

Doslov k *Díkuvzdání*
z výzkumu Markéty Peringerové

Monumentální dílo *Díkuvzdání československého lidu generalissimu J. V. Stalinovi* (1952) je dnes považováno za ikonické dílo socialistického realismu v malbě.¹ Ve své době se netěšilo uznání, a i přes přísnou cenzuru bylo výrazně kritizováno. Vše začalo v roce 1950, kdy Ministerstvo zemědělství vyhlásilo soutěž na obraz reprezentující Československou republiku na Zemědělské výstavě v Moskvě. Soutěže se zúčastnili malíři Jan Bauch, Vojtěch Tittelbach, Adolf Zábranský a Jan Čumpelík, který nakonec zvítězil. Požadován byl monumentální rozměr, jenž nakonec činil 870 × 800 cm, námětem pak měla být oslava vůdce Sovětského svazu J. V. Stalina. Pro celkovou náročnost realizace si Čumpelík vybral dva spolupracovníky – Jaromíra Schoře, s nímž již v minulosti spolupracoval a Schořovu spolužačku z Akademie výtvarných umění, mladou absolventku Alenu Čermákovou.²

Zakázka, na níž Schoř a Čumpelík společně pracovali od roku 1947 v závodu Tatra v České Lípě (od roku 1946 závod Klementa Gottwalda), byla pravděpodobně tím zásadním okamžikem, kdy se začala psát jejich historie předních malířů socialistického realismu. [OBR 1, 2] V roce 1948 při slavnostním koncertu konaném v prostorách závodu byl přítomen František Nečásek, přednosta tiskového odboru předsednictva vlády a také Antonín Zápotocký, budoucí dělnický prezident. Pravděpodobně to byl právě Nečásek, který malíři napomáhal v profesním vzrůstu. Ve stejném roce Čumpelík vytvořil jeden z prvních portrétů prezidenta Klementa Gottwalda. [OBR 3] Otevření jeho výstavy v roce 1947 byl přítomen Václav Kopecký. Tehdy ještě nebyl oslavován a František Doležal se také kriticky vyjádřil a označil jeho novou tvorbu výrazy „*tupost*“, „*vyčpělost*“ či „*přízemní omezenost*“.³ Po usednutí malíře na post předního malíře režimu, se již takové články nevyskytovaly.

Pro porozumění fungování kolektivu, je dobré si uvědomit věk malířů. V roce 1951, době zakázky díla *Díkuvzdání*, bylo Janu Čumpelíkovi padesát šest let, Jaromíru Schořovi třicet devět a Aleně Čermákové dvacet pět.⁴ Motivace mladé malířky žijící bez otce, která se dostává k tak významné zakázce v útlém věku a je oslovena zkušeným malířem, zcela

¹ Kolektiv Č.S.Č. Jan Čumpelík, Jaromír Schoř, Alena Čermáková: *Díkuvzdání českého a slovenského lidu generalissimu J. V. Stalinovi*. 1951–1952. Tempera na plátně, 870 × 800 cm, nedochováno.

² Petišková, Tereza: Sbirka Armádního výtvarného studia ve Vojenském historickém ústavu v Praze, in: *Historie a vojenství*, I, 2005, č. 3, s. 114–120.

³ Doležal, František: Včera pro měšfáka, dnes pro lid?, in: *Národní osvobození*, I, 1947, č. 104, s. 8.

⁴ Alena Čermáková (1926–2010) Akademii výtvarných umění v Praze dokončila v roce 1945. Jaromír Schoř (1912–1987), ačkoliv byl starší než Čermáková, navštěvoval Akademii výtvarných umění ve stejné době. Jan Čumpelík (1895–1965).

vysvětluje její nadšení a houževnatost, s kterou do úkolu šla, bez ohledu na jakoukoliv politickou otázku. Jan Čumpelík se jako úderem blesku stal z „pana Nikoho“ prominentním malířem a po padesátce zažívá to, co mohl do té doby jen tiše závidět. Pravdou je, že Čumpelíkův malířský styl velmi vyhovoval novému směru a nemusel se přeučovat. Stejně tak Alena Čermáková, která nikdy neuhnula ze své dráhy figuralistky. Jaromír Schoř zůstává pro badatele záhadou. Jeho osobní motivace zůstávají ztracené. Patrné je, že jeho vztah s kolegy nebyl zdaleka tak silný jako pouto mezi Čumpelíkem a Čermákovou.

Dílo *Díkůvzdání československého lidu generalissimu J. V. Stalinovi*, jež mělo být dokončeno za 9 měsíců, nebylo dokončeno včas a na výstavu do Moskvy neodcestovalo.⁵ První veřejná prezentace se proto uskutečnila až o rok později, tedy v roce 1952 na výstavě Československo-sovětského přátelství ve výtvarném umění, pořádané Ústředním svazem československých výtvarných umělců v rámci Měsíce československo-sovětského přátelství a 35. výročí Velké říjnové socialistické revoluce na Slovanském ostrově.⁶ Výstavu zahajoval tajemník Ústředního výboru KSČ a místopředseda Svazu československo-sovětského přátelství Václav David a zahajovací projev, nabízející vnímat obraz jako „*nezapomenutelný, před nímž bude stát hluboce dojat, vzrušen a šťasten každý náš člověk, hovořící o tom, čím je nám tento génius lidstva*“, otiskli *Literární noviny*.⁷

Ve fondu Vojenského historického ústavu a v soukromé sbírce po Janu Čumpelíkovi byly nalezeny přípravné skici a fotografie, které v mnohém pomohly odhalit tvůrčí proces vzniku obrazu. Zvláště poutavým objevem byla rychlá kresba kompozice, v duchu prvního nápadu ve skicáři Jana Čumpelíka. [OBR 4, 5] O kompozici, tak jak ji známe z realizace obrazu, neměl malíř pochyb. Nicméně ústřední postava Stalina na skice chybí. Pozůstalost obsahovala také několik fotografií z fází realizace díla, prozrazující množství změn již na finálním plátně.⁸

Zvláštností celého finálního obrazu je nesoulad jeho názvu a vyobrazeného děje. Postava Stalina je oděna do bílé uniformy a v rukou drží květinu. Bílá uniforma je jedním

⁵ Petišková, Tereza: Sběrka Armádního výtvarného studia ve Vojenském historickém ústavu v Praze, in: *Historie a vojenství*, I, 2005, č. 3, s. 114-120.

⁶ Pokorný, Karel: *Československo-sovětské přátelství ve výtvarném umění*. [Kat. výst.] Praha : Ústřední svaz čs. výtvarných umělců, 1952.

⁷ [...] Zkrášlit život našeho lidu mistrovskými díly umělců, *Literární noviny*, I, 1952, č. 44, s. 3.

⁸ Alena Čermáková, Jan Čumpelík, Jaromír Schoř, přípravná práce k obrazu *Díkůvzdání Československého lidu J. V. Stalinovi* (nedat.), tužka, papír, 42 × 29,7 cm, Výtvarný fond Vojenského historického ústavu, sign. XII-7200; Idem, přípravná práce k obrazu *Díkůvzdání Československého lidu J. V. Stalinovi* (nedat.), uhel, akvarel, papír, 84 × 59,5 cm, Výtvarný fond Vojenského historického ústavu, sign. 730/52; Jan Čumpelík, přípravná skica akvarel (nedat.), akvarel, (2 ks) 21 × 29,7 cm, soukromá sbírka Jana Čumpelíka.

z výrazných vnějších zásahů do podoby díla, prý doporučená ruskou malířkou Tatjanou Nilovnou Jablonskou, členkou ruské delegace účastníci se oslav československo-sovětského přátelství v Československu.⁹ [OBR 6] Změnu potvrzuje fotografie z průběhu realizace díla, na které je Stalin oděn v uniformě generalissima. [OBR 7] Pozůstatek je také v názvu díla, kde zůstal výraz „generalissimus“, i když uniforma prošla proměnou. Na finálním plátně došlo k mnoha změnám, včetně takových detailů jako je přemalování bot jedné z ženských postav.

Výraz ve tváři Stalina na finální podobě obrazu nevykazuje žádné známky emocí, ani gestem nereflektuje scénu odehrávající se kolem něho. Celkové působení je neživotné a propojení s bílou uniformou ještě podtrhuje jistý nadpozemský výraz, co důrazně komentovala dobová kritika.¹⁰ Nadreálnost či snovou atmosféru podporuje neurčitelnost místa, kde se děj odehrává. Dle vyjádření autorského kolektivu v časopise *Výtvarné umění* původně chtěli v pozadí díla vyobrazit Hradčany nebo Kreml,¹¹ co potvrzují přípravné skici, na nichž jsou skutečně patrné obrysy budov. [OBR 8,9,10] Kritika otištěná v časopise *Výtvarná práce* zmíněné nadreálné působení přirovnala k náboženským dílům baroka.¹² „Komunismus a baroko pěkně spolu“, jak se zmiňuje hrdinka z příběhu. Obecně nejvíce přímočarým a zároveň neopomenutelným zdrojem inspirace byly obrazy socialistického realismu sovětských umělců. Z výběru děl s tematikou oslavy J. V. Stalina lze jmenovat obraz *Velkému Stalinovi – sláva* z roku 1950.¹³ Reprodukcí obrazu otiskl časopis *Zrcadlo doby*, *Československý voják* a jistě i jiné. To, že můžeme považovat tento obraz za inspiraci k *Dikuvzdání*, potvrzují časopisy a výstřižky, které se dochovaly v osobní pozůstalosti Jana Čumpelíka.¹⁴ [OBR 11] Také pro tisk umělci uvedli, že čerpali inspiraci právě z reprodukcí časopisů.¹⁵ Sovětští výtvarníci průběh oslav Stalina zasadili do existujících prostor

⁹ [-] Jan Čumpelík, laureát státní ceny, Jaromír Schoř a Alena Čermáková o své kolektivní práci. In: *Výtvarné umění*, 1951–1952, nečíslováno, s. 256.

¹⁰ Krejčí, Jiří: Výstava Československo-sovětského přátelství ve výtvarném umění, in: *Výtvarná práce*, I, 1952, č. 5, s. 4; Red.: Československo-sovětské přátelství ve výtvarném umění. K výstavě na Slovenském ostrově v listopadu a prosinci 1952, in: *Výtvarné umění*, III, 1952, č. 2, s. 139-157.

¹¹ [-] Jan Čumpelík, laureát státní ceny, Jaromír Schoř a Alena Čermáková o své kolektivní práci. In: *Výtvarné umění*, 1951–1952, nečíslováno, s. 254-257.

¹² Krejčí, viz pozn. 10.

¹³ Nědošivín, G.: K otázce lidovosti v sovětském umění, in: *Výtvarné umění*, I, 1951, nečíslováno, s. 52-58; obraz autorů J. Kugač, V. Něčítajlo, V. Cyplakov, *Velkému Stalinovi – sláva*, olej, plátno, rozměry neznámé, 1951.

¹⁴ Marek, Jiří: V krásné zemi, in: *Zrcadlo doby*, III, 1951, č. 20, nepag. Obraz byl otištěn také v časopise *Výtvarné umění*, I, 1951, nečíslováno, s. 52. Rovněž byly vydávány jeho reprodukcce k použití při tematické výzdobě v úřadech, podnicích a ve školách.

¹⁵ [-] Jan Čumpelík, laureát státní ceny, Jaromír Schoř a Alena Čermáková o své kolektivní práci. In: *Výtvarné umění*, 1951–1952, nečíslováno, s. 254-257.

a vyobrazení má charakter záznamu skutečné události. Čumpelíkův kolektiv zpracoval dílo zcela protikladně a dostalo se jim kritiky „*autoři se pokusili vyjádřit ideální přítomnost Stalinovu v srdcích a myslích našich pracujících*“.¹⁶ Zde se dostáváme k samotnému socialistickému realismu a jeho nejasným definicím. Obtíže činily nejasné charakteristiky, proto se množství děl i přesvědčených zastánců oficiálního umění dostávalo kritických reakcí pro nezvládnutí „správné“ podoby. Je nutné si uvědomit, že umělecký kolektiv „vařil z vody“ a i přes veškerou protekci, výsostné postavení i jistou věkem danou Čumpelíkovu zkušenost, nikdo nevěděl, jak se správně socialistický realismus dělá. Díla nemusela vyobrazovat nutně skutečnost, nýbrž pravděpodobnou skutečnost, či budoucí pravděpodobnou skutečnost. A i tato skutečnost, podléhala pochopitelně idealizaci pod vlivem komunistické propagandy. Tu postihoval dobově prosazovaný termín „typičnost“, při vyobrazení postavy dělníka malíř nevybíral skutečného dělníka, kterého by portrétoval a tím by zajistil reálnost, ale z celé řady skutečných dělníků vybral typické znaky a následně „sestrojil“ ideál – zástupce všech dělníků. Postavy vystupující v díle *Díkůvzdání* byly vytvářeny dle celé řady živých modelů, na plátno byly přeneseny v přípravě tužkou, neoděny a dále dopracovány. [OBR 12] Tato snaha, jak dokonale vyhovět socialistickému realismu, ve výsledku dosáhla samotné hranice naturalismu, dobový termín popisující zachycení nepotřebných individualizujících detailů, a tedy naprosté nezvládnutí socialistického realismu. V díle se nakonec snoubila reálná netypičnost a nereálná ideální přítomnost. Umělci, kteří neměli k dispozici jednoznačné definice termínů, zvolili alespoň svědomitou cestu.¹⁷

V roce 1965 režisér Jaroslav Šikl natočil dokument s názvem *Osudy*.¹⁸ Krátký snímek, rozdělený na tři samostatné části, pojednává o osudu komunisty, vojáka a malíře. Část, nazvaná *Malíř*, krátce popisuje Jana Čumpelíka a záběry ukazují při práci malíře, který po celou dobu nepromluví. Za jeho výtvarné dílo promlouvají Jiří Šetlík, vedoucí oddělení sbírek moderního umění Národní galerie, architekt Josef Raban a akademický malíř Eduard Stavinoha. Jiří Šetlík popisuje Jana Čumpelíka jako oběť své doby, ovšem i s vlastní osobní vinou. Jeho malířský styl označuje jako ústupek z dobového proudu. Eduard Stavinoha a Josef Raban hovoří samostatně, ale o stejném tématu. Dle vlastních slov zvažovali v prosinci roku 1952 podat stížnost předsedovi vlády Antonínu Zápotockému, kterou by jej vyzvali, aby

¹⁶ Viz pozn. 10.

¹⁷ K problematice „typičnosti v socialistickém realismu“ Cullerne Bown, Matthew: *Social Realist Painting*, New Haven : Yale University Presse, 1998, s. 166; Šindelář, Dušan: *O typičnosti v umění a literatuře*. Praha : Orbis, 1953. K termínu „naturalismus v socialistickém realismu“ Císařovský, Josef: Významný úspěch v boji o realismus. Příspěvek k diskusi o našem výtvarnictví, in: *Tvorba*, XX, 1951, č. 24, s. 605-608.

¹⁸ Jaroslav Šikl, *Osudy*, čb film, 20 min., Národní filmový archiv, Praha.

zaslal kritiku obrazu do Sovětského svazu samotnému Stalinovi. Stížnost se měla týkat obrazu *Díkůzdání*, označeného malířem a architektem za projev „*hrubého sektářství*“. V rozhovoru se také zmiňují o velmi nápadné podobnosti uváděného obrazu s úřední pohlednicí Červeného kříže, Válečného pomocného úřadu pro válečnou péči vyobrazujícího císaře Františka Josefa I. s názvem *Poděkování císaři*.¹⁹ [OBR 13]. A v této souvislosti vidí obraz jako výraz rakušáctví, a nikoliv komunismu. Od stížnosti oba muži očekávali zásah Stalina do podob jeho oslav, aktivní řešení otázky tehdejšího umění a následně nevyhnutné odsouzení obrazu „*že by si to Stalin pak sám zakázal*“. K odeslání stížnosti nedošlo, jelikož v březnu roku 1953 Stalin zemřel.

Než se dostaneme k formální stránce pohlednice a výrazné podobnosti s obrazem *Díkůzdání*, zmíníme ještě jednu zásadní úlohu dokumentu. Záběry totiž částečně odpovídají na otázku, kterou si hrdinové z příběhu kladou. Na otázku osudu díla. Do nedávna bylo považováno za fakt, že se obraz po výstavě Československo-sovětského přátelství ve výtvarném umění v roce 1952 ztratil. Dokument z roku 1965 ukazuje na jednom ze záběrů dílo uložené na půdě „*jedné z budov Ministerstva zemědělství na periferii Prahy*“. Obraz byl tehdy rozložený na více menších pláten. Záběry ukazují osud díla několik let po jeho vystavení. Zlomový moment v hledání obrazu vyvrací domněnky o jeho zničení a také představy o jednom celistvém plátně. Zde se ovšem zase stopa vytrácí. Na existenci dokumentu upozornil majitel pozůstalosti Jana Čumpelíka, který také zmínil rozhořčení malíře nad těmito záběry a komentáři. O díle *Díkůzdání* se po jeho první a jediné prezentaci už nikdy v dobových časopisech ani katalogích více malířů nepsalo. Dalo by se obrazně říci, že se obraz skutečně ztratil. Ne ovšem jen ze světa, ale také z dějin umění. Existence dokumentu nebyla odborníkům vůbec známá.

Když se vrátíme k formálnímu srovnání pohlednice s výjevem poděkování císaři a obrazu *Díkůzdání* je možné nalézt řadu až podivuhodných shod. Císař František Josef je zachycený na schodišti na neurčitém místě, oděný do slavnostní uniformy, jak podává ruku muži stoupajícímu po schodech. Kolem je dav lidu přihlížející slavnostnímu aktu. V davu rozeznáváme nejrůznější zástupce stavů i povolání, kdy nejvýraznější jsou figury vojáků, stará žena v černém oděvu s dítětem, nebo honosně oděný pár. Zajímavým detailem je také postava děvčátka, které téměř vleže vztahuje k císaři ruku, v níž drží květiny. Uspořádání odkazuje k zemskému patriotickému obrazu císaře jako dobrého otcovského panovníka lidu, nikoliv

¹⁹ Anonym, *Poděkování císaři*, pohlednice Červeného kříže, Válečného pomocného úřadu pro válečnou péči, (č. 185), kolem roku 1900.

jako zbožštělého nedotknutelného vládce.²⁰ Nápadná podobnost s finální podobou obrazu *Díkůzdání* je zřejmá v kompozici a umístění obou státníků na vrchol schodiště. Výraznější shoda je pak patrná mezi pohlednicí a přípravnou skicou v tužce. Zaměříme-li se na zachycení gest hlavních postav, je i zde viditelná podoba. Císař František Josef vztahuje ruce k přicházejícímu zástupci Červeného kříže. K Stalinovi také na uvítanou směřuje zástupkyně Československého svazu mládeže v typické uniformě, no namísto ruky mu podává květiny. Stalin své ruce nabízí nepatřičně na opačnou stranu a celá situace nevyznívá přirozeně. Na již zmíněné přípravné skice v tužce a také na skice v uhlu můžeme vidět záměr malířského kolektivu umístit na schodiště batole plazící se po čtyřech směrem k Stalinovi. [OBR 14] Jak na pohlednici, tak i na přípravných skicách se tedy objevuje stejná figura ve zcela stejné akci. Na výsledném obraze *Díkůzdání* již dítě nenalezneme, nahrazeno bylo nánosem květin a pravděpodobně je to jeden ze zásahů do podoby díla ruskou delegací. Pohlednice *Poděkování císaři* naznačuje jednu z možných obecnějších inspirací; avšak vzhledem k souvislosti námětu obrazu *Díkůzdání* s tradičními schémata historické malby (oslavení a apoteózy) spočívá podstata tohoto srovnání v tom, že na vzájemnou podobnost poukazuje v té době žijící malíř. Pobídka Eduarda Stavinohy zaznívajíc v dokumentu je neopomenutelná a následné srovnání přináší překvapivé množství shodných detailů.

Schodiště, na jehož vrcholku je umístěn Stalin, lemují dav československého lidu.²¹ Dle slov malířů byl záměr dosáhnout široké rozmanitosti tváří. Lidé měli představovat jednotlivé kraje, povolání nebo svazy. Zachycení lidu představuje prvek, přivádějící k dalším možnostem a zdrojům inspirace. Jan Čumpelík vystudoval Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru Vratislava Nechleby v roce 1924. [OBR 15] O rok později se stal členem Jednoty umělců výtvarných, založené v roce 1903 a vydávající časopis *Dílo*, v němž umělci seznamovali veřejnost se svými názory na výtvarné umění. Poselstvím zde sdružených umělců bylo vytvářet výtvarné umění dostupné pro všechny. Tato myšlenka se samozřejmě nevztahuje na dostupnost finanční, ale na otázku porozumění. Srozumitelnost a dostupnost umění pro všechny podmiňovalo také národní nadšení a snaha umělců směřovala k podpoření a vyzdvihnutí českého národa ve všech vrstvách společnosti. „*Není pochyby, popularisovati umění, vnést umění všude, jest svatou povinností národní. Jde jen o cestu, kterou se brátí, aby účel byl dosažen.*“²² Čumpelík od počátku své malířské dráhy inklinoval k realistickému

²⁰ Mádrová, Kamila: Mediální propaganda císařského mýtu do první světové války, in: Kouba, Miroslav – Říha, Ivo (eds.): *Kontexty propagandy v interdisciplinární perspektivě*, Univerzita Pardubice, 2012, s. 229.

²¹ Název obrazu se měnil: někdy to byl náš nebo český a slovenský lid, jindy československý lid.

²² JK., Rozvahy nad uměním, in: *Dílo*, I, 1903, nečíslováno, s. 49.

pojetí a akademismu v tradici 19. století. Věnoval se nejvíce portrétní tvorbě měšťanstva a také lidem z krajin se silnou folklórní tradicí. K venkovskému prostředí měl malíř blízký osobní vztah a jezdil tam malovat po celý život. Vlivem profesorů výtvarných škol, jež navštěvoval, a v kombinaci s osobními preferencemi se v jeho tvorbě neobjevila nikdy odchylka od tradičního realistického zobrazení. Tento rys jeho tvorby byl Čumpelíkovi často vyčítán a s kritikou „zpátečnictví“ se lze setkat v mnoha souhrnech jeho kariéry.²³ Malířův příklon k tradici umění 19. století zaštiťovala Jednota výtvarných umělců. Program Jednoty se zaměřoval na malbu lidu – národa, pro lid a národ. Tato tematická profilace byla Čumpelíkovi bytostně blízká a pevně se jí držel. Myšlenka národa či národního sepětí je velmi příznačnou pro poválečná období a stejně tak se tomu stalo i po druhé světové válce. Komunistická rétorika často reflektovala téma národního obrození a náměty se dle prohlášení teoretiků umění obracely právě k velkým malířským osobnostem 19. století.²⁴ Pokud s výše popsáním budeme konfrontovat dílo *Dikuvzdání*, je možné vnímat zachycení československého lidu jako výraz poválečné obrody národa, národního cítění a hrdosti. Čumpelík (či celý malířský kolektiv) dal lidem výraz optimismu a nadšeného budovatelství. Tato slova, připomínající reportáž komunistického filmového týdeníku, je nutné vnímat i z pohledu dobového, kdy jednak panuje skutečné nadšení jak pro nový režim, tak pro budování a obnovování země. Na základě podrobné charakteristiky postupující od jedinců k celému davu lze konstatovat, že dav lidu zde představuje samostatný významový celek a není v roli pouhého komparsu. S ohledem na vizualizaci Stalina jako neživotné sochy, bez gesta či výrazu, se jako významnější prvek díla jeví československý lid.

Jan Čumpelík v letech před nástupem na italskou frontu v 1. světové válce [OBR 16] a na Uměleckoprůmyslovou školu v Praze pobýval v učení Františka Sklenáře, mistra uměleckého ateliéru pro pořizování kompletních jevišť a různých divadelních dekorací v Přerově.²⁵ Tento fakt je důležitý ve vztahu k výrazné teatralitě a monumentálnosti díla *Dikuvzdání*, kdy vyvstává otázka inspirace 19. stoletím: nikoliv výhradně malířstvím, nýbrž specifickým divadelním žánrem tzv. živého obrazu. Živé obrazy byly nehybnými seskupeními postav do kompozičního celku, který měl určitý významový (převážně historický) obsah. Od

²³ JK.: Malíř Jan Čumpelík, in: *Právo lidu*, II, Praha 5. května 1947, novinový výstřížek, osobní archiv Jana Čumpelíka; ZM: Dva výtvarníci uplynulé generace, in: *Lidová demokracie*, III, Praha, 6. května 1947, č. 105, s. 4, novinový výstřížek, osobní archiv Jana Čumpelíka; Peřas, František: Šedesátiny Jana Čumpelíka, in: *Výtvarná práce*, III, 1955, č. 2, s. 2.

²⁴ Příkladem může být výstava, jež měla sloužit pro uměleckou veřejnost jako zdroj inspirace: Nečásek, František: *Klasikové českého malířství*. [Kat. výst.] Gottwaldov, 1949.

²⁵ Peřas, viz pozn. 23.

druhé poloviny 18. století byly tyto scény využívány pro pobavení měšťanstva, nadále provozovány přímo na divadelních scénách. „*Bohatý komplex symboliky využíval českých kulturních stereotypů zakotvených v obecném povědomí obyvatelstva a propojoval je s artificiální alegorickou složkou vzniklou a posilovanou v době národního obrození.*“²⁶ Živé obrazy byly úzce propojené s národem – národní společností. Témata se nejčastěji obracela ke slavným osobnostem české literatury, hudby a politiky či k významným okamžikům národní historie; žánrově převažovala právě apoteóza.²⁷

Pro účely popisu možného propojení obrazu *Dikuvzdání* s živými obrazy se nejvíce zaměříme na Apoteózy Františka Josefa I., které byly velmi časté. Příkladem může být fotografie živého obrazu *Hold Národního divadla v Praze k 62. narozeninám císaře Františka Josefa I.* z roku 1892.²⁸ [OBR 17] Na černobílé fotografii je ústředním bodem busta císaře, umístěná na vysokém soklu na vrcholu malého schodiště. Po obou stranách přichází zástup dětí vedených vychovatelkami, které důrazným gestem ukazují, na co se mladí diváci mají soustředit. Ve scéně nechybí květinová výzdoba. Kromě kompozičního rozdělení najdeme souvislost s obrazem *Dikuvzdání* také v detailu, jímž jsou hračky, které si děti přinášejí s sebou. Atributy dětství jsou v díle *Dikuvzdání* nahrazeny atributy povolání. Jmenovaným příkladem může být postava ženy se seletem, což bezesporu odkazuje k členství v jednotném zemědělském družstvu. Tento detail měl až humorné vyznění, které nezůstalo bez povšimnutí ani v dobové kritice, komentující jej jako „*nepatřičný výpravný motiv*“.²⁹ A vlastně i zástupná bílá busta císaře výrazně připomíná neživotné zachycení Stalina. K tradici 19. století se Čumpelík přihlásil i vyobrazením sebe sama i celého malířského kolektivu v davu obrazu *Dikuvzdání*. Alena Čermáková vedle sebe postavila na plátno i svoji matku. [OBR 18]

Snad ještě příznačnější spojitost výtvarného zpracování nalezneme na návrhu živého obrazu sociálních demokratů z roku 1898.³⁰ [OBR 19] Ústřední postavou je Vítězství trůnící nad davem. Postavy okolo představují nejrůznější povolání, jež rozeznáváme dle atributů, jimiž jsou všichni obdařeni. Dvě prolínající se postavy putti, držící nápisy s hesly sociálních demokratů: ochrana dělnictva, politická práva, osmihodinová doba pracovní, svoboda vědě. Gesta, která zaujímají jednotlivé postavy, se do velké míry shodují s gesty na obraze *Dikuvzdání*. Dle slov Františka Švábenického byla „*prostřednictvím živých obrazů*

²⁶ František Švábenický, *Živý obraz jako médium ve službě národní společnosti*, 2013, s. 5, dostupné na: <https://adoc.pub/sylabus-ivy-obraz-jako-medium-ve-slub-narodni-spolenosti.html>, vyhledáno 9. 6. 2020.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Red., viz pozn. 10.

³⁰ [...] Návrh živého obrazu sociálních demokratů, 1898, Archiv Národního divadla, Praha.

obecenstvu demonstrována všestranná vyspělost českého národa, který byl představován jako společnost vzdělaná a bohatě strukturovaná“.³¹ Ke stejnému závěru docházíme i při interpretaci obrazu *Díkůvzdání*, jak je popsáno výše a kde je inspirace živými obrazy více než pravděpodobná. Míra teatrálnosti a inscenace obrazu ukazuje, že postavy vystupují spíše jako herci než skuteční lidé a malíř se více vcítil do role režiséra. Matthew Cullerne Bown v knize *Socialist Realist Painting* uvádí slova ruské malířky Niny Dmitrievy, která malířovu roli při tvorbě mnohfigurální kompozice přirovnala k režírování filmu.³² V konkrétním srovnání je možné si povšimnout jak na obraze *Díkůvzdání*, tak na návrhu živého obrazu dvojice postav představujících péči o nemocné a staré. Dvojici tvoří mladý muž a velmi stará žena. Mladík podpírá věkem oslabenou ženu – jde zde o zobrazení motivu laskavosti a podpory důstojného stáří a spíše než jako součást oslavujícího davu lze dvojici vnímat jako symbol kladných lidských vlastností, což dokládá i mužův pohled upřený nikoliv ke Stalinovi, ale k ženě. Stejný význam nalézáme v návrhu živého obrazu v interakci dvou mužských postav, nemocného a pomáhajícího, kde jsou postavy jasněji interpretovatelné. Je to dáno jednoznačným cílem strany sociálních demokratů, vizuálně sdělit své prosazované priority. Zejména spojení politické stany a jejího programu je dodnes zcela srozumitelným a téměř beze změn používaným obrazem. Dílo *Díkůvzdání* mělo oficiálně představovat oslavu J. V. Stalina. Z interpretace, pro kterou nacházíme zdroje ve zmíněné pohlednici a živých obrazech vychází něco jiného. Pokud připustíme, jak je naznačeno výše, že celý dav představuje významnější významovou pozici, než ke které nás odkazuje název, můžeme říci, že hlavním motivem obrazu je národní myšlenka oslavující československý lid, jeho hodnoty, zvyky a tradice. Tak jako pan Fuczik z příběhu *Ztracený svatý* můžeme prstem zakrýt Stalinovu postavu a vnímat, jak velká pozornost a prostor byly věnovány lidem, československému národu.

Obraz *Díkůvzdání* je ikonickým dílem své doby nikoliv kvůli své sounáležitosti se socialistickým realismem, ale kvůli okolnostem svého vzniku. Dobový odborný názor se stavěl k dílu negativně, a tedy nemůžeme jej považovat za zvládnutí socialistického realismu. Paradox je možné pojmout z jiného úhlu pohledu, že ikonickým není dílo pro svoji formu a obsah, ale pro průběh vzniku státní zakázky za přísného dohledu nejen politiků, ale i sovětské malířky; dále jeho zrealizování elitními představiteli socialistického realismu a následné zneuznání a odklizení. Proces je možné považovat pro období komunistického

³¹ Viz pozn. 26

³² Bown, viz pozn. 17.

režimu za modelový. Dle mého názoru tkví podstata díla ve vyobrazení československého lidu a odráží národní myšlenku: Jan Čumpelík prosadil v díle svoji hrdost na vzepětí československého lidu, ovšem dovedenou téměř až k dětinskému snění. Dnes jsou členové autorského kolektivu – nejen kvůli tomuto obrazu – odsuzováni pro svoji angažovanost v umění komunistické ideologie. Období počátku padesátých let je ovšem nutné posuzovat v kontextu předešlých událostí a připustit v mnoha případech nevědomé nadšení a absentující pochybnosti. Právě v nedostatečném pochybování nalézáme skutečný pokles nejen zmíněných umělců.

Pozn.:

Text byl v obdobném znění publikován – Peringerová, Markéta: Obraz Díkuvzdání československého lidu generalissimu J. V. Stalinovi. In: Machalíková, Pavla – Winter, Tomáš (eds.): *Umění a tradice*. Praha : Historický ústav AV ČR, 2017, s. 102-115.

Obrazové materiály jsou ze soukromé sbírky Aleny Čermákové, z pozůstalosti po Janu Čumpelíkovi a z osobního archivu autorky.