



CS ISSN 0044 — 9008

1/1983

z moderného slovenského  
maliarstva



71 — 008 — 83  
509/58 09/1  
Kčs 25,— I

---

VEDA  
VYDAVATELSTVO  
SLOVENSKEJ  
AKADÉMIE VIED

Slovenská akadémia vied  
umenovedný ústav

VEDECKÝ REDAKTOR  
Akademik Ján Dekan

REGENZENTI  
Dr. Jaroslav Slavík  
Prom. hist. Denisa Kahounová

ZOSTAVOVATEĽ  
Dr. Fedor Kresák

---

# ars

1/1983

**z moderného slovenského maliarstva**



Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied  
Bratislava 1983

<b>Ján Abelovský</b> 7	
K dialektike vývinu modernej slovenskej maľby (Vzťah regionalizmu a historizmu v slovenskom ľudovožánrovom maliarstve)	ditionsin Slovak Art (Painting, Graphics and Drawing 1945—1948)
Несколько замечаний относительно диалектики развития словацкой живописи 20 века. (Отношение регионализма и историзма в словацкой народножанровой живописи)	Années après notre libération du fascisme comme continuation des traditions progressives dans l'art slovaque (Peinture, art graphique et dessin 1945—1948)
On Dialectics of the Development of Modern Slovak Painting (Relationship between Regionalism and Historicism in Slovak Folk-Genre Painting)	Jahre nach der Befreiung als Fortsetzung der fortschrittlichen Traditionen in der slowakischen Kunst (Malerei, Graphik und Zeichnung 1945—1948)
A la dialectique du développement de la peinture moderne slovaque (Relation du régionalisme et l'historisme dans la peinture slovaque du genre populaire)	
Zur Dialektik der Entwicklung der modernen slowakischen Malerei (Beziehung des Regionalismus und Historismus in der slowakischen Malerei mit volkstümlichen Sujets)	
<b>Ján Abelovský</b> 25	
Svetonázorová dialektika slovenského moderného maliarstva (Človek a svet v slovenskej medzivojnovnej maľbe)	<b>Viera Luxová</b> 61
Мировоззренческая диалектика современной словацкой живописи	К vývinu a problémom súčasnej maliarskej tvorby v architektúre
(Человек и мир в словацкой живописи в междувоенный период)	О развитии и проблематике современной живописи в архитектуре
Ideological Dialectics of Slovak Modern Painting (Man and the World in Slovak Interwar Painting)	Development and Problems of Contemporary Painting in Architecture
Dialectique de conception du monde de la peinture slovaque moderne (L'homme et le monde dans la peinture slovaque entre les deux guerres)	Au développement et aux problèmes de la creation de peinture contemporaine dans l'architecture
Weltanschauliche Dialektik der slowakischen modernen Malerei (Mensch und Welt in der slowakischen Malerei der Zwischenkriegszeit)	Zu der Entwicklung und den Problemen der zeitgenössischen Malerei in der Architektur
<b>Zuzana Bartošová</b> 43	
Roky po Oslobodení ako pokračovanie pokrokových tradícií v slovenskom umení (Maľba, grafika a kresba 1945—1948)	<b>Hana Petrová</b> 75
Послевоенный период в словацком искусстве, как продолжение прогрессивных традиций (живопись, графика и рисунок 1945—1948 годов)	Problematika portrétu v slovenskom maliarstve sedemdesiatych rokov (Príspevok k analýze a typológii)
The Post-Liberation Years as a Continuation of Progressive Tra-	Проблематика портрета в словацкой живописи 70-х годов (Заметки к анализу и типологии)
	Problems of Portrait in Slovak Painting of the Seventies (Contribution to Analysis and Typology)
	Problématique du portrait dans la peinture slovaque aux soixante-dixièmes années (Une contribution à l'analyse et à la typologie)
	Problematik des Portraits in der slowakischen Malerei der siebziger Jahre (Ein Beitrag zur Analyse und Typologie)
	<b>Anna Glasová</b> 85
	Doplňok k bibliografii prác Alžbety Güntherovej-Mayerovej
	Дополнение к библиографии Алжбеты Гюнтеровой-Майеровой
	Supplement to the Bibliography of Alžbeta Güntherová-Mayerová
	Supplément à la bibliographie des travaux d'Alžbeta Güntherová-Mayerová
	Nachtrag zur Bibliographie von Alžbeta Güntherová-Mayerová

# K dialektike vývinu modernej slovenskej maľby. (Vzťah regionalizmu a historizmu v slovenskom ľudovožánrovom maliarstve)

JÁN ABELOVSKÝ

Zásady transpozície moderného slovenského sveta a človeka do reality výtvarného umenia sa v našom maliarstve zakladateľským spôsobom formovali časovo simultánne, v diele umelcov rozličných generácií, výtvarných názorov, školenia a tematických záujmov niekedy na rozhraní dvadsiatych a tridsiatych rokov nášho storočia. Určitý časový predstih mala v tomto smere sociálne motivovaná tvorba maliarov východoslovenského výtvarného okruhu. Regionálna roztrieštenosť vtedajších výtvarných pomerov však zapríčinila, že výtvarníci jeho protagonistov sa sprostredkovane (dielom K. Sokola a E. Gwerka) zaradili do súvislostí našej modernej maľby až začiatkom tridsiatych rokov. Začiatky slovenského novodobého maliarstva, ako to ukazuje konkrétny výtvarný materiál a ako sa to pokúsime dokázať v tejto štúdii, majú teda z pohľadu historika umenia vyslovene heterogénny ráz, ktorý neumožňuje určiť vývinovú a časovú následnosť jednotlivých autorových programov — ak sa, pravda, chceme vyhnúť dodatočnej „štylizácii“ dejinného vývinu, jeho zjednodušovaniu a vulgarizácii.

V našej umeleckej histórii zaužívaná jednosmernosť radenia názorových trendov medzivojnovnej slovenskej maľby (v podstate vychádzajúca z dogmaticky aplikovanej poučky o dialektickom súvise spoločenskej základne a nadstavby) neumožňuje nateraz odhaliť ideovo-filozofickú podstatu toho, čomu sa hovorí zrod moderného slovenského výtvarného umenia, alebo presnejšie, expresívna heroizácia a monumentalizácia ľudovožánrovej témy v tvorbe tzv. zakladateľskej generácie slovenského výtvarného umenia 20. storočia. Všetky mne známe pokusy o umeleckohistorickú de-

skripciu našej modernej maľby obdobia dvadsiatych a tridsiatych rokov vychádzajú totiž z predpokladu, že podstata zásad výtvarného prejavu Benku a jeho druhov sa zrodila viac-menej autonomisticky, v exaltovanej národno-sebauvedomovacej atmosfére prvých desaťročí novej republiky. Pritom treba priznať, že formálne každý doterajší bádateľ uznáva isté historické súvislosti s predchádzajúcimi etapami etnicky orientovanej maľby; deje sa tak však temer výhradne v rovine tematickej komparatistiky, prípadne skúmania formálno-výrazových podobností a rozdielov, pričom sa absolútne neprizerá na možnosť filozoficko-svetonázorových filiácií.

Vzniká tak síce „čitateľsky“ prehľadná, ale vedecky sporná koncepcia vývinu našej modernej maľby na pozadí premien konkrétnej témy. Dôsledky takéhoto uvažovania sa potom prejavujú v paradoxne ahistorickom posudzovaní prínosu Benku a jeho názorových súputníkov „na úkor“ iných, časovo paralelných výtvarných úsilí tej doby.

Chcem predložiť na zváženie iný názor a inú koncepciu. Vychádzam pritom z hypotetického predpokladu, ktorým sa pokúsím doložiť, že romantická štúrovská estetika si zachováva rozhodujúci vplyv na utváranie kontinuitnej línie slovenskej maľby (resp. jej podstatnej časti) aj po zániku spoločenských podmienok, ktoré ju zrodili. Že v podstate reziduálne formuje a poznamenáva takmer všetky následné maliarske vývinové smerovania motivované pertraktáciou národného. A práve spomínaný vzťah a vzájomné súvislosti ideových fenoménov historizmu a regionalizmu tu zohrávajú rozhodujúcu úlohu.

Dúfam, že nie je potrebné argumentmi obraňovať



1. Peter Michal Bohúň — Kornel Bohúň, *Slovenský sklár*, chromolitografia, 1883. Prevzaté z knihy A. Petrovej-Pleskotovej, *Výtvarné umenie slovenského národného obrozenia*

dávno známu skutočnosť, že špecifický slovenský národný maliarsky sloh sa rodí na báze ľudovožánrového maliarstva okolo polovice 19. storočia. Publikované výsledky našej umenovedy dnes už poskytujú pomerne komplexný faktografický materiál, ktorý dokazuje, že práve v rozličných vývojových premenách ľudového maliarskeho žánru 19. storočia sa v najčistejšej podobe prezentovali myšlienkové, sociálne a národno-vedomovacie prúdenia rodiaceho sa novodobého slovenského etnika.

Bude však zrejme treba obrátiť úmysel začať úvahy o rozličných podobách obrazu človeka a sveta v začiatkoch modernej slovenskej maľby zdanlivo nadbytočným exkurzom až do začiatkov kodifikácie slovenského národného estetického myslenia. Robím tak už z uvedených metodologických dôvodov, pričom chceme objasniť vyslovenú tézu o historickom univer-

zalizme štúrovského modelu tendenčného romantizmu.

Určité špecifikum nášho národa, určujúce až podnes spôsob nášho myslenia, spočíva v tom, že máme objektívne jedinú skutočnú historicko-politickú tradíciu, a to veľkomoravskú. Totálna absencia autentickéj historickej minulosti nútila celkom logicky predstaviteľov pokrokovej slovenskej inteligencie rokov meruôsmych hľadať argumenty svojho politického programu v ľudovej tradícii, v živote „plebejskej“ society, ktorá zachovala povedomie národnej príslušnosti v čistej, nenarušenej podobe. Niekde v týchto momentoch nachádzame zárodoky utvárania sa silnou rezistenciou poznamenaného, romantického mýtu o patriarchálnej „nenarušenosti“ života slovenského vidieckeho ľudu. A preto aj ľudová tradícia stojí v popredí štúrovej estetiky.

Inak Štúr zaujíma k romantizmu do značnej miery kompromisný, kriticko-puritanizujúci postoj. Praktické potreby revolučného boja uzemňujú romantickú predstavu o akejsi „poézii poézii“ do reálneho sveta okamžitej politickej potreby. V tomto fenoméne zaznamenávame základný protiklad štúrovej estetiky, ktorá sa napokon nemohla vyhnúť striktnej formulácii prednostného významu politickej utility umeleckej tvorby.

Štúrovi teda išlo predovšetkým o „výchovu umením“, o výchovu k národnému sebavedomiu a seba-vedomeniu. Tento postulát ho priviedol dokonca k zaujatiu negativistického postoja k istej časti ľudovej tvorby (napr. k ľúbostnej lyrike), čo je u romantického estetika jav nanajvýš pikantný.

Štúra charakterizuje odpor voči osobnej umeleckej motivácii, senzualizmu a lyrizmu, no na druhej strane požiadavka revolučného pátosu, umenia politicky jednoznačne ilustrujúceho ciele národnobuditeľského hnutia. Rigorózný revolučný puritanizmus viedol okrem iného aj k tomu, že v umeleckej produkcii jeho doby sa len výnimočne vyskytujú také frekventované romantické témy, akými boli ospevovanie čara a krásy ženy, lásky alebo transcendencia meštiackeho či vidieckeho rodinného života.

Teda nie túžby individua, ale túžby a ciele národného kolektívu majú byť predmetom umeleckej interpretácie. Výstižne charakterizovala tento ideový posun v slovenskom romantizujúcom maliarstve 19. storočia A. Petrová: „Pod vplyvom idey národného prebudenia nás, ktorá sa stáva vedúcou ideou národného hnutia, modifikuje štúrovská generácia heslo nemeckej

romantiky ‚krásne žiť‘ do základnej požiadavky ‚žiť pre národ‘.“<sup>11</sup>

V štúrovskom romantizme nemohol mať miesto subjektívizmus, duševná rozorvanosť a introvertný vzťah k objektívnemu svetu tak, ako sa tieto fenomény uplatňovali v súdobom západnom romantizme. Jeho zásady mali zároveň rozhodujúci vplyv na povahu umeleckej tvorby tak po tematickej, ako aj obsahovo-ideovej stránke. Jedným z podstatných prínosov jeho estetických snáh bolo, že ľudový žánr — dovtedy okrajový námet slovenského maliarstva — nadobúda popredné miesto v súvislostiach slovenskej figurálnej maľby, kresby a grafiky.

V týchto kontextoch je však potrebné upozorniť na niektoré dôležité momenty. Normatívnosť našej romanticko-estetiky priam nevyhnutne viedla k tendenčnej schematizácii obrazu života a sveta vidieckeho ľudu. Bohúňa a ďalších nezaujíma konkrétny dedinský človek, ani jