodnotenia Henriety Moravčíkovej, že PKO predstavuje „umiernený variant socialistického realizmu“ podotýka, že sa z neho „narodila poriadne rozdrapená obluda“ (s. 29).
- 24 Ešte v druhej polovici osemdesiatych rokov vzniklo viacero monografií a zborníkov o socialistickom realizme. Okrem umenovedného zborníka Socialistický realizmus a súčasná umelecká kultúra. (Redakcia Miloš Mistrik, Bratislava: Umenovedný ústav SAV, 1987), ktorý obsahuje aj rozsiahla sekundárna literatúra v Sprievodcovi výstavou, sa treba zmieniť aj o ďalších monografiách a zborníkoch: Marčok, Viliam: Socialistický realizmus dnes. Bratislava: Tatran, 1985; Rosenbaum, Karol: Dejinné poučenie KŠC a literatúra. Bratislava: Pravda, 1986; Petrik, Vladimír (zostavovateľ): Hodnoty desaťročia. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989; Hajko, Dalimír (zostavovateľ): Program a tvorba. Štúdie o socialistickom realizme. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989.
- 25 Kuklica, Peter: Slovník stredovekej latinčiny. Bratislava: SPN, 2000, s. 26 a s. 59.
- 26 Hlúšková, Marta: Latinský-slovenský slovník. Bratislava: KNIHA – spoločník, 2003, s. 113.
- 27 Bakoš, Ján: Triky „sorely“. In: Umelec v klieťke. Bratislava: SCCA – Slovensko, 1999, s. 135 – 141, tu s. 136.
- 28 Novomeský, Ladislav: Víla Tereza. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1963, takto pomenúva vzťah medzi domnelou poéziou (ľudskostou) komunistickej revolúcie a revolučnosťou (avantgardnosťou, či širšie modernosťou) socialistickej poézie.
- 29 Petříček, Miroslav: Padesátá. In: Klimešová, Marie: Roky ve dnech. České umění 1945 – 1957. Praha: Arbor vitae, 2010, s. 9 – 14, tu s. 14.
- 30 Kusá, A. – Morháčová, P.: c. d., s. 9.
- 31 Belting, H.: c. d., s. 204. Belting sa tu odvoláva na úvahu Arnolda Gehlena v knihe Zeitgeist (1960).
- 32 Dobový pojem socialistický realizmus siaha od Stručného slovníka literárnovedných termínov L. Timofejeva a N. Vengrova v slovenskom vydaní Mikuláša Bakoša a Rudolfa Brtáňa (Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1956, s. 217, s. 221) po Marčokovo vymedzenie štyroch momentov a piatich etáp socialistického realizmu, in: Marčok, V.: c. d.: s. 93 – 114, pričom prvá etapa sa podľa neho zavŕšila rokom 1930, posledná, piata sa začala v roku 1970 a Marčok ju chápal ako historicky otvorenú. Zo súčasnej perspektívy napísal slovníkové heslo Socialistický realizmus Juraj Mojiš. In: Geržová, Jana (red.):

Ján Mudroch:
Autoportrét, 1953,
olej na plátne, 43 x 34,2 cm



Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Bratislava: Profil, 1999, s. 257 – 260; a v súčasnosti už existuje rad teoretických a analytických úvah o komunizme a socialistickom realizme, z ktorých treba menovať aspoň niektoré z posledných čias. K socialistickému realizmu: Kliems, Alfrun – Rašlöff, Ute – Zajac, Peter (Hg.): Sozialistischer Realismus. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa II. Berlin: Frank & Timme, 2006; Bilík, René: Duch na refazi. Bratislava: Kalligram, 2008. Ku komunizmu pozri: Kováč, Ladislav: Prírodopis komunizmu. Bratislava: Kalligram, 2007; Navara, Luděk – Albrecht, Josef: Abeceda komunismu. Brno: Host, 2010; Kabát, Jindřich: Psychologie komunismu. Praha: Práh, 2011; Pruša, Jiří: Abeceda reálného socialismu. Praha: Avia consultants, 2011; Franc, Martin – Knapík, Jiří: Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948 – 1967. Praha : Academia, 2011; Geyer, Michael – Fitzpatricková, Sheila (eds.): Za obzor totalitarismu. Praha: Academia, 2012.

33 Jauš, Hans Robert: Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977, tabuľka na s. 46. Jauš uvádza nasledujúce príznaky alegórie: Exegét rozpráva laickému publiku; technikou výkladu je alegoréza, svet je dejiskom príbehu Spasiteľa a jeho činov; jeho dianie sa vzťahuje na prítomnosť; ľudské spasenie sa odohráva v rámci rozprávania o páde a vykúpení; príbeh odpovedá na otázku, čo musím robiť, aby som obstál pred Bohom; svet je zobrazený vo svetle dogmatického výkladu viery; ide o autochtónny žáner výučby laikov; je protestom duchovných básnikov proti fikciám svetskej (dvorskej) literatúry; ide o spoznanie a dešifrovanie skrytej a otvorenej reči, duplex sententia; je založený na normách kresťanského spôsobu života (cnosti vs. hriechy); slúži upevneniu ortodoxnej viery.

34 Kusá, A. – Morháčová, P.: c. d. s. 90.

35 Didi-Huberman, Georges: Coda? Hadrařova Múza (dějiny a imaginace). In: Ninfa moderna. Praha: Agite/Fra, 2009, s. 139 – 156, tu s. 147.

36 J. Bakoš označuje tento Jakobyho autoportrét v štúdií Janusovské tváre umelca za ironizáciu kultu socialistického umelca ako akademika. In: Bakoš, J.: c. d., s. 153. Odtiaľto ho zrejme ako citát prevzala kurátorka na výstavu spolu s ďalšími autoportrétmi Benku, Luluhy, Zmetáka. J. Abelovský označuje Jakobyho autoportréty za „priam perverzné, exhibicionistické predvádzanie vlastných intimití“. In: Abelovský, Ján: Jakoby. Bratislava: Vydavateľ Peter Popelka, 1994, s. 140; a Z. Rusinová píše v tejto súvislosti o „dokumentárnej vecnosti“, o „aspekte obnaženej telesnosti a pocite ľudskej i umeleckej osihotenosti“, o sérii „skrytých autoportrétov“. In: Rusinová, Zora: Autoportrét v slovenskom výtvarnom umení 20. storočia+. Bratislava: Veda, 2009, s. 220. O socialistickom realizme však nemožno hovoriť ani pri viacerých autoportrétach iných autorov, kde tento rozdiel nie je taký prikýry.

37 Pri všetkom rešpekte však ostáva označenie obrazu Petra Matejku Práca na pustatine Bakta (1952), s obligatórnym strojovým vybavením pri zatve a vkomponovaním malujúceho umelca do obrazu, „za temer Las Meninas slovenskej so-rely“ (s. 64) len mílo anekdotické. Matejkov obraz nemá, okrem tematizovania figúry malujúceho maliara a vôle autoriek Sprievodcu výstavou povýšiť socialistický realizmus na umenie, s Veľázkezoovým obrazom naozaj nie spoločné.

38 Osobitné „kouzlo nechťného“ má pripísanie obrazu Mor ho! Jána Mudrocha z roka 1954 jeho synovi Mariánovi Mudrochovi, ktorý tak nechtiac „bodoval ako socialistický realista“.

39 Kováčik, Juraj: Umenie a moc v Národnej galérii. In: týždeň, 2012, č. 29, 2. júla 2012, s. 37. Pravdu povediac, po skúsenosti s hyperrealizmom, socartom, zlou maľbou, či s aktuálnou inštinou a banálnou popkultúrnou maľbou možno neraz rozlíšiť figuratívnu faktúru neskoršieho obrazu od socialistického realizmu len podľa ironickej perspektívy, alebo odlišného príbehu a jeho naratívu.

40 Geržová, Jana: Ideologické spôsoby písania. Analýza budovateľských a normalizačných textov 50. a 70. rokov. In: Ateliér, Čtrnáctideník súčasného výtvarného umění, 2006, č. 2, s. 2.

41 Brabeneč, Vratislav: Doslov k ohňom. In: Pelc, Jan – Hlavsa, Mejla: Bez ohňů je underground. Praha: MATA a BSF, 2001, s. 191.

42 Kratochvíl, Jakub: Nie je socha Stalina pred galériou nemiesta? Video, týždeň, 27. júna 2012.

43 Močková, Jana: Vitajúci Stalin očervenel. In: SME, streda 25. júla 2012, s. 15.

44 Na tomto mieste parafrázujem verše z druhej a tretej strofy Váľkovej básne Odstraňovanie sôch. In: Válek, Miroslav: c. d., s. 151. Za poukaz na kontext Váľkovej básne so Stalinovou sochou ďakujem Pavlovi Matejovičovi.

Gábor Hushegyi

UMELCI SORELY – OBETE NEDOROZUMENIA?

Umenie socialistického realizmu na Slovensku 1948 – 1956



Oficiálne umenie každého totalitného režimu sa hodnotí najprv bez historického odstupu, predovšetkým z politického aspektu, čo je neraz sprevádzané odstraňovaním jeho pamiatok bez ohľadu na ich prípadnú umeleckú hodnotu. S odstupom času, po niekoľkých desaťročiach, sa hodnotenie daného obdobia takmer zákonite prepisuje, pretože sú k dispozícii nové inštrumenty, znalosti, referencie, a preto sa toto prepisovanie môže uskutočniť v novom interpretačnom rámci. Platí to aj pre socialistický realizmus na Slovensku, ktorý sa s odstupom takmer šesťdesiatich rokov stal predmetom výskumu a témou výstavy Slovenskej národnej galérie. Alexandra Kusá, generálna riaditeľka a kurátorka v jednej osobe, sa podujala na počín, ktorý je takmer vždy a všade odsúdený na neúspech, na zdrvivú kritiku. Výstavy tohto druhu sa totiž zhodnocujú tiež až s odstupom času, v prvom rade publikáciou, katalógom.

Nie je náhoda, že umenie diktatúr ešte stále vyvoláva vášne, ako to dokazuje aj osud bývalého monументu J. V. Stalina od sochára Pavla Bána, ktorý bol počas výstavy umiestnený pri vchode do našej prvej galerijnej inštitúcie. Poliatie sochy diktátora červenou farbou alebo odkazy zanechané na popíske k dielu naznačujú, že samotné vystavenie zbierkových predmetov tohto obdobia môže byť prijímané aj negatívne, odmietavo. Túto skutočnosť nezmení ani pobúrenie vedenia SNG nad tým, že poliatím sochy došlo k znehodnoteniu zbierkového predmetu s muzeálnou hodnotou. Dielo umiestnené do verejného priestoru prestáva byť mŕtvym predmetom v depozitári, či exponátom vo vznešenom a chránenom galerijnom priestore, a stáva sa aktívnou súčasťou verejného priestranstva. K tomu samozrejme patria aj prejavy náklonnosti a aj odmietanie. Navyše, takýto útok má svoju špecifickú výpovednú hodnotu (čo však neospravedlňuje tento delikt) a dokumentuje to, čo sa opakovane pripomína, že Slovensko sa dodnes nedokázalo vysporiadať nielen s minulosťou vojnového Slovenského štátu, ale ani s obdobím socializmu. Ak sa Slovensko stáva krajinou, kde historické zlyhania zostávajú bez následkov a bez sebareflexie, potom poškodeným, ukrivdeným a marginalizovaným jednotlivcom zostáva iba podobný zúfalý protest.¹

Ján Mudroch: Žena v červenom (Kytica vďaky), 1955, olej na plátne, 100 x 79,3 cm



Tank v nádvorí múzea s portrétmi obetí



Dom teroru/Terror Háza, Andrásy ut. 60, Budapešť



Grutas Park, Druskininka, Litva



Memento Park. Pohľad na hlavný vstup do parku sôch komunistckej diktatúry neďaleko Budapešti so susedom Karla Marxa a Friedricha Engelsa

Stredoeurópsky kontext

Umenie diktatúr nebolo doteraz v našom stredoeurópskom postkomunistickom regióne spracované komplexne. Výsledky sú v oblasti muzeálnych pamäťových inštitúcií a vytvorili sa tiež stále expozície obdobia diktatúr, resp. komunistckej diktatúry (*Dom teroru* v Budapešti, 2002, *Grutas Park* neďaleko obce Druskininka v Litve, 2001), ale tieto aktivity boli motivované skôr politicky, dokonca s akcentom na dobovú politickú situáciu tej ktorej krajiny.² Na základe týchto skutočností ale môžeme tvrdiť, že náš vzťah k obdobiu budovania socializmu a komunizmu je kritickejší ako k fašizmu a nacizmu.³ Pre dejiny umenia regiónu to platí obzvlášť, pretože kým umenie a kultúra stalinizmu a reálneho socializmu sa po roku 1989 stávajú čoraz frekventovanejšou témou výskumu, o oficiálnom umení obdobia druhej svetovej vojny sa cudne mlčí.⁴ Západná Európa po páde železnej opony na túto situáciu okamžite reagovala. Uskutočnilo sa viacero výstavných projektov, z tohto dva veľké aj v susednej Viedni (1994). Prvý projekt Jana Tabora, *Umenie a diktatúra*, prezentoval totalitné umenie Rakúska, Nemecka, Talianska a Sovietskeho zväzu v období rokov 1922 až 1956, druhý, *Tyrania krásneho*, v koncepcii Petra Noevera a Borisa Groysa sa sústredil na sovietsku architektúru stalinizmu. Medzi významné odborné výstupy o vizuálnej kultúre socialistickeho realizmu rozhodne patrí aj neskorší projekt Borisa Groysa a Maxa Holleina vo Frankfurtu,⁵ a múzejno-galerijná výstava Hansa-Jörga Czecha a Nikoly Doll v Berlíne, ktorá obsiahla kultúru a umenie v službách propagandy Nemecka, Talianska, Sovietskeho zväzu a USA v rokoch 1930 až 1945.⁶ Spoločným znakom týchto západných projektov bolo ich zameranie na vizuálnu kultúru, teda na širší rámec ako samotné výtvarné umenie.

V krajinách bývalého východného bloku sa posledné dve desaťročia upred-

nostňovali výstavy o umení neznámych vojnových rokov, ako napríklad výstava *Zabudnuté desaťročie – 40. roky* kurátora Györgya Szücsa o maďarskom umení v období od viedenskej arbitráže až po nástup socialistickeho realizmu v budapeštianskom Ernstovom múzeu,⁷ či domáci výstavný projekt Ľudmily Peterajovej *Sen a skutočnosť*, ktorý sa zamerával na tvorbu ôsmich protagonistov generácie 1909 v rokoch 1930 až 1950, ale bez zmienky o dobovom oficiálnom umení.⁸ Výnimočné miesto preto patrí pražskej výstave *Konec avantgardy? Od mnichovské dohody ke komunistickému prevratu* kurátorského tímu vedeného Hanou Rousovou,⁹ ktorá v rámci projektu, čo mapoval dobové prejavy výtvarného umenia, dokázala aplikovať aj také múzejné prvky, ktoré dokreslili dobovú oficiálnu vizuálnu kultúru, respektíve prejavy propagandy a diktatúry fašizmu v Čechách a na Morave. Považujem za paradoxné, že na území bývalého Československa sme začali so sebareflexiou obdobia socialistickeho realizmu, rovnako ako v 40. rokoch, prezentovaním sovietskej, a nie domácej produkcie socialistickeho realizmu, importovanou výstavou *Agitace ke štěstí* v pražskej galérii Rudolfinum v roku 1994.¹⁰ Až dlho očakávaná výstava *Československý socialistický realizmus 1948 – 1958*,¹¹ uskutočnená opäť v galérii Rudolfinum v roku 2002, vyvolala živú odbornú polemiku o interpretácii, metodológii hodnotenia a adekvátneho prezentovania tohto výtvarného fenoménu. Ako vyplynulo z diskusií, táto výstava, ktorú kurátorsky pripravila Tereza Petišková, bola hodnotená jednoznačne negatívne, predovšetkým pre deskriptívnosť a vproplánovosť zvolenej koncepcie a ikonografického programu.¹² Na margo kritiky tejto výstavy sa objavili úvahy o alternatívnych interpretačných rámcoch – napríklad o večnom návrate akademizmu, či sociálno-psychologickom prístupe k masovej psychóze spájanej s diktatúrou, alebo o formalistickom porovnávaní rôz-

nych druhov realizmov,¹³ ktoré rozširovali zaužívané spôsoby prezentácie oficiálneho umenia tohto obdobia. Opakovane sa objavovala otázka, či je socialistický realizmus umenie, ne-umenie, alebo dobový dokument. Ukazuje sa, že toto je pri koncipovaní výstavy podobného typu zásadná otázka, a odpoveď na ňu generuje samotná koncepcia výstavy, výber diel, spôsob inštalácie atď. Dokazuje to aj názor Jana Tabora, kurátora výstavy *Umenie a diktatúra*, podľa ktorého materiál z obdobia totalitarizmu sa má „v súčasnej dobe ešte poriadkovať ako historický dokument a nie ako umenie“.¹⁴

Aké sú vôbec alternatívne výstavné stratégie v prípade skúmania a vystavovania umenia obdobia neskorého stalinizmu, chápaného v širšom kontexte, teda nielen tvorby poplatnej socialistickému realizmu? Máme k dispozícii alternatívu kultúrno-politického kabaretu, či dnešnými slovami povedané „Disneyland sorely“, ďalej alternatívu výstavy, ktorá bude vylučovať oficiálne umenie obdobia stalinizmu a ukázať len tvorbu, ktorá tejto dogme odolala, a do tretice typ výstavy, kde sa spoločne vystavia obidve polohy umenia tohto obdobia. Na prvé dve alternatívy ľahko nájdeme ilustrujúce príklady, ale na tretiu koncepciu sa nám to podarí iba s veľkou námahou. Boli to Poliaci, ktorým sa v Lodži a vo Wroclawi podarilo realizovať stále expozície v tomto pluralistnom duchu (rok trvala aj stála expozícia Národného múzea vo Varšave, kde uplatnili rovnaký princíp).¹⁵ Aj Česko a Maďarsko majú za sebou trnistú cestu v kladení otázok a v hľadaní odpovedí na to, ako pristupovať k tomuto typu tvorby. V oboch krajinách sa odborná verejnosť rozdelila na zástancov prezentovania sorely ako umenia, a na teoretikov a kritikov, ktorí odmietajú zamieňať dokument s umením. Rovnaký názor ako Jan Tabor deklarovali Hana Rosová a Marie Klimešová, ktoré sa pýtajú, prečo „exponáty, jejich povaha a kvalita, nejsou zhodnoceny srovnáním se skutečným uměním, které muselo ve stejném čase živiřit za zdi ateliérů? Proč se s nimi zachází jako se standardním uměleckým výkonem a klasikou galerijnou instalací se jim dodávají zcela nepatřičné charakteristiky, když ve skutečnosti byl socialistický realismus především jedním z nástrojů prosazování politické moci...?“¹⁶ Opačný názor mala Pavlína Morganová, reprezentujúca mladšiu generáciu historikov, ktorá schvaľovala nutnosť novej interpretácie celého obdobia, lebo dnes už nie je také „dôležité riešiť morálne aspekty ústupkov mocenskému tlaku“.¹⁷ Zdá sa, že vyššie uvedený morálny aspekt v diskusii sa stáva cezúrou medzi rôznymi generáciami historikov umenia, aj keď práve relativizovanie morálneho aspektu tzv. sorely je azda najväčším rizikom a rovnako aj najväčšou nezodpovednosťou dejepisu umenia. Jiří Ševčík upozorňuje na viaceré úskalia výstav podobného typu. Bud' sa výstava javí ako nezáväzná „pobavení nad její absurditou“, alebo súvisí „s novou vlnou konzervativismu“, či dokonca ide o „pouhou radosť, že rozpoznáváme staré známe obrazy“.¹⁸ K výraznému posunu v českom diskurze o oficiálnom umení obdobia stalinizmu došlo v súvislosti s výstavou Marie Klimešovej *Roky ve dnech* v Galérii hlavného mesta Prahy v roku 2010, ktorá sa postarala o monumentálne sumarizovanie a hodnotenie predmetného obdobia. Jej koncept môže poslúžiť ako vzor, či metodologická pomôcka aj iným krajinám bývalého východného bloku. Dôležitou je skutočnosť, že do tejto expozície sa oficiálne umenie nezmestilo. Vystavené bolo „skutečné umění“, ktoré bolo v porovnaní s dobovým oficiálnym umením, respektíve „ne-uměním“ zatlačené „za zdi ateliéru“.¹⁹

Ďalšiu neprehliadnuteľnú alternatívu spracovania vlastného socialistického realizmu ponúka Maďarsko. Špecifické politické pomery tejto krajiny v 80. rokoch

minulého storočia, ktoré boli značne liberálnejšie v porovnaní s NDR či Československom, umožnili vzoprieť sa proti oficiálnemu kánonu dejín umenia 20. storočia v Maďarsku ešte pred rokom 1989. Kým v roku 1980 sa na stránkach odborného periodika *Művészet* viacerí zainteresovaní historici umenia odvážili na otvorenú polemiku s koncepciou Nóry Aradi o akademických dejinách umenia krajiny po roku 1945, o rok neskôr sa už realizovala výstava v Székesfehérvári v rámci cyklu Dejiny umenia Maďarska v 20. storočí s názvom *Pätvenesiek évi*. Kurátorka výstavy Márta Kovalovszky vo svojej koncepcii otvorene priznala, že z názvu výstavy vedome vynechala pojem umenie, lebo aj keď tieto produkty „sem-tam vykazujú príbuzné črty so skutočnými dielami, svojou podstatou predsa len nepatria do sféry umenia“.²⁰ Kritik výstavy Gábor Pataki písal dokonca iba o „sociologicko-ideologických produktoch histórie“, vôbec nepoužíval pojmy umenie a umelecké diela, pretože to, čo bolo vystavené, považoval za dokumenty, „lebo vystavené predmety popri svojej charakteristike umeleckého diela reprezentovali v prvom rade očakávanie dobovej politickej ideológie“.²¹ Tejto skorej sebareflexii obdobia 50. rokov, ktorú sprevádzala výstava, katalóg a dobové recenzie, môžeme pripísať pripravenosť maďarských historikov umenia okamžite po páde železnej opony reagovať viacerými vedeckými výstupmi. Spracovanie témy sa uskutočnilo na akademickej pôde formou analýzy pomníkovej tvorby z rokov 1945 – 1949 vo vzťahu k politickým ideológiám,²² druhým výstupom kolektívu autorov bolo hodnotenie vizuálnej kultúry éry stalinizmu v Maďarsku.²³ Ešte v roku 1990 v Múzeu maďarského robotníckeho hnutia sprístupnili v depozitoch strážené zbierkové predmety tohto druhu s veľavravným, až didaktickým názvom *Sztá-lin! Rá-ko-si!* Oficiálne pomníky obdobia socializmu, t. j. aj diela socialistického realizmu, boli presunuté z verejných priestranstiev do Parku sôch komunistickej diktatúry neďaleko Budapešti. Park bol otvorený už 27. júna 1993, na tretie výročie odsunu sovietskych vojsk z územia Maďarska.²⁴ Diskusie o zmysluplnosti tohto „pomníka varovania“, respektíve „zoo sorely“, akoby uzavreli túto kapitolu sebareflexie minulosti. Malá monografia o architektúre socialistického realizmu v Budapešti²⁵ bola publikovaná až v roku 1999. Úplne nečakane vzplanula nová diskusia okolo sochárstva socialistického realizmu v rokoch 2004 až 2005, keď si umelecká skupina Little Warsaw prisvojila sochu z obdobia socializmu v jednej zo svojich umeleckých prezentácií.²⁶ Predmetom ostrých diskusií boli umelecké kvality týchto diel, premenlivý kánon socialistického realizmu od konca 40. rokov až po 70. a 80. roky minulého storočia a úloha dejepisu umenia. Väčšina odborníkov mladšej generácie sa zhodla na nutnosti revízie názorov na socialistický realizmus, ktorý bol akceptovaný ako neoddeliteľná súčasť dejín umenia Maďarska v 20. storočí, ale, ako napísal znalec pomníkov diktatúr, historik János Pótó, „ak je tzv. sorela tou nežiaducou muchou v polievke dejepisu umenia, nech je tam, a priznajme si to“.²⁷ Po týchto veľmi ostrých názorových výmenách sa realizovala kurátorská, umeleckohistorická výstava s názvom *SZOCREÁL*, t. j. *SORELA* v roku 2008, rovnako ako v roku 1981 – mimo hlavného mesta. Historik umenia Gábor Rieder v novovzniknutej verejnej inštitúcii MODEM v Debrecíne zúžil prezentáciu umenia éry Mátyása Rákosiho, stalinistického politika a vodcu maďarských komunistov, na maďarskú maľbu socialistického realizmu.²⁸ Jeho koncepcia sa, rovnako ako koncepcia Terezy Petiškovej, odvíjala najmä deskriptívne, vytvárala tematické celky, čím kurátor nedokázal odkryť skutočné fungovanie autoritatívneho režimu a jeho následky na umenie. Rekonštrukciou zdemolovanej sochy J. V. Stalina

v Budapešti, ktorá bola vytvorená z morskej peny približne v trojnásobnej veľkosti oproti pôvodnej plastike, vznikol na dvore galérie opäť len *Disneyland sorely*. Knižné spracovanie témy, ktoré zahrnulo aj umenie plagátu, každodennú vizuálnu kultúru a samozrejme aj architektúru, sa už vyvarovalo predchádzajúcich chýb a socialistický realizmus v Maďarsku sa analyzoval v kontexte domácej výtvarnej tradície, „nového realizmu“ 30. a 40. rokov minulého storočia, systému kultúrnej politiky diktatúry a sovietskeho poručenia.²⁹

Situácia na Slovensku

Na Slovensku sme sa v spracovaní témy socialistického realizmu nedostali tak ďaleko ako naši stredoeurópski susedia a skromná výstava *Umenie socialistického realizmu na Slovensku 1948 – 1963* v Galérii mesta Bratislavy³⁰ bola realizovaná ako doplnok k veľkej pražskej výstave *Umenie československého socialistického realizmu 1948 – 1963*, z ktorej napriek názvu, až na dve-tri výnimky, vypadli slovenskí autori oficiálneho umeleckého kánonu. Ani kritika výstavy nepriniesla významnejší posun v ponímaní tohto fenoménu. Zásadné otázky, ktoré riešili umeleckohistorické štúdie Jána Bakoša už pred rokom 1999, neboli prekonané.

Aktuálna výstava v Slovenskej národnej galérii, s príznačným názvom *Prerušená pieseň* a v koncepcii Alexandry Kusej, sa realizuje v porovnaní s ostatnými krajinami bývalého socialistického bloku s výrazným oneskorením. Na jednej strane je to výhoda, ale v rovnakej miere to môže byť aj nevýhoda. Výhodu predstavuje metodologická skúsenosť predchádzajúcich projektov a čoraz širšia škála teoretických štúdií a publikácií. Nevýhodou je evidentne zaostávajúci výskum tohto obdobia na Slovensku, málo vlastných vedeckých príspevkov na túto tému, ktoré vznikli po roku 1989, aj keď to bola práve kurátorka výstavy, Alexandra Kusá, ktorá túto tému spracovala vo svojej doktorskej dizertácii v roku 2004. Čo mohla SNG v tejto situácii urobiť, aby dokázala výstavou nielen zaujať, ale aj výrazným spôsobom prispieť k poznaniu tejto neradostnej kapitoly našej histórie, kultúry a aj umenia? V prvom rade sa žiadalo odpovedať na základné otázky, ktoré kládli už predchádzajúce projekty: Môžeme výtvyry oficiálneho ideologického umenia považovať za umenie, ne-umenie, alebo dokumenty doby? Môžeme po výrazných kurátorských projektoch a teoretickej činnosti Borisa Groysa oddeliť klasické výtvarné disciplíny – maľbu, sochu, kresbu a grafiku – od všeobjímajúceho charakteru produkcie tohto obdobia? V druhom rade malo ísť o skúmanie špecifik domácej situácie a hľadanie odpovedí na ďalší okruh otázok ako napríklad: Bolo umenie socialistického realizmu iba zvonka nanútenou umeleckou doktrínou, nesúrodou s predchádzajúcou tradíciou umenia na Slovensku? Má socialistický realizmus na Slovensku svoje špecifické črty, a čím sa slovenský variant líši od iných prejavov socialistického umenia? Umožňuje slovenská výtvarná tvorba predmetného obdobia odčleniť oficiálne umenie od „skutočného umenia“ na úrovni personálnej? Existuje okrem ikonografickej roviny aj iný spôsob prezentovania socialistického realizmu? Patrí socialistický realizmus do dejín umenia Slovenska v 20. storočí? A nakoniec mala byť položená dôležitá otázka či, dospel čas k tomu, aby sme sa odvážili poukázať na prípadnú paralelu, či dokonca kontinuitu medzi oficiálnym umením vojnového slovenského štátu a stalinistickým obdobím na Slovensku.

Napriek tomu, že názov výstavy *Prerušená pieseň* neodkazuje na dlhodobý projekt SNG, cyklus výstav Dejiny slovenského výtvarného umenia, patrí medzi deká-

dové výstavy a pokračuje v hodnotení umenia minulého storočia cez tento aspekt. To, čo aktuálnu výstavu už na prvý pohľad od predchádzajúcich projektov odlišuje, je absencia vedeckého katalógu, ktorý je nahradený sprievodcom výstavou,³² kde chýbajú odkazy na citovanú literatúru, pričom tento nedostatok je kompenzovaný výberovou odbornou literatúrou. Druhou zásadnou zmenou je názov výstavy – *Prerušená pieseň*. Odkaz na filmové dielo z roku 1960, z konca budovania základov socializmu, je metaforický a odkazuje na viacnásobné prerušenie kontinuity umenia u nás. Do samotného problému nás uvádza až striktný názov výstavy – *Umenie socialistického realizmu na Slovensku 1948 – 1956*.

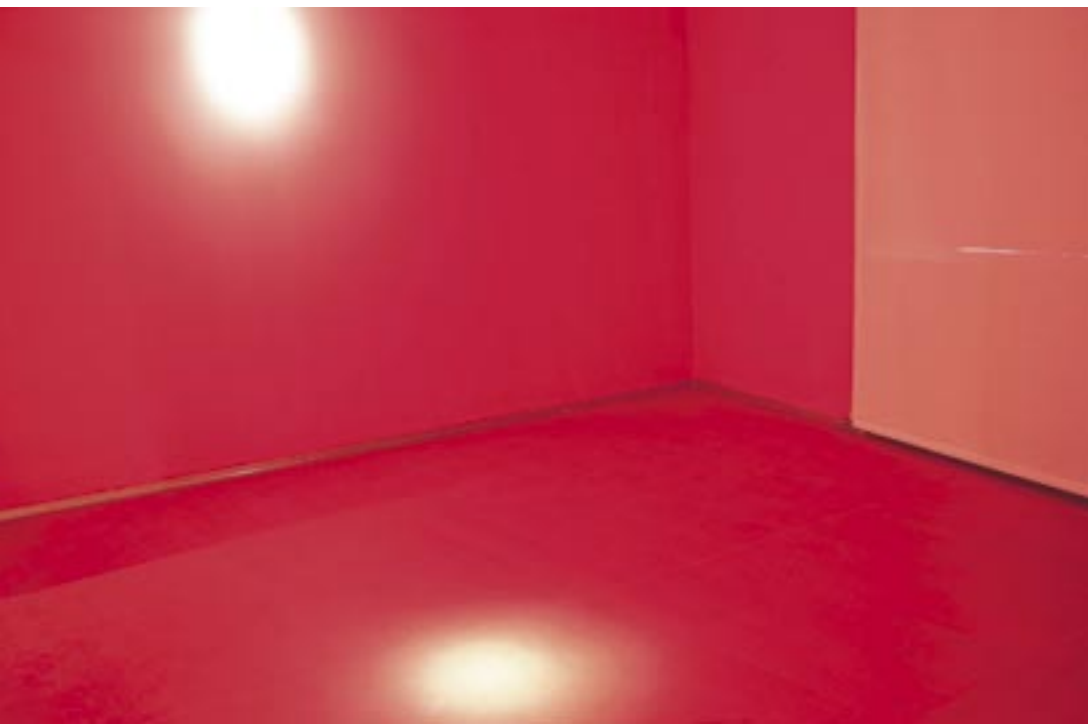
Sprievodca výstavou

Pri vkročení do výstavných priestorov nás víta premyslený výstavný prvok, a to obrovská červená šípka, ktorá nám prikazuje ísť opačným smerom, ako sme si zvykli pri prehliadkach výstav v SNG. Tento hrubý, až neokróchaný zásah do vznešeného galerijného interiéru, prerušenie, či narušenie našich zabehaných stereotypov, ako aj prísľub artikulovaný v úvode Sprievodcu výstavou, že sa môžeme tešiť „na múzejno-galerijnú výstavu“, stupňuje očakávanie návštevníka. Typograficky aj farebne zladené priestory a nadpisy výstavy konvenujú predmetnému obdobiu rokov 1948 – 1956. Postupne prechádzame tematickými celkami, ktoré veľmi umne dokázali eliminovať nedostatky podobných výstav v minulosti. Kurátorka rezignovala na ikonografické členenie materiálu a snažila sa o vyjadrenie mechanizmu fungovania umeleckého a výtvarného života za stalinizmu u nás. Kapitoly ako oficiálny portrét, národná história a pod., známe z iných projektov, nahradili kapitoly ako napr.: *Formulovanie novej minulosti, Nástup hrdinov na (výtvarnú) scénu, Úlohové akcie – mechanizmus štátnej objednávky, Budovanie kultu práce, Národná téma – obraz SNP, Privlastnený Martin Benka, Paradoxy žánrového maliarstva* a nakoniec *Nedorozumenia so sorelou*. Dôležitú súčasť výstavy tvoria sekcie *Moc a sorela* a *Politická realita*. Práve posledne menovaná zvuková inštalácia, v ktorej sú využité autentické nahrávky zo súdneho procesu s Miladou Horákovou z roku 1950, uvádza návštevníka výstavy do dobového kontextu a ukazuje, čomu toto umenie slúžilo a akým tlakom umelci podľahli. Dobovú kultúru každodenného života odкрývajú zariadené interiéry, t. j. izby a knižnice, respektíve pracovne 50. rokov s patričnými insígniami moci a atribútmi pracoviska. Práve táto časť výstavy dokazuje, že napriek proklamovanému cieľu vystaviť iba maliarstvo, sochárstvo, kresbu a grafiku socialistického realizmu bolo nevyhnutné – ak sa dal prísľub galerijno-múzejnej výstavy – siahnúť aj po ukážkach z architektúry, úžitkového umenia, filmu, fotografie atď. Z rovnakého dôvodu, ale aj kvôli evidentnej kurátorskej snahe poukázať na kontext doby, na fungovanie kultúry a umenia riadeného komunistickou stranou, sa na kľúčových miestach objavili kópie archívnych materiálov, napríklad *Zoznam prijatých úlohových prác FŠVU 1952* (65 položiek), ako aj zoznam centrálnej evidencie výtvarného umenia s dielami zobrazujúcimi V. I. Lenina, J. V. Stalina a Klementa Gottwalda vo verejných zbierkach Slovenska – mimochodom, je ich spolu s dielami neznámych slovenských autorov až 103 kusov. Ďalšiu rovinu odkrývania umeleckého života v období stalinizmu na Slovensku tvorí dobová umelecká kritika a stranícka kultúrno-politická propaganda. Na informačných štítkoch sú najviac frekventované nekompromisné dobové názory, často konfrontačne formulované očakávania a požiadavky kladené na umenie a umelcov z pera Mariána Várossa a Radislava



Ilustrácia dobovej kultúry každodenného života

Pohľad do miestnosti, v ktorej boli využité autentické nahrávky zo súdneho procesu s Miladou Horákovou z roku 1950



Matuščíka, o niečo menší, avšak významom o nič zanedbateľnejší priestor dostali aj dobové príspevky Ľubora Káru a ďalších.

Neprehliadnuteľnou vizuálnou a obsahovou súčasťou výstavy sú dobové propagandistické citáty, z ktorých väčšina je uvádzaná v češtine. Kurátorka v texte v Sprievodcovi výstavou rezignovala na celoštátny, t. j. v týchto rokoch československý výtvarný kontext. V rovine politického diania však tento československý rozmer kvôli dobovému charakteru unitárneho štátu zachováva. Treba priznať, že takéto členenie nie je úplne korektné, pretože v rámci výstavy sa vytvára výrazné slovensko-české opozitum. Myslím tým nielen na negatívne ideologické direktívy deklarované v češtine (najmä pri odpočúvanom zariadení), ale aj na opakované zdôrazňovanie odlišností slovenských realít: „v umení boli domáce podmienky celkom iné než v Čechách, čo rovnako zapríčinili zmierlivá politika Laca Novomeského a odlišná výtvarná tradícia“.³³ Logika týchto rovín výstavy je narušená citátom Karola Vaculíka, v ktorom hodnotí toto obdobie, ako „zvláštne“, ako dobu „podozrievania“, „čestných omylov, ale i nečestného zatlačovania všetkého tvorivého“, aj ako dobu „nástupu netvorivých“ konjunkturalistov. Hrubé gesto červenej šípky sa eliminuje „čestnými omylmi“, ktoré mali svoje následky aj v činnosti zakladateľa a prvého riaditeľa SNG.

Rozhodne treba konštatovať, že rozdelenie materiálu výstavy na prezentáciu maliarstva, kresby, grafiky a sochárstva, a vylúčenie úžitkového umenia a fotografie zapríčinilo, že pôvodný múzejno-galerijný charakter výstavy sa oslabil. Táto forma výstavy – napriek archívnym dobovým dokumentom a zariadeným interiérom – je príkladom galerijnej prezentácie. Principiálni kritici socialistického realizmu ju môžu právom považovať za povýšenie týchto výtvorov na štandardný umelecký výkon, a spôsob, akým sú inštalované, dokonca za ich galerijnú rehabilitáciu. Selektia materiálu má za následok, že sa rezignovalo na pohľad prizomu vizuálnej kultúry, na odlišenie dobovej produkcie, chápanej ako dokument, od umenia, čo veľmi striktné požadovali vyššie spomínaní českí a maďarskí odborníci. Je pravdou, že sám kurátor viedenskej výstavy *Umenie a diktatúra* Jan Tabor v tomto kontexte použil spojenie „v súčasné době“, to znamená, že v roku 1994 trval na tom, že produkciu obdobia diktatúr treba ešte stále ukazovať ako historický dokument, a nie ako umenie. Ak kurátorka v roku 2012 usúdila, že nastal čas na zmenu a na tvorbu ortodoxného socialistického realizmu sa môžeme pozeráť aj ako na umenie, mala svoje rozhodnutie podložiť argumentáciou, ktorá však v prípade bratislavskej výstavy (zatiaľ) chýba.

Prerušená pieseň predstavuje svojou koncepciou osamotený variant výstavy socialistického realizmu, kde sa k produkcii tohto obdobia pristupuje so všetkou vážnosťou, a nie ako k *Disneyland soirely*. Čo to vlastne znamená? Pravdepodobne veľmi nepríjemný fakt, že všetci umelci na Slovensku, nielen presvedčení komunisti a konjunkturalisti, ale aj reprezentanti moderny a avantgardy sa chliac-nechtiac zapojili do oficiálneho umenia stalinskej éry, aby si zabezpečili živobytie a holú existenciu. Z tohto dôvodu nemôžeme na Slovensku pripraviť výstavu typu *Roky ve dnech*, pretože nevieme zostaviť kolekciu diel „skutočného umenia“ autorov, ktorí sa nepodielali na oficiálnom umení, ako to dokázala realizovať z českého materiálu Marie Klimešová. *Prerušená pieseň* však formuluje aj ďalšiu veľmi dôležitú otázku. Nepotvrdzuje zvolená koncepcia výstavy a spôsob prezentácie socialisticko-realistických prác názory tých, podľa ktorých slovenská sorela nebola až taká hrozná a napríklad



Ladislav Čemický: Hra s bublinou, 1953, olej na plátne, 124 x 98 cm

Hra s bublinou Ladislava Čemického, *Modrá úderka* Antona Djuračku alebo *Žena v červenom* od Jána Mudrocha nie sú až také zlé – sú to celkom akceptovateľné maľby? Ilustrujúcim príkladom je názor spisovateľa Silvestra Lavríka, ktorý v súvislosti s výstavou napísal:

„Dostali ma... dva momenty – sála venovaná portrétom a autoportrétom výtvarníkov tvoriacich v tom období a Čemického obraz *Hra s bublinami*... Živosť výrazu detských tvári, epicky výrečná kompozícia, minuciózna hra so svetlom, a to všetko okolo rodiacej sa bubliny. Áno, aj tento obraz vznikol v rámci spoločenskej objednávky vypísanej vtedajšími orgánmi dohliadajúcimi nad správnym uplatňovaním zásad budovania novej spoločnosti v podmienkach kultúrnej práce. Tento obraz však zadanie splnil stachanovsky, povedané vtedajším jazykom. Teda na dvesto

Maximilián Schurmann:
Klement Gottwald, 1953,
olej na preglejke, 220 x 120 cm



percent.”³⁴ Je toto vnímanie socialistického realizmu podmienené tradicionalizmom, či novou expanziou konzervativizmu zo strany záujemcov o umenie, či dokonca mienkotvorných osobností nášho kultúrneho života?

Za rovnako riskantný považujem aj pokus ospravedlňovať slovenský, t. j. jemnejší variant socialistického realizmu. Odkazy na „nedorozumenia so sorelou“, či „obete nedorozumenia“ opäť navádzajú na interpretácie, ktoré, ak by sme ich prijali, by mali za následok eliminovanie dobového historického a morálneho kontextu. Takéto „poludštenie“ socialistického realizmu – spolu s ním aj stalinizmu – protirečí historickým faktom, že socialistický realizmus bol aj na Slovensku oficiálnou doktrínou nedemokratického politického režimu, kde pravidlá hry aj osud ľudí a generácií, ako aj diel a umelcov určovala jediná štátostrana – a to komunistická strana. Akékoľvek relativizovanie tohto faktu môže mať za následok, že opäť nevyužijeme príležitosť na vysporiadanie sa s vlastnou históriou. Domáce realistické tradície, ktoré sa našli a uplatnili v doktríne socialistického realizmu, sú oveľa bohatšie ako odkazy na maľbu *Jesenná práca* Zola Palugyaya z roku 1934, alebo kresby Jozefa Fedoru z rokov 1944 – 1945 z koncentračného tábora a pod. Napríklad Ľudovít Kudlák, bývalý blízky spolupracovník avantgardistu a konštruktivistu Lajosa Kassáka, sa zapísal do histórie socialistického realizmu aj „dôležitejšími“ výtvormi (vizuálnymi aj textovými), ako sú jeho *Ženy z roku 1946* prezentované na výstave. Archív SNG poskytuje množstvo textových dokumentov a materiálov na to, aby sme nemilosrdne prezentovali vzťahy vo vnútri spoločnosti umelcov. Aj kurátorka výstavy dôverne pozná tento bohatý materiál a jeho výraznejšie zastúpenie na výstave by neznamenal iba posilnenie koncepcie múzejno-galerijnej výstavy, ale ďalšiu rovinu interpretácie obdobia stalinizmu. Možno by sme sa dopracovali aj k odpovedi na otázku, prečo boli niektorí autori najprv odstavení a potom náhle glorifikovaní. Ako je možné, že Maximilián Schurmann bol v júni 1945 považovaný za kolaboranta s nemeckým fašizmom a „vylúčený navždy z verejného umeleckého života“³⁵ ale už v rokoch 1950 a 1951 maľoval na oficiálne objednávky portréty Stalina a Gottwalda? Prečo na výstave márne hľadáme grafické cykly Júliusa Szabóa, autora, ktorý bol pravidelne honorovaný cenami novej moci proletariátu?

Zdá sa, že výstava *Prerušená pieseň* nenaplnila všetky očakávania samotnej SNG, neodpovedala na všetky otázky kurátorky a ani návštevníka výstavy, ba čo viac, vyniesla na povrch ďalšie nezodpovedané otázky. Práve preto bola táto výstava potrebná, aj keď, ako som uviedol v úvode, bolo vopred zrejmé, že bude podrobená kritike. Vydaním plánovanej publikácie by sa mal výskumno-výstavný projekt

naplniť a môžeme predpokladať, že odpovie aj na otázky, na ktoré výstava odpoveď nedala.

Diskusia okolo výstavy potvrdzuje, že pre každého umeleckého historika a kritika umenia predstavuje socialistický realizmus a obdobie stalinizmu v našom umení zásadný, ešte dostatočne nespracovaný problém. Polemiky sú často vnútornými polemikami autorov samých so sebou. Niet sporu o tom, že socialistický realizmus musí byť súčasťou umelekohistorických výskumov na Slovensku, že patrí do dejín umenia 20. storočia Slovenska, aj keď ako nevyžiadaná, nepekná perióda umenia sprevádzaná osobnými zlyhaniami umelcov, kritikov a kurátorov s výnimkou jedného mena Miloša Alexandra Bazovského.

Gábor Hushegyi, kurátor Slovenského národného múzea

1 Napriek tomu, že socha P. Bána nebola umiestnená štandardne na podstavec, došlo tohto leta na Námestí Ľudovíta Štúra v Bratislave, pred budovou SNG, k nevidanému stretnutiu troch historických epoch a ich oficiálneho umenia. Toto sochárske panoptikum preklenulo takmer sto rokov histórie Bratislavy aj súčasného Slovenska. Replika Fadruszovej sochy Márie Terézie z obdobia dualistického Rakúsko-Uhorska, Súsošie Ľudovíta Štúra a jeho družiny od Tibora Bártfaya z obdobia normalizácie, a už spomínaný pomník J. V. Stalina, to všetko sú pôvodne štátne objednávky, realizované z ideologických a národno-politických dôvodov. Prítomnosť týchto sôch na jednom námestí by mala byť pre všetkých potenciálnych „stavačov“ sôch mementom krehkosti, dočasnosti a pomínutelnosti ich aktivity, veď z pomníkov iba málokto naplnil svoj pôvodný zámer, stať sa pamiatkou.

2 Napr. Dom teroru v Budapešti (2002) s evidentným antikomunistickým odkazom pred parlamentnými voľbami v Maďarsku, alebo Grutas Park v Litve (2001) s protiruským akcentom atď.

3 Je to spoločný fenomén tých krajín bývalého východného bloku, pre ktoré bolo obdobie druhej svetovej vojny spojené s naplnením túžby po vlastnom národnom štáte (napríklad Slovenský štát 1939 – 1945, baltické krajiny), resp. v tom čase získali anektované územia, o ktoré po skončení vojny opäť prišli (napríklad Maďarsko regenta Horthyho a od roku 1944 vodcu nylasovcov Szálasiho).

4 Z tohto aspektu môžeme považovať projekt B. Koklesovej zameraný na oficiálnu fotografiu vojnového slovenského štátu za unikátny: Pozri: Koklesová, Bohunka: V tieni Tretej ríše. Bratislava: Slovart a VŠVU, 2009.

5 Projekt Borisa Groysa: Traumfabrik Kommunismus: Die Visuelle Kultur der Stalinzeit. Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 24. 9. 2003 – 4. 1. 2004.

6 Czech, Hans-Jörg – Doll, Nikola (eds.): Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930 – 1945. Eds. Deutsches Historisches Museum, Berlin 2007. Výstava sa konala 26. 1. až 29. 4. 2007, kurátori: Hans-Jörg Czech, Nikola Doll.

7 Elfeleddett őtized. A 40-es évek. Ernst Múzeum, Budapest, 30. 5. – 3. 7. 2002.

8 Sen a skutočnosť. Z výtvarnej pokladnice Slovenska 1930 – 1950. Galéria mesta Bratislavy, Bratislava, 7. 5. – 8. 6. 2003.

9 Rousová, Hana (ed.): Konec avantgardy? Od mníchovské dohody ke komunistickému převratu. Praha: Arbor Vitae, 2011. (Výstava: Galerie hlavního města Prahy; Městská knihovna, Praha, 26. 5. – 25. 9. 2011, kurátori: H. Rousová, L. Bydžovská, V. Lahoda, N. Pech, A. Pravdová, L. Zadražilová.)

10 Výstavu pôvodne pripravili ruskí kurátori Jevgenija Petrova a Joseph Kiblitky pre nemecký Kassel (1993), na jej inovovanej repríze v Prahe participoval Petr Nedoma.

11 Petišková, Tereza: Československý socialistický realismus 1948 – 1958. Gallery, Praha 2002. (Výstava: Galerie Rudolfinum, Praha, 7. 11. 2002 – 9. 2. 2003.)

12 Pozri napr. Rousová, Hana – Klimešová, Marie: Nikdy jinak? In: Ateliér, 16, 2003, 1, 2.

13 Hlaváček, Josef: „SORELA“ – několik poznámek k možnostem interpretace. In: Ateliér, 16, 2003, 1, 1.

14 Umenie diktatúr – neznámy fenomén? Anketa. In: Profil, 4, 1994, 5-6-7, 2.

15 Rieder, Gábor: Lengyel szocreál krónika. In: Műértő, 10, 2007, 7-8, 31.

16 Rousová, Hana – Klimešová, Marie: c.d.

17 Morganová, Pavlína: Patrí socialistický realismus do českých dějin umění? Ateliér, 16, 2003, 1, 5.

18 Ševčík, Jiří: Socialistický realismus – neodreagované trauma. Ateliér, 16, 2003, 1, 4.

19 Klimešová, Marie: Roky ve dnech. České umění 1945 – 1957. Arbor Vitae, Praha, 2010, 425. (Výstava: 28. 5. – 19. 2. 2010.)

20 K. Kovalszky, Márta: Az „ötvenes évek”. Művészet, 1982, 3, 28.

21 Pataki, Gábor: Konzervativizmus – hagyományok nélkül. Művészet, 1982, 3, 30.

22 Pótó, János: Emlékművek, politika, közgondolkodás. MTA Történettudományi Intézet, Budapest, 1989, 164. Prepracované vydanie: Az emlékeztetés helyei: emlékművek és politika. Osiris, Budapest, 2003, 310.

23 György, Péter – Turai Hedvig (eds.): A művészet katonái. Szocializmus és kultúra. Corvina, Budapest, 1992, 136, + 16 obr. príloha.

24 Boros, Géza: Szoborpark. Főpolgármesteri Hivatal, Budapest 2002, 60.

25 Prakfalvi, Endre: Szocreál. Budapest építészete 1945 és 1959 között. Főpolgármesteri Hivatal, Budapest, 1999, 64.

26 Dielo s názvom Monument kontra katedrála z rokov 2004 – 2006 bolo prezentované aj v Bratislave na výstave Panteón: (hrdinovia a anti-pomníky), ktorú pre galériu Medium kurátorsky pripravil Daniel Grún v roku 2006.

27 Pótó, János: Ez bizony légyves. Műértő, 8, 2005, 3, 9.

28 Rieder, Gábor: SZOCREÁL. Festészet a Rákosi-korban. / Socialist Realism. Painting in the Rákosi Era. MODEM, Debrecen, 2008, 80. (Výstava: 10. 7. – 7. 11. 2008.)

29 Prakfalvi, Endre – Szűcs György: A szocreál Magyarországon. Corvina, Budapest, 2010, 168.

30 Umenie socialistického realizmu na Slovensku 1948 – 1963. GMB, Bratislava, 8. 2. – 16. 3. 2003.

31 Bakoš, Ján: Umelec v kletke. Bratislava, SCCA, 1999.

32 V čase písania kritiky bol k dispozícii Sprievodca výstavou, publikácia sa ešte len pripravovala.

33 Kusá, Alexandra: Prerušená pieseň. Umenie socialistického realizmu 1948 – 1956. Sprievodca výstavou. SNG, Bratislava 2012, 8.

34 Lavrik, Silvester: Hra s bublinou. In: SME, Víkendová príloha, 4. 8. 2012. (<http://komentare.sme.sk/c/6482656/hra-s-bublinou.html>)

35 Zápisnica o schôdzi Komisie pre reorganizáciu výtvarného života na Slovensku zo dňa 15. júna 1945. Archív SNG. (Na Zápisnicu ma upozornila Alexandra Kusá, generálna riaditeľka a kurátorka výstavy.)



Ladislav Guderna: Lúčenie I, 1954, tempera na lepenke, 88 x 140 cm



Tibor Belan: Posledná zima, 1955, olej na plátne, 134,5 x 184 cm

Umenie socialistického realizmu 1948 – 1956.

29. jún – 21. október 2012

SNG, Bratislava, Esterházyho palác

Kurátorka výstavy: Alexandra Kusá

Ladislav Guderna: Vojaci v klubovni (Z armádnej kultúrnej izby), 1952,
olej na preglejke, 94 x 149,3 cm



Juraj Mojžiš
OBRAZ ZA OBRAZOM NEPRIATEĽA

*Utopie je ambivalentní moment, imanentní každému,
i antiutopickému uměleckému projektu,
který je nutné reflektovat prostředky sociální
psychoanalýzy, nerozlišující mezi vlastním
a cizím, mezi osobními a politickými dějinami.*

Boris Groys

I

Keď výkladové stereotypy nahradia produktívne otázky, potom bude šanca, aby sa z akejsi „nesamozrejmosti“ odkryvania faktov stalo „samozrejmým“ vytváranie obrazu sveta, v ktorom nezostane miesto na ideologizáciu minulosti ani na postvýrobu politických mýtov. Boh nás zavaruj pred vytváraním (ne)možných historických svetov na spôsob možných fikčných svetov.

K neveselému úvodu poznámok na okraj výstavy umenia socialistického realizmu 1948–1956 *Prerušená pieseň* v Slovenskej národnej galérii ma priviedol Peter Zajac. Vydesili ho vystavené najrôznejšie konotácie soľovského neumenia s hocakým iným červeným obludárom, čiže galerijná prehliadka propagandizmu patriaceho akurát do Múzea zločinov komunizmu, a málo pochopiteľná väzba na slovensko-gruzínsky film *Prerušená pieseň*, na ktorý sa od literárneho námetu až po premiéru filmu namotal celý rad absurdných situácií a čiernohumorných historiek.¹ Najväčšmi ho však ohúrilo publikované tvrdenie kurátorky výstavy (článok v SME ju označil ako „veľkolepú výstavu“ a v .týždni zasa ako „príkladovú štúdiu vzťahu umenia a moci“²), generálnej riaditeľky SNG Alexandry Kusej: „Bola to brutálna doba, napriek tomu bol slovenský variant socialistického realizmu, najmä vďaka Lacovi Novomeskému, trochu mäkkší, civilnejší.“³

Tomuto tvrdeniu možno zodpovedá od vernisáže výstavy čoraz populárnejšie fotografovanie sa – zväčša zahraničných návštevníkov Bratislavy – pred bronzovou opachou J. V. Stalina od Pavla Bána. Škoda, že túto bronzovú atrakciu odpracú spreď Esterházyho paláca už 21. októbra tohto roku a zasa nebude mať čo konkurovať veselému Čumilovi tak na skok od optimisticky zväčšeného i „zvečneného“ masového hrdloreza.

Zrejme je márne akékoľvek poukazovanie na zbytočnosť šermovania „dobrými výsledkami“ jednostranne zameranej metódy, ktorá redukuje zložitú sociálnu a kultúrnu realitu rokov 1948 – 1956 na vytváranie mechanizmov moci, na služobnosť sluhov, kult práce na obrazoch majstrov sorely a na iné paradoxy, či iné nedorozumenia. Paradoxy či nedorozumenia, pravda, náramne trčia z tejto „múzejno-galerijnej výstavy“, avšak z celkom iných dier v pamäti. Určite máločo majú spoločné s frekventovanou tézou o všeplatnej „korešpondencii so sovietskymi vzormi, z ktorých bolo vymedzovanie socialistického realizmu odvodzované“ (Sprievodca výstavou). Keď ovavrínujeme múzejno-galerijný aspekt prezentácie socialistického realizmu pojmom umenie, potom si doň naozaj môžeme domyslieť hocičo. Socialistickú utópiu, realistickú ilúziu i zneužitie umenie. A so všetkým, čo k tomu patrí, môžeme fundovať návštevnícku nostalgiu. Ilúziou o domajšom mäkkšom variante socialistického realizmu predovšetkým. Napokon, prečo nepokúšať šťastenu, keď sa dnes ako domčeky z karát rúcajú hranice medzi ľavicovým a pravicovým, stupídny a „len“ prihlúplym, tragédiou a zlým vkusom. Čo už, veď povedzme si chlapsky, čotampotom, že výtvyry socialistického realizmu boli len a len jedným z odvetví názornej propagandy. Čotampotom!

II

Nechcem viesť jednoduchú analógiu, len si spomínam na recenziu výstavy nacistického umenia vo frankfurtskom Kunstvereine, ktorú Umberto Eco uverejnil necelé dva týždne po vernisáži 27. októbra 1974 v denníku *L'Espresso*. Zaujme najmä zmienka o tom, že výstava výtvyrov Tretej ríše znamená ponúkať ich ako nebezpečný mýtus. Eco v tom presvedčení zotrval aj potom, čo uviedol, „že organizátori nabídli jakousi velice solidní didaktickou montáž, v níž byla kontrapunktem každého díla fotografie nebo panel, jež ukazovaly druhou stranu věci: citáty z Brechta, Horkheimera, dokumenty o masakru židů a tak dále a tak dále. (...) Zbývá tedy zeptat se, zda nezkušený a lenivý návštěvník, který nechce panely a ne snaží se rozšiřovat zjevné protiklady mezi mýtem a skutečností, nebyl okouzlen? (...) Protože koneckonců tyto obrazy, tyto sochy působily 'skutečným' dojmem, nahé ženy měly růžovou pusinku zvoucí k políbení. A ohanbí nahých mladíků, symbolizujících Stranu, Dělníka nebo Mládí, vypadala jako 'opravdická'. (...) A nevyhnuli jsme se ani tomu, aby se nám nepřipomněl jiný přízrak, přízrak socialistického realismu sovětského ražení.“⁴

Prečo sa mi brídí viesť analógie medzi nacistickými a socialistickými výtvyormi, pokúsím sa vysvetliť neskôr. Neznamená to však, že by som nesúhlasil s Ecovým tvrdením, že postavy objavujúce sa ako „zástupci řemesel a zaměstnání se svými charakteristickými gesty: představují 'typické postavy za typických okolností'. Že jedni budují nacismus a druhí socialismus, je dosti nepodstatné z malířského hľadiska: ani ten, kto nejzarputileji klade dôraz na obsah, nemôže poprieť, že kedybychom tyto obrazy přenesli z galerie do galerie, byly by nerozlišitelné a mohly by představovat bez podstatných rozdílů stejně německého kopáče jako kopáče ukrajinského. Máme tedy tvrdit, že táž umělecká ideologie spojuje extrémní dějinné protiklady? Faktem však je, že tyto předměty nelze považovat za umělecká díla. Snažme se v nich vidět to, čím jsou, to jest nástrojem masové propagandy.“⁵

Keď som roku 1998 písal do *Slovníka světového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia* heslo *socialistický realizmus*, nemohol som si nevšimnúť, že okolo niektorých víťuzov sorely sa znova začína chodiť po špičkách. Príkladom za ostatné bol Ján Kulich, ale aj Tomáš Štraus.⁶ Ten druhý ešte roku 1966 neprestával poškľuovať po združujúcom optimizme päťdesiatych rokov, rokov plných elánu a tvorivej sily, a tak zaperlil nad výstavou skupiny Život, teda vystúpením „pochopiteľného a nutného diferencovania výtvarnej prítomnosti, k zdôrazneniu istého povedzme priamo: realistického tvorivého pólu ako nutnej polemickej protiváhy oproti prevažne monolitne zameraným ostatným úsiliam“. Nad ozaj príšernými výtvyormi chýrnych sorelistov vyrukoval Tomáš Štraus s takouto úvahou: „Či už si to autori a všetci príležitostní posudzovatelia uvedomujú, alebo nie, fakt je, že Medvecká a Kulich šesťdesiatych rokov nie sú už Medveckou a Kulichom rokov päťdesiatych (t. j. tým, prečo sa ich mená stali pojмами). (...) Tak teda: kým rozvoj umenia prináša vo všetkých krajinách plnšiu a bohatšiu

diferenciáciu, a povedzme u našich západných susedov rastú snahy o obnovenie figuratívneho, plnokrvne realistického angažovaného tematického umenia, robíme my – ktorí sme azda v tomto smere už aj dosiahli – všetky opatrenia, aby sme naň čo najskôr zabudli, zatajujúc jeho vlastnú existenciu a tradície. Nie je to tak trochu zbytočné?”⁸

