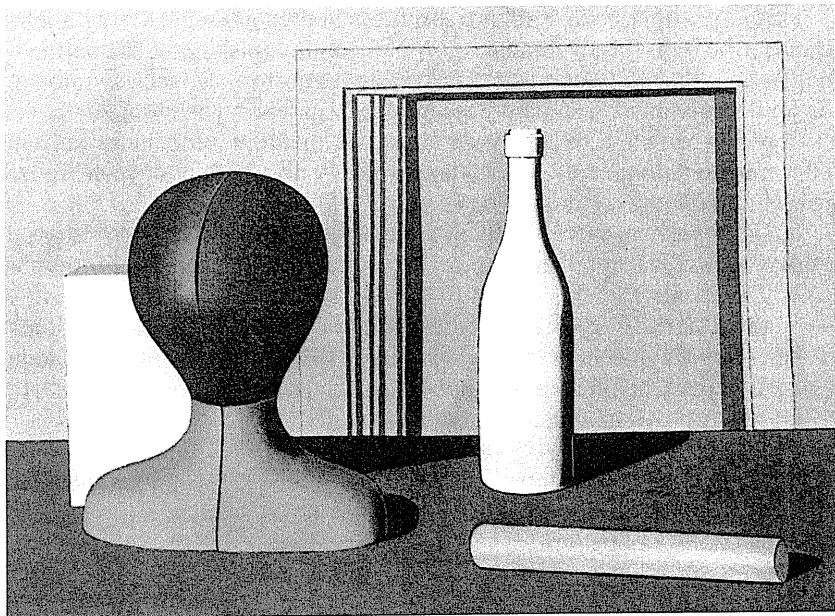


Kultura a umění**Magický realismus**

JAROSLAV SEDLÁR

Pojem magický realismus vykryštoval mezi lety 1924-1925 v prostředí příprav výstavy, kterou v Mannheimu pod názvem Neue Sachlichkeit (Nová věcnost) chystal na rok 1925 ředitel mannheimské Kunsthalle Gustav Friedrich Hartlaub. Zpočátku se užívalo více výrazů, například nová nebo idylická skutečnost, postexpresionismus, nový naturalismus, neoverismus nebo nová objektivita a pro stylistické označení nové věcnosti vybral německý kritik a historik umění Franz Roh pojmenování Magický realismus ve své knize *Nachexpressionismus, Magischer Realismus – Probleme der neuesten Europäischen Malerei* (Postexpresionismus, magický realismus – problémy nejnovějšího evropského malířství, Lipsko 1925), v níž se snažil podat první estetický výklad tohoto evropského stylového prou-

du. Magický realismus (nová věcnost) navázal na tzv. metafyzické malířství (pittura metafisica), které na počátku roku 1917 založili malíři Carlo Carrà a Giorgio de Chirico ve Ferraře. Carlo Carrà se už v roce 1916 odklonil od futurismu k dílům velkých mistrů renesance a spolu s de Chiricom založil tzv. metafyzické malířství, pro něž bylo typické zobrazování prázdných prostorů, např. náměstí ve Ferraře, přívozů a rybářů nebo tiché prodlévání u vznešeně jednoduchých věcí v jejich osamělosti a magickém klidu. Magické prodlévání a klid věcí v jejich samotě zachycoval na svých zátiších také Giorgio Morandi. Nicméně onen pocit, který vycházel z pittury metafisicy a do něhož zapadalo magické prožívání věcí, přece jen v německé nové věcnosti opouštěl její hermetičnost a ezoteričnost a přecházel do obecnějších a věcnějších poloh. Nová věcnost v Německu se hned od počátku rozpadá do dvou linií: za prvé je to radikální a sociálně kritický verismus Georga Grosze a Otto Dixe, za druhé společenství umělců založené v Mnichově v rámci spolku Neue



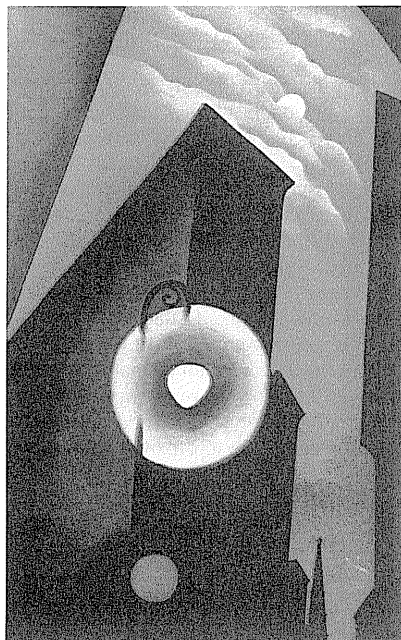
Giorgio Morandi, Velké metafyzické zátiší, 1918

Secession, jehož členové se na rozdíl od drsných veristických snah obou malířů vyznačovali daleko poetičtějším způsobem tvorby. Sem patřili Carlo Mense, Georg Schrimpf, Alexandr Kanoldt, Heinrich Maria Davringhausen, Rudolf Schlitter a Georg Scholz, Franz Radziwill a další. Toto společenství se orientovalo na věcný realismus, jenž byl blízký tzv. novému klasicismu, jak ho pěstovali Alexander Kanold a Georg Schrimpf a samozřejmě také Carlo Mense, nebo na magický realismus, který paradoxně evokoval pocity absolutní tajuplnosti reality. Právě tyto představitelé spolku Neue Secession s oblibou prohlašovali: „Malovali jsme zvenku dovnitř.“ Byl to tedy realismus svým způsobem introvertní (magický), jenž se nepochybně dotýkal i hranic irealismu, jak to ukazuje například obraz Maxe Beckmanna *Tanzbar Baden-Baden* (Taneční bar Baden-Baden), který dokládá ovlivnění dílem malíře Hanse von Maréese, symbolisty z konce 19. století. Italinizující figurální malířství Němce – Řimana Hanse von Maréese bylo vedle konstruktivní logiky Cézannovy také rozhodujícím formálním zážitkem Karla Hofera. Ten je vedle ostatních německých modernistů klasicistou, pronásledovaný však svými zážitky z cesty do Indie. Jeho figury dívek a mladíků žijí melancholický život bez radosti, jak ukazuje obraz *Zirkusleute* (Lidé od cirkusu, 1921). Osamělé jsou i jeho krajiny. Patří sem také expresivnější Marcel Gromaire, ovlivněný Fernandem Légerem, *Seemann in klarem Grau* (Námořník ve světlešedém oděvu, 1930). Realistický je obraz Otto Dixe *Pokojská*, na němž se z ireálného prostoru vynořuje tvář komorné a obraz Franze Radziwilla *Okno mého souseda*, na kterém nacházíme detailní zobrazení banálního a všedního motivu. Ten však ukazuje tajuplný prázdný prostor bez přítomnosti člověka. Podobně i plátno *Die Operation* (Operace) od Christiana Schada načrtává pohled na hraniční příběh mezi životem a smrtí.

Řadu realistických tendencí s ohlasy nové věcnosti doplnily tři poválečné výstavy: Neue Sachlichkeit (Nová věcnost, 1961) v berlínském Haus am Waldsee, 22 Realists (22 realistů) ve Whitney Museum v New Yorku (1970) a Haraldem Seemannem při-

pravená výstava o neorealistických tendencích na výstavě Documenta 5 v Kasselu (1972). Ovlivnění novou věcností byli, jak ukázala výstava v Kasselu, malíři Franz Wilhelm Seiwert, *Feierabend* (Slavnostní večer, 1925), a Heinrich Hoerle, zobrazující dělníky, válečné invalidy a sedláky, Anton Raderscheidt s obrazy osamělosti a bezraděje, podobně jako Franz Radziwill, *Der Wasserturm in Bremen* (Vodárna v Brémách, 1931). Do povědomí zasvěcené veřejnosti po výstavě v Berlíně vstoupili Karl Hubbuch, Heinrich Maria Davringhausen, Carlo Mense, v Drážďanech působící Hans a Lea Grundigovi, Wilhelm Rudolph, düsseldorfský Carl Barth a Švýcar Niklaus Stoecklin.

Vyznavače magického realismu v Evropě najdeme i po polovině 20. století. Už v padesátých letech pěstoval symbolicko-magický realismus profesor düsseldorfské Akademie Bruno Goller. Ve svých obrazech, malovaných poněkud suše a plošně, zachycoval figury a předměty denní potře-



Georgia O'Keeffe,
New York s měsícem, 1938

by, všední věci, jakými jsou kávové šálky, klobouky, deštníky, svíčky. Zobrazoval je však jako navzájem od sebe izolované jednotliviny, takže každá část obrazu dostala vlastní symbolický význam, jak to snad nejlépe vidíme na malbách *Der Rock* (Kabát, 1929), *Der Uhrmacher* (Hodinář, 1949), *Verschiedene Bilder* (Různé obrazy, 1955). Kouzlu superpředmětnosti propadl i jeho žák z düsseldorfské Akademie Konrad Klapheck, který už v roce 1955 namaloval *Schreibmaschinenbild* (Obraz psacího stroje), kterým oponoval tehdy převládajícímu tašismu. Podobně jako Goller propůjčoval i Klapheck izolaci jednotlivých věcí na neutrálním pozadí svým obrazům charakter magicky působícího osobního symbolu. Na rozdíl od Gollera zobrazoval Klapheck jako osobní magické symboly šicí stroje, telefony a žehličky, pro které si často vybíral jako předlohy reklamní reprodukce. Precizní malířské řemeslo vykazuje též Ital Domenico Gnoli, který maluje detaily všedních předmětů, košil, knoflíků, bot, jež odkazují k lidské postavě. Ta je však v obraze přítomna pouze anonymně, protože je malována ze zadu. Touto izolací působí jeho díla magicky bezprostředně a Gnoli jimi symbolizuje prázdnotu a depersonalizaci moderního života. Bývá ovšem zařazován i k hyperrealismu.

Od výstavy 22 realistů ve Whitney Museum v New Yorku (1970) je přiřazována k evropskému realismu typu nové věčnosti i americká výtvarná scéna. Malířství pěstovali členové Ashcan Schoole, John Sloan, George Luks a George Bellows už od počátku 20. století a poprvé v krátkých dějinách amerického umění uvedli do malířství obraz velkoměsta. Avšak teprve po vypuknutí světové krize na burze v New Yorku roku 1929 začali umělci vedle idealizované American way of Life (Americké cesty životem) zobrazovat i nevzrušivý život opovržených a zapuzených malých lidí. Nejvýznamnějším sociálním kritikem se stal Ben Shahn, přistěhovalec z Litvy, který se vyškolil na dílech Georga Grosze a Otto Dixe a nějakou dobu pracoval jako asistent u mexického malíře Diega Rivery. Proslavil se cyklem obrazů ze života a smrti italoamerických anarchistů, kterými byli Sacco a Vanzetti

(1931-1932) a kteří byli na základě skandálního rozsudku bez důkazů popraveni. Podobně jako Grosz byl Shahn v podstatě kreslířem. Užíval temných barev, které teprve později prosvěttil a rozjasnil. Přesnost provedení maleb ovlivnila fotografie, kterou pěstoval vedle malířství.

Z fotografie vyšel i Charles Scheeler, ostatně proslulý svými snímky, dnes v expozicích četných muzeí, který spolu s Charlesem Demuthem a Ralstonem Crawfordem zaujal vedoucí postavení mezi tzv. precizionisty. Všichni tři objevovali tajemnou magii nejprostších věcí, ready-mades, a věci blízkých pop-artu.

American way of Life (Americká cesta životem) byla ctěna v amerických regionech na jihu, západě a středozápadě, které odmítaly hegemonii „evropského Babylonu“ New Yorku. Regionální izolacionismus vedl ovšem k uměleckému provincialismu, kterému se nevyhnul ani Grant Wood, školený na obrazech starých Vlámů, ani Thomas Hart Benton, učitel Jacksona Pollocka.

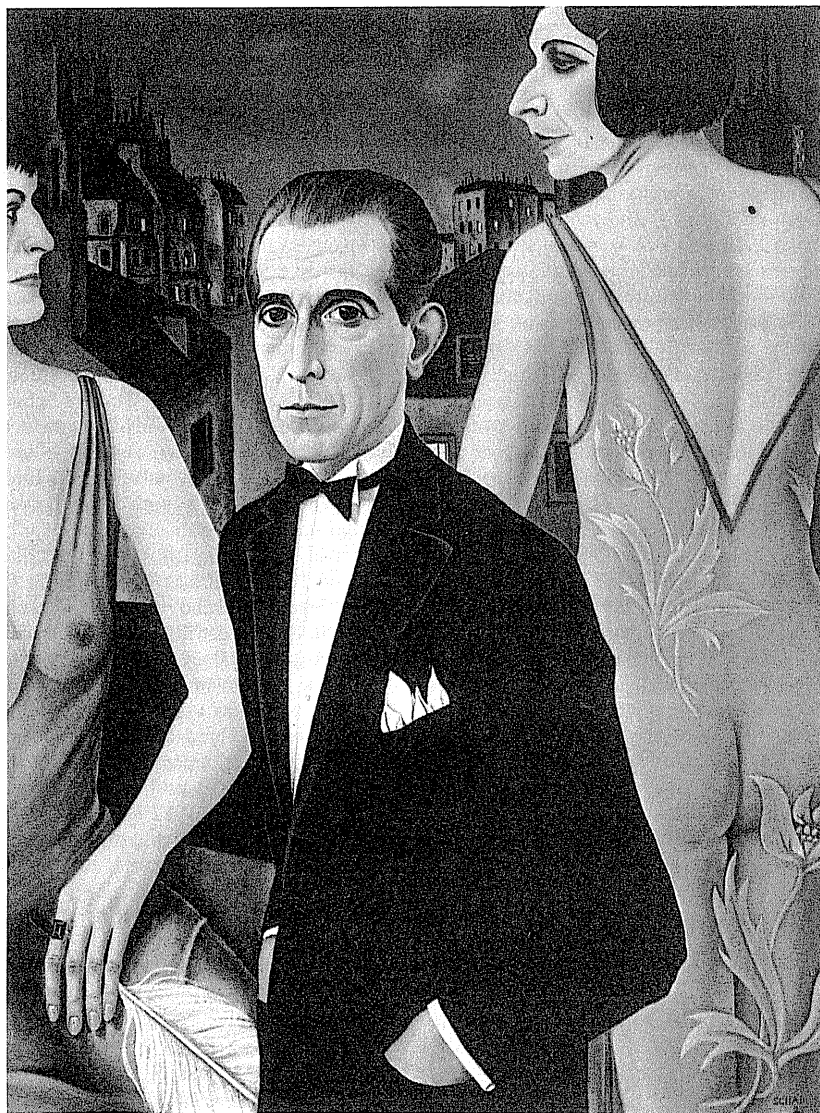
Teprve Edward Hopper nalezl svůj osobitý styl, snad i proto, že mezi lety 1906-1920 několikrát navštívil Paříž, kde se naučil zacházet s barvou a světlem. Po návratu do USA, když poznal nízkou výtvarnou úroveň v domácích regionech, začal úplně osamocen malovat obrazy, kterými poprvé osvobodil americké umění od závislosti na Evropě. Po usilovné práci vytvořil dílo srovnatelné s nejlepšími evropskými umělci dvacátých let a s literárními výkony soudobých amerických spisovatelů, jakými byli John Don Passos, Theodore Dreiser, Sinclair Lewis nebo William Faulkner.

Hopperovy obrazy osamělých lidí velkoměsta v divadlech, kinech, na nádražích, ve vlacích, v rychlých restauracích, u tankovacích stanic, *Benzin* (Benzinová pumpa, 1940), ve vlastních minizahrádkách před domy nebo v domech stojících v opuštěné krajině a předměstské scenérie, jsou na základě pečlivých francouzských studií suverénními díly vysokých koloristických kvalit. Dokonalé ovládnutí řemesla, patrné i v zapojení drobné lidské postavy do poměrně velkého prostoru v pozadí pomocí ostrého světla a dlouhých stínů, *Summertime* (Letní čas, 1943), dovolilo Hopperovi pracovat ve

velkolepém stylu bez přílišné koncentrace na detail.

Rozpětí mezi magickým realismem a abstrakcí vykazuje i dílo Georgie O'Keeffeové z Nového Mexika, manželky Alfreda Stieglitze, slavného fotografa a hlasatele avantgardního umění v New Yorku. Ovlivnili ji

nepochybně opět evropští umělci, mezi nimi i Vasil Kandijksij. Přesto zůstala typickou americkou malířkou, která ve svých obrazech uplatňovala důslednou symetrii s volně kladenými barevnými skvrnami a ornamentálními spirálovitými útvary, které doplňovala sametovou hebkostí barevných vrstev.



Christian Schad, Hrabě St. Genois d'Anneacourt, 1927

K americké výtvarné scéně se jeví jako kontrast expresionistický realismus mexických revolučních malířů. Ti však vytvořili monumentální díla, jež mají velkou dramatickou sílu, ve které lze nalézt mnohé z toho, co charakterizuje také magický realismus. Právě proto se užívá někdy i termín transcendentální realismus. Jeho hlavními tvůrci byli José Clemente Orozco, Diego Rivera a David Alfaro Siqueiros. K nim je některými kritiky volně přifazován i Rufino Tamayo.

Orozco, kterého již v roce 1926 označil Diego Rivera za největšího mexického malíře, byl kreol, a proto měl neobyčejně vřelý vztah k dějinám vlastní země. V roce 1922 patřil s Riverou i Siqueirosem k zakládajícím členům revoluční odborové organizace technických a výtvarných pracovníků a tehdy začal malovat monumentální nástěnné malby. V letech 1922-27 vytvořil slavné obrazy v Escuela Preparatoria v Mexico City, od 1930 v USA četné závěsné obrazy, např. *Zapatistas* (Zapatovci, 1931; The Museum of Modern Art v New Yorku) i nástěnné malby, *Epic of New World Culture* pro Dartmouth College v New Hampshire. Vytvořil nejosobitější dílo mezi mexickými revolučními malíři, podmíněně nepochybně i tím, že v jistém ohledu navazuje na dílo Picassova. Jeho obrazy a zejména nástěnné malby zobrazující boj za svobodu a vítězství mexické revoluce jsou vzácným příkladem pro to, že i ve 20. století mohlo vzniknout figurální historické malířství plné dramatickosti a úcty k domácím tradicím, *Catarsis* (Katarze, 1935-43 v hale Palacio de Bellas Artes v Mexico City), s rysy Picassovského expresivního realismu.

Rovněž Diego Rivera, hlavní představitel mexického revolučního umění, který pěstoval formálně vyváženější a méně dramatické monumentální freskové malířství než Orozco, vycházel z umění Aztéků a Mayů a z evropského moderního umění. Ze spojení obou pak vytvořil osobitý, barevně výrazný a bezprostředně srozumitelný styl. Po studiích na umělecké akademii v Mexico City a v Madridu žil od roku 1907 v Evropě, především v Paříži, kde se seznámil s André Derainem, poznal dobře Amedea Modiglianého, Pabla Picassa, Georgese Braqua i Jua-

na Grise a připojil se ke kubismu, kterého se později vzdal. Z Francie odešel do Itálie, kde v letech 1920-1921 obdivoval renesanční malbu a zejména slavné předrenesanční Giottovy fresky v Padově, které v jeho díle zanechaly hluboké stopy. Po návratu do Mexika (1921) vytvořil své nejvýznamnější monumentální fresky z dějin Mexika, z prvobytného života indiánů, z dobytí Mexika Španěly, z vlády mexické oligarchie a z mexické revoluce, které provedl na stěnách veřejných budov, v prostorách ministerstva školství (1923-29), ministerstva zdravotnictví (1929-30) a zemědělské školy v Champingo (1923-27). V letech 1927-1928 pobýval v Rusku a v letech 1930-1934 v USA, kde namaloval fresky s náměty technické civilizace ve School of Fine Arts v San Franciscu (1931) nebo *Selský vůdce Zapata* (1931, dnes v Museum of Modern Art v New Yorku) dále pro Institute of Arts v Detroitu (1932), v Rockfeller Center (1933 – zničeno) a v New Workers School (1934) v New Yorku. V Mexiku namaloval po opětovém návratu domů výjevy z lidového života v Národním paláci (1929-1935, 1944) a provedl mozaiky na fasádě univerzitního stadionu (1953).

David Alfaro Siqueiros, zázračné dítě, které od dvanácti let malovalo, je třetím zakladatelem mexického expresionistického realismu. Později patřil patrně z celé trojice malířů k nejradikálnějším přívržencům revoluce, k zastáncům mexických indiánů. Dokonce se na čas vzdal umělecké dráhy, aby se věnoval výhradně politické činnosti. Vyhlásil socializaci umění a požadoval, aby umění vychovávalo a posilovalo lid v jeho revolučním boji. R. 1922 sepsal Manifest revolučních umělců a publikoval tiskovinu *El Machete*. Cestoval po světě, zúčastnil se občanské války ve Španělsku, ve třicátých letech maloval v USA (v Los Angeles, v Santa Monica, v roce 1936 pracoval v jeho ateliéru budoucí hlavní představitel action-painting Jackson Pollock), v Argentíně, Chile a Havaně. Jeho sociálně kritický realismus je antiburžoazního původu a je projevem krajního odporu k individualismu. Stejně jako u Orozca a Rivery byli také jeho prvními učiteli osvěceny domácí grafik José Guadalupe Posada a potom zakladatel „indi-

ánské renesance“ dr. Atl (alias Gerardo Murillo). Ovšem stejně jako u Orozca nebo Rivery rozhodující vliv na jeho dílo mělo evropské umění. Za zásluhy o revoluci byl totiž roku 1919 jmenován vojenským atašé ve Španělsku, ale po předčasném odvolání pro radikální anarchismus odešel do Paříže, kde se seznámil s Riverou a ten ho zavedl do evropského umění, z něhož Siqueirose fascinovala italská renesance, především dílo Masacciovo.

V letech 1939-1967 realizoval množství maleb na stěnách veřejných budov v Mexico City, v sále revoluce v Národním historickém muzeu, v Sindicato de trabajadores de electricidad de la República Mexicana. Nemaloval však jenom revoluci a Indiány, ale i aktuální a obecnější témata a zkoumal četné nové malířské metody a nové materiály. Využíval např. stříkací pistole, která mu měla umožnit rychle na velkých plochách obrazů zachycovat aktuální dění.

K mexickým malířům se nyní přiřazuje i Frida Kahlo, Riverova žena v letech 1929 – 1939, která začala malovat jako samouk v době rekonvalescence po těžkém úrazu. Nezobrazuje ovšem ani revoluci, ani sociálně kritické výjevy, ale motivy zlomených sloupů a stromů naděje nebo autotypy jako svědectví lidského účastenství a duševního neklidu. Pečlivá přesnost vyobrazení ji chrání před pádem do sentimentality. Umělecká díla Fridy Kahlo se nacházejí v Museo de Arte Moderno v Mexico City nebo v Allbright-Knox Art Gallery v Buffalu a jinde.

Aní Rufino Tamayo, mexicko-americký umělec, nezobrazoval ideologickou tematiku revolučních malířů, jak ukazují některé jeho obrazy, např. *Le Chanteur* (Zpěvák, 1950, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris). Přesto se pokusil o podobné spojení moderního umění, ovlivněn Picassem, Braquem a surrealismem, se staromexickým uměleckým odkazem, v jehož duchu vytvořil v roce 1958 nástěnnou malbu pro budovu UNESCO v Paříži a v roce 1967 pro světovou výstavu v Montrealu.

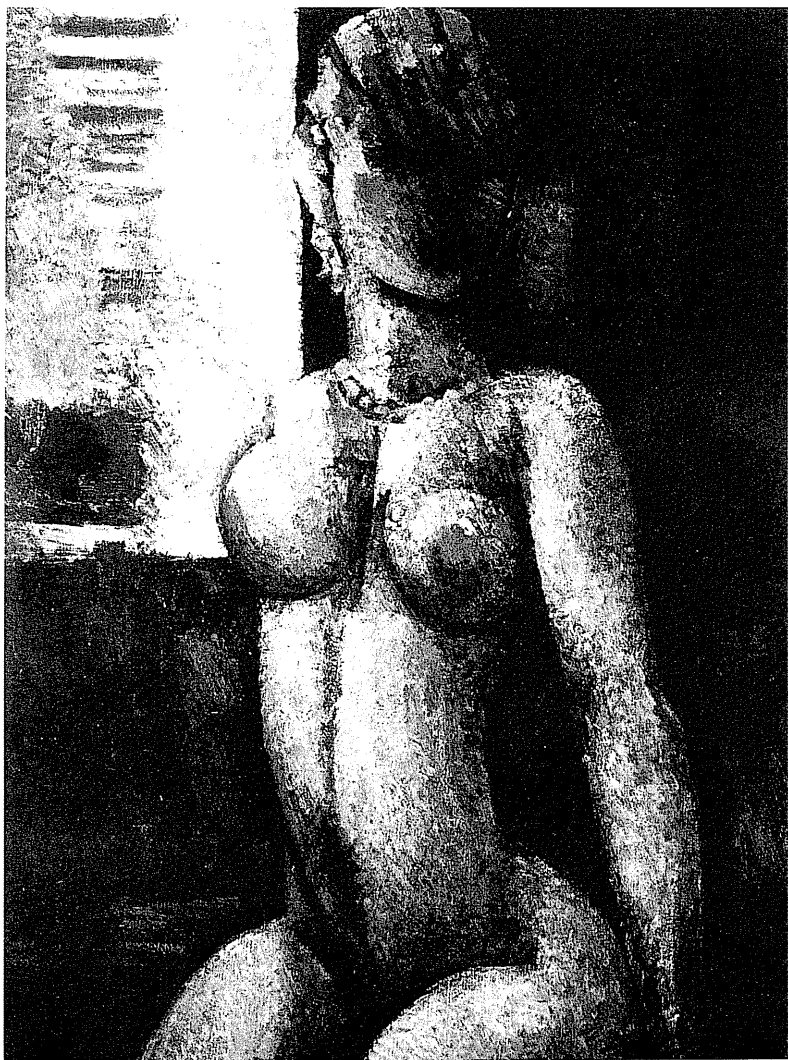
Zato Sicilian Renato Guttuso jako přesvědčený socialista, který v roce 1947 spoluzakládal Fronte Nuovo delle Arti a který po druhé světové válce proslul svými antifašis-

tickými kresbami pod titulem převzatým z hesla vyraženého na přezkách opasků vojáků německého Wehrmachu *Gott mit uns* (Bůh s námi) a obrazem zachycujícím přidělování půdy sicilským bezzemkům, patří k čelným představitelům neorealismu, blízkého neorealismu filmového režiséra Roberta Rosselliniho. Byl opět ovlivněn Picassem, tentokrát jeho *Guernicou*, expresionismem, novou věcností a jako eurokomunista i socialistickým realismem a sicilským lidovým uměním, později dokonce pop artem. Ve smyslu tohoto eklekticismu zobrazoval nejčastěji sociálně kriticky viděnou realitu všedního dne, život bezzemků a lidí pohybujících se na okraji společnosti, přímou obrazovou citací krajiny a skutečný život, který ovšem lze často vykládat také alegoricky. Takovou nejvýznamnější světově proslulou alegorií je nepochybně jeho hlavní umělecké dílo *Caffé Greco* (Kavárna Greco, 1976), obraz kavárny na Via Condotti v Římě, ve které se setkávali umělci, básníci, intelektuálové. Sám Guttuso sem často chodil a na obraze zachytil živé i mrtvé: Giorgia de Chirica, Marcela Duchampa, sebe (Renata Guttusa), prozaika a dramatika André Gidea, ale také amerického lovce bizonů Buffala Billa (William Cody), který kavárnu navštívil během svého pobytu s cirkusem v Římě, japonské turistky, lesbické dívky, na stěnách dvě krajiny z okolí Tivoli a dvě sochy, a to Torzo Apollona Belvederského a ženskou hlavu (Dora Marová, 1941) od Pabla Picassa. Je to typ obrazu, který lze chápat také jako manifest nebo vyznání, jak je malovali už dávno před ním Fantin-Latour, Maurice Denis nebo Max Ernst *Reunion des Amis* (Setkání přátel). Obrazem se Guttuso přihlásil k dlouhé umělecké tradici.

Je přirozené, že relativně kritický byl poválečný realismus ve Španělsku, reprezentující odpor k frankistickému režimu. Zvláštní místo v něm zaujal španělský malíř a žurnalista, představitel politicky angažovaného realismu, Eduardo Arroyo, který emigroval roku 1958 do Paříže. V jeho kreslířských a malířských pracích se mísí konkrétnost s irrealností, realismus se surrealismem, primitivistické zjednodušení s intelektuální metaforikou: na jednom obraze zachytil muže ve svátečním oděvu jak poskakuje po hlavě

dolů po schodech, na jiném mužskou postavu s tváří ve tvaru palety, tedy jako malíře, jinde psa a kočku v podobě gumových atrap na dlažbě v Berlíně-Kreuzbergu. Politicky je motivován obraz ministra zahraničí španělské republiky z doby před uchopením moci Frankem, Julia Alvareze del Vayo. Ten je zde zobrazen jako „poslední optimista“, který

drží před sebou v podobě ochranného štítu kruhový obraz s vlastní, úsměvem rozzářenou, zároveň však až do grimasy staženou podobiznou. Soucit, ale i sarkasmus najdeme v obraze se dvěma slepými malíři; jejich profesi Arroyo vyjádřil tvářemi posetými barevnými skvrnami. Podobně zobrazil i sebe jako Robinsona Crusoa (1965), v kožichu.



Marcel Gromaire, Nahá plavovláška, 1924

s péřovým kloboukem na hlavě, hovicího si v pohodlném křesle, avšak na osamělém ostrově.

Od roku 1958 žil v Paříži islandský malíř a filmář Erro (vl. jm. Gudmundur Gudmundsson). Jeho obrazy jsou v podstatě malované koláže v duchu Nouveau réalisme a z jejich plakátově pestrých a ironicky vtipných citátů vystupuje do popředí politická angažovanost. Jednoduchý, až naivní, zároveň ale sarkastický slovník čerpá inspiraci z comics nebo z pop-artu. Výsledkem je eklekticismus, jak ukazuje dílo nazvané *Venus* (Venuše, 1972), zachycující Mao Ce-tunga a jeho přívržence na pozadí obrazu za Botticelliho Venuší.

Öyvind Fahlström, švédský malíř, rodem z Brazílie, rozvíjel ve svém díle také jakýsi nepřímý realismus, který stál mezi pop-artem a novým realismem a který čerpal, stejně jako realismus Islandana Erra, rovněž z klíše comicsů (comics strips). Fahlström přitom dával přednost dadaisticko-surrealistickému intelektuálnímu vtipu a upřednostňoval objektivnější skladbu dat a faktů. Svou kritikou chtěl postihnout ahumánnost vládnoucích, i když se zdá, že jeho poselství nebylo uraženými a poníženými plně pochopeno. Po absolutoriu dějin umění, a to dříve než se obrátil k malířství, pracoval jako literát a žurnalista. Jeho malířské dílo můžeme rozdělit do tří tvůrčích období, v nichž hledal vždy figuraci, nejprve v podvědomí, v podobě jakýchsi hieroglyfů, potom pomocí skládanek ze starých obrazových fragmentů (vypůjčených obrazových řad), jak ukazuje snad dílo *Dr. Livingston* (1961) a nakonec pomocí ready-mades, především z comics. Ty však přepracovával a vytrhával nejen z jejich původního kontextu, nýbrž z jakékoliv souvislosti, aby jich využil jako šablony ke kritice konzumních mechanismů, jakož i iracionální záměny čehokoliv za cokoliv, jak se to děje v jeho současnosti. Jednotlivé figury jsou proto často opatřeny magnety, takže divák si s nimi může libovolně pohybovat, jak dokládá dílo nazvané *Roulette, Variable Painting* (Ruleta, Proměnlivé malířství, 1966). Podle Fahlströma to „nejsou obrazy, ale mechanismy pro tvorbu obrazů, orgán malířství“.

Úplně jinak kritizoval soudobou společnost Kolumbijec Fernando Botero. Demaskoval diskrétní šarm buržoazie, duchovní a světské nositele cti virtuózním provedením *bonne peinture* a *blow up*. Jeho obrazy, malované s velkou rafinovaností, předvádějí groteskně naivní a tlusté bytosti v konfrontaci s pop-artem, který Botero poznal v roce 1955. S technickou perfektností španělských mistrů Francisca Goyi a Diega Velázquezze maloval vybledlými barvami postavy pro svou tloušťku neschopné pohybu, jakási masitá monstra s velkými hlavami, a to jako typické představitele degenerované koloniální buržoazie, *Family of the President* (Rodina prezidenta, 1967), *Der Präsident* (Prezident, 1969).

Otázkou magického realismu a tzv. vnitřního modelu a problémem introvertního realismu u nás (nepochybně v souvislosti se surrealismem a pod vlivem André Bretona) se zabýval Karel Teige, který byl přesvědčen, že cílem magického realismu bylo přiblížit se lidskému podvědomí a podat věrný obraz jeho imaginativní říše. Aby protagonista magického realismu mohl vstoupit do nové nefigurativní oblasti, musel by se podle Teiga odchýlit od fyzického modelu k modelu vnitřnímu; pak teprve by se dostal do nové etapy a na nový stupeň irealistického uměleckého myšlení.

Pojmem magický realismus byl označován také opačný pól tzv. pozitivního realismu, který ovládal malířství od quattrocenta až po Courbeta, a to irealismus; mimo jiné také proto, že magický realismus proměňuje viditelnou realitu v zázrak, v iracionální básnickou záři. Termín magický realismus se užíval ovšem i v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století, a to z toho důvodu, aby se daly postihnout odlišnosti mezi novým realismem (*nouveau réalisme*), pop-artem a fotorealismem (*hyperrealismus*). Přechody mezi jednotlivými realismy jsou však plynulé, a proto mohou být stanoveny jen velmi obecně.