Samozrejme, že čochvíľa počas husákovskej normalizácie kvitli onakvejšie ruže najrôznejším rezíduám sorely. Taký Dušan Slobodník ešte roku 1985 sám seba presviedčal, že „socialistický realizmus nie je meravou schémou dovoleného, zákazov a obmedzení, ako by to chceli svetu nahovoriť ideoví nepriatelia, ale širokou, koncepčnou metódou, v ktorej má každý autentický tvorca s marxistickým názorom, uvedomujúci si realitu a smerovanie čias, priestor na to, aby vyslovil svoje umelecky a poznávaco, ideovo a eticky závažné slovo.”⁹

Nazdávali sme sa, nepochybne naivne, že výstavy zo začiatku 90. rokov 20. storočia zodpovedne reinterpretovali propagandistickú doktrínu socialistického realizmu. Veď išlo o nesmierne ambiciózne projekty *Umenie a diktatúra* v koncepcii Jana Tabora spolu s výstavou *Tyrania krásneho – architektúra stalinských čias* v koncepcii Petra Noevera a Borisa Groysa (obe Viedeň 1994) a o výstavu *Agitácia ku šťastiu* (Kassel 1993, Praha 1994), ktorú pripravili Jevgenija Petrova a Joseph Kiblický. Spolu s Janou Geržovou a Lacom Čarným sme sa zúčastnili stretnutia pri okrúhlym stole redakcie časopisu *Profil* v pražskom Rudolfine počas výstavy *Agitácia ku šťastiu*. Zúčastnili sa ho – okrem Groysa a Noevera – všetci spomenutí kurátori výstav a tiež Viera Jirousová, Simona Menhert, Alena Nedomová, Petr Nedoma, Andrej Dragomierický, Viktor Pivovarov a Ivo Vodsedálek.¹⁰ Kunsthistorici, teoretici, literáti, výtvarníci, psychológ, sociologička. Prevládala téma vzťahu socialistického realizmu a avantgardy, rozvíjala sa aj téma štruktúr totalitarizmu a významu komparácie nacistického, fašistického a stalinského „realizmu” – teda snaha všetkých troch podôb totalitarizmu vytvárať obrazy „realistické a vyprávčivé z toho dôvodu, aby mohly pôsobiť v reprodukciách, pro potreby propagace” (Jan Tabor).

Samozrejme, že nehovorím o „rudolfinskom” okrúhlym stole bez kontextu s výstavou *Prerušená pieseň*. Z tej besedy by som chcel pripomenúť názor Josepha Kiblického: „To, čo bolo namalované, bolo udélané pro naši generaci. Umění do 50. let, které na výstavě ukazujeme, nebyl konec sorealismu. Formálně se ukončil jenom nedávno, fakticky se může zrodit zas, každou chvíli. My teď pohřbíváme žánrový obraz 20. století, který se nemůže obrodit v zbývajících pěti letech do konce století. Dokud existuje vnitřní konformismus umělce, bude sloužit moci. Pokud existuje biologická struktura člověka, bude se měnit forma. Jsem, bohužel, přesvědčen, že totalitarismus se v jiné formě opět zrodí.”¹¹ Celkom neskromne pripomeniem aj seba: „Zaznela tu myšlienka, že hodnotenie umenia diktatúr zostáva na naše deti. Povedal by som, že práve v zohľadnení tohto faktu vidím nebezpečenstvo výstavy. Myslíte si, že je menším nebezpečenstvom vystaviť toto umenie teraz, aby sa z neho náboj zla vyplavil, alebo by bolo väčším nebezpečenstvom, aby si túto dobu objavili naše deti samy?”¹²

III

Prešlo osemnásť rokov, deti dorástli a niekto im vsugerúva objavovanie *Prerušenej piesne*. Čo im objavuje? Opusy babrákov? Srdcovky Júliusa Nemčíka, Ctibora Belana, Vladimíra Vestenického, Antona Djuračku, Márie Medveckej, Ladislava Čemického, Ľudovíta Križana, Andreja Doboša, Júliusa Bukovinského či Viktora Krupca, Jána Kulicha, Rudolfa Pribiša, Teodora Baníka? Trapasy Petra Matejku, Viery Kraicovej, Ester Šimerovej, Jána Mudrocha, Ladislava Gudernu, Martina Benku, Imra Weinera-Kráľa, Alojza Klimu, Jozefa Kostku? Omrvinky zo stohov „teroretického”¹³ blábolenia o sorele od Mariana Várossa, Radislava Matušтика, Ľudmily Peterajovej? Pravdaže, všetci boli pri zlých, možno najhorších veciach, ktoré sa pritrafili slovenskému výtvarnému umeniu. Všetci boli – niektorí viacej, niektorí menej – dezorientovaní. Pravda, všetci sa zorientovali rovno v prvých radoch nových orientácií.

Prerušená pieseň nič neobjavuje, tvrdí: spomeňme si, kým sa ponoríme do slastného zabúdania. Veď išlo len o mäkkší a civilnejší variant socialistického realizmu. Nedá sa nad tým rukou zahodiť, ale nedá sa tomu ani rozumieť. Veď ani Žo Langerová nerozumela, prečo jej manžel Oskar Langer, „ultrapravoverný komunista” (J. Štrasser) odmietol „prípadné prepustenie po amnestii. (...) Nič iné ako nový proces, ktorý by ho úplne rehabilitoval, ho nemôže primäť k návratu do vonkajšieho sveta. (...) Pre mňa jeho postoj znamenal, že považoval za dôležitejšie dať sa rehabilitovať bandou zločincov, ako prísť domov. Chcel byť očistený, ale v čích očiach? Každý čestne rozmyšľajúci človek vedel, že bol nevinný. Tí, čo ho obžalovali, to vedeli takisto. Keď očakávate spravodlivosť od týchto ľudí, znamená to, že ešte stále prechováate voči nim akýsi rešpekt, že strana preňho znamenala viac ako niečo iné, čo mu mohol život poskytnúť.”¹⁴

Galerijná výstava *Prerušená pieseň* nám ponúka naučený, a teda klišeovitý obraz o obrazoch a sochách domácich majstrov socialistického realizmu. Dalo by sa aj povedať, že omieľa niečo z príbehov, ktoré slovenská spoločnosť prijala po novembri 1989. Zároveň kriesi spomienky na „pôvodný obsah” vystavených obrazov a ľahko si domyslíme aj obraz nepriateľa majstrov sorely. Teda obrazy ďalekobudúcich prešastných davov a všade okolo prítomných – hoci pozaliezanych po kútoch – vrahúnov veľkej komunistickej myšlienky a kapitalistickému západu zapredaných abstrakcionistov. Možno by sa hodilo oživiť aj už spomenutý štrausovský recept a dobre sa postarať o „obnovenie figuratívneho, plnokrvne realistického angažovaného tematického umenia” a nezatajovať jeho „vlastnú existenciu a tradície”. Naozaj, neoplatí sa zabúdať na zabudnuté.

IV

Prechádzajúc inštitucionálne posvätenou spomienkou na propagandistickú *Prerušenú pieseň* nevedel som sa zbaviť otázky, aký obraz je za takto pekne krásne vsunutým obrazom socialistického realizmu tzv. stalinskej éry? Najskôr som tej otázke pripisoval hlboký nesúhlas s jednoduchým pozitivizmom, navyše zle uchopeným a použitým. Potom sa vynorila iná „možná istota”. Nalákať svojho nostalgického diváka na kadejaký propagandistický paškvil v rámci let-

nej atrakcie sezóny 2012. Tou výstavou usporiadatelia razom prekonalí aj vlastné (inštitucionálne) limity kultúry spomínania. Nezabúdaníu sa v škole nepriučíš, pričuchneš však k všakovakým kliše a vzorcom masového (rovná sa stádového) myslenia a prežívania. A naučíš sa omieľať banality.

Niečo však v tej mojej malej konštrukcii absentovalo. Niečo ako pravotárska otázka cui bono? – načo? Ozaj, komu bude na osov propagandistické vytrubovanie *Prerušenej piesne*? Nepochybne si na vlnách starých melódií pohovie nejedna nostalgická duša. Pohovie a možno sa aj rozhodne rázne vykročiť dopredu k predvčerajšku. Totiž nostalgik starého razenia je nepoučiteľný, má deravú pamäť, žiadnu kultúru nezabúdania, a dokonca si ani neprečítal, čo už pred oseminástimi rokmi o tematickom zábere podobných výstavných projektov napísal Vladimír Gusev: „Umělec a moc, umělec a režim, umělec a totální znásilnění jeho osobnosti. (...) I naše výstava se hlásí ke spolupráci na vytvoření velké mezinárodní expozice Totalitarismus a umění, která je zaměřená na ty země, pro něž toto téma neznamená jen abstraktní sociální a estetickou formulaci, ale dramatickou kapitolu jejich vlastních dějin.“¹⁵

V

Človek by povedal, že aj v 21. storočí patríme ku krajinám, v ktorých téma socialistického realizmu nemala by patriť len k abstraktným sociálnym a estetickým formuláciám, ale k ozaj dramatickým kapitolám našich vlastných dejín. Keď dramatickým, tak dramatickým, a tie sa nekonajú bez obrazu nepriateľa. Obraz nepriateľa majstrov sorely nemá tvár teutonského hrdinu, hrdinu prezentovaného starogermánskymi symbolmi, čiže symbolmi nočného, temného rítu nacistickej propagandy, ktorá národ pripravovala na krvavé deje. Stalinová propaganda má svojho hrdinu v osobe Stalina, teda optimistickú víziu slnečnej žiary a doširoka otvorenej náruče.

V pašalíkoch Veľkého brata išlo o radikálnu zmenu, v tom našom o poznanie lenivejšiu, zato celoplošnú. Slnečná žiara učiteľa národov zaplavila výtvary socialistického realizmu, obrazne povedané z ikony Stalina – vlastne všetci – čerpali energiu k maľovaniu aj sochaniu. Popravde však živý mýtus plodil živé obrazy štátnej a národnej – paradoxne aj internacionálnej – propagandy. Spočiatku sa dokonca zaobišlo bez cenzúry, ktorú nahradila autocenzúra. Zopár horlivcov „metódou autocenzúry“ prekopalo aj vlastnú umeleckú minulosť.

Prerušená pieseň však ako keby mienila prevetrať a dočista očistiť estetické bezcennosti propagujúce socialistickú perspektívu. Všetky vystavené opusy tak majú svoj obraz nepriateľa zasunutý za stvárňovanou témou. Raz naoko skromne a vecne ako v prípade Ladislava Gudernu, inokedy premrštene a pateticky ako u Martina Benku. Vždy však s puncom dobre zmastených plagátových pútačov oslavujúcich prácu, predstaviteľov komunistickej strany a komunistickej vlády, garantov ešte úspešnejšej industrializácie Slovenska.

Lenže tá oslava šťastného života zároveň bola varovaním a obranou pred zámermi tzv. kapitalistických zločincov, vždy pripravených ohroziť našu budúcnosť kradmou rukou záškodníka. Čo nebolo namaľované, čo nebolo nasochané, muselo byť napísané. Postupne sa rozširujúca hŕstka „teroretikov“ tiahla do spravodlivého boja. Spoločne vyznávali „boj za socialistický realizmus“ a spoločne sa činili



Mária Medvecká: Odvzdávanie kontingentu na Dolnej Orave, 1951, olej na plátne, 171 x 270 cm, majetok Oravskej galérie v Dolnom Kubíne. Foto: fotoarchív Oravskej galérie

Ladislav Čemický: Nastali nové časy, 1951, olej na plátne, 117,3 x 150,3 cm



v duchu klasického *Scripta manet verba volant* (napísané zostáva, slová uletia). Príkladom za ostatné môže byť hoci aj interpretačný výkon spáchaný na účet Gudernovho obrazu *Vojaci v klubovni (Z armádnej kultúrnej izby)* z roku 1952, ktorý je súčasťou výstavy *Prerušená pieseň*. Nazdávam sa, že jeho dobové hodnotenie niečo podstatné napovie: „Na jarnej členskej výstave Krajského strediska SČSVÚ vystavil napríklad súdruh Guderna medziiným svoje plátno *Z armádnej kultúrnej izby*. Toto jeho dielo možno charakterizovať ako neúspech jeho statočného úsilia o nový umelecký výraz. Obraz Z vojenskej kultúrnej izby je nesporne veľmi správne premyslené dielo po stránke námetu a idey, možno ho charakterizovať novým pomerom k zobrazovanej realite. No obsah je stvárnený nerealistickými výrazovými prostriedkami, zjednodušujúcimi reálny tvar, neschopnými vyjadriť duševné stavy a život vojakov, ich vnútornú charakteristiku. Celé dielo nad iné jasne dokazuje tragédiu – v pravom slova smysle – spojovania starej formy s novým obsahom. Ukazuje sa tu jasne zhubnosť starej formy, v okovoch ktorej nikdy umelec nemôže vysloviť a vyspievať plne ideu svojho diela.”¹⁶

Radislavovi Matuščíkovi v tom čase bolo jasné, že „v realistickom diele je dialektická jednota medzi ideovosťou, straníckosťou a objektívnosťou“, zrejme preto, lebo „súdruh Stalin hovorí o probléme obsahu a formy vo svojom klasickom diele *Anarchizmus či socializmus*: ‘Obsah bez formy nie je možný’ a ‘v procese vývinu obsah predchádza forme’ (Stalin, Spisy, sv. I., str 313.) Takto je jasne vyjadrená jednota formy a primárna úloha obsahu v tejto jednote, ale aj aktívna úloha formy.”¹⁷

Ten istý autor v tom istom roku a takisto plamenne vyjadril sa aj k druhej strane mince, k „buržoázne umeniu“: „V agónii meštiackeho sveta sa končí posledné dejstvo komédie buržoázneho umenia. (...) Od rozkošnického zažívania hniloby dostal sa až k oslave atomovej bomby. Atomová bomba je jediným novým motívom v tvorbe amerických surrealistov, najmä zásluhou Salvatora Daliho. (...) Hniloba Európy našla v Amerike sebe primeraný domov. (...) Agónia meštiactva kladie totiž pred umelca otázku: alebo sa vrátiť k realizmu, alebo dohrať trápnu úlohu ospevovateľa rozkladu až do vlastného rozkladu a konca. Meštiacke umenie stratilo silu vyjsť do života. Chce realitu oklamať a dostáva sa do služieb fašizmu.”¹⁸

Takto výstava *Prerušená pieseň* sugeruje (s)poznávanie príslušnej doby „v kontextoch“. V *Sprievodcovi výstavou* sa však kurátorka vyhráza ďalšími špecializovanými výstavami, a teda ďalšími kontextami. Možno by bola vhodná aj úprava kinosály na ľudové kino *Červená nostalgia* a nonstop uvádzanie obnovených premiér filmov *Boj sa skončí zajtra* či *Pole neorané, Drevená dedina* a pod. A po stenách poprilepovať oslavné recenzie Ivana Bonka, Richarda Blecha, Jozefa Boba, Milana Poláka, Branislava Chomu a zopár ďalších. V tvorivej spolupráci s nejakým ďalším nostalgickým vydavateľom oddalo by sa vydať literárne klenoty „zakladateľského“ obdobia socialistického realizmu. Na úvod ponúka sa Hečkova *Drevená dedina*, ale za hriech by stáli aj Lajčiakové včasné opusy a vlastne kompletná produkcia „štátnych spisovateľov“. Verím, že to, čo kedysi malo byť utopicko-výchovné, dnes by sa úspešne posunulo k výchovno-utopickému.

VI

Iróniou galerijnej výstavy *Prerušená pieseň* je nechcene ucelený obraz veľkého príbehu socialistického realizmu. Jej ambíciou akiste bolo minulosť otvoriť a porozumieť jej. Nevieť, či práve takto sa dá porozumieť „Pandorinej skrinke“, ale už viem, že otvoriť sa dá.

Ucelený obraz vytvorili všetci pripustení výtvarníci a „teoretici“, a neskôr aj pôvodne vylúčení, či len načas nepripustení k prestretému stolu žiarivých komunistických zajtrajškov. A tak sa v rámci „boja o človeka“ muselo zabrániť vnášaniu reakčného úpadku a dekadencie do slovenskej kultúry, pretože majstri aj robotníci výtvarného umenia v Pochode miliónov spievali Pieseň mierových rúk. Takýto ucelený obraz výživne oživa v SNG na výstave *Prerušená pieseň*, ale neoživa mŕtvovanie, ktorýže kus agitácie a propagandy komunistickej idey je umelečknejší a ktorý menej. Naozaj sa neoplatí zabúdať, že nielen divácka verejnosť – včera ľud, dnes obyčajní ľudia – zohrávala a zohráva významnú úlohu v najrôznejších iniciatívach. V podmienkach totalitarizmu je manipulovaná predovšetkým pri konštruovaní identity spoločnosti a pri zedefinovaní všeobecne prijímaného obrazu nepriateľa. Verejnosť pred vystavenými exponátmi na výstave *Prerušená pieseň* dostáva šancu pospomínať si na život v limitoch i v bezbrehosti socializmu. V stalinskom i poststalinskom modeli spoločnosti. A pookriať pod krídlami veľkého príbehu socialistického realizmu, čiže propagandy zločineckej ideológie.

Juraj Mojžiš, prednáša na Katedre umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií VŠMU

1 Mrazivo zábavne ich uvádza Albert Marenčin v knihe *Ako som sa stretol s niektorými pozoruhodnými ľuďmi*. Samizdat 1978; Bratislava: Vydavateľstvo Smena 1993.

2 KOVÁČIK, Juraj: „Umenie a moc v Národnej galérii.“ In: Týždeň 27/2012, s. 37.

3 BALOGH, Alexander: „Zažehnaný spomienkový optimizmus.“ In: SME, 28. 6. 2012, s. 14.

4 ECO, Umberto: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha: Mladá fronta 2002, s. 73, 74.

5 Ibidem, s. 77.

6 Vzhľadom na to, že ide o reflexiu historického obdobia, ponechávame meno Tomáša Štrausa v jeho autentickej dobovej verzii. K písaniu svojho priezviska v podobe Štrauss sa autor rozhodol až po roku 1989.

7 ŠTRAUS, Tomáš: „O angažovanom umení.“ In: Kultúrny život, 1966, č. 25, s. 3.

8 Ibidem.

9 SLOBODNÍK, Dušan: „Perspektívnosť socialistického realizmu.“ In: Slovenské pohľady, 1985, č. 2.

10 Záznam okružného stola publikoval časopis Profil, 1994, č. 5-6-7, s. 1-6.

11 Ibidem.

12 Ibidem.

13 Novotvar Rudolfa Filu vytvorený spojením slov teror a teoretik.

14 LANGEROVÁ, Žo: *Vtedy v Bratislave*. (Môj život s Oskarom L.) Bratislava: Marenčin PT a SNM-Múzeum židovskej kultúry 2007, s. 179, 180.

15 GUSEV, Vladimír: „Kde je faľ a kde je pravda.“ In: Agitace ke štěstí. Sovětské umění stalinské éry. Příloha ku katalogu výstavy. Praha: Galerie Rudolfinum 1994, s. 17.

16 MATUŠČÍK, Radislav: „K základným otázkam boja za socialistický realizmus vo výtvarnom umení.“ In: Pod zástavou socializmu, 1952, č. 5, s. 182. Citát ponechaný v dobovej jazykovej norme.

17 Ibidem, s. 181.

18 MATUŠČÍK, Radislav: „Posledné dejstvo.“ In: Kultúrny život 1952 č. 44, s. 8. Citát ponechaný v dobovej jazykovej norme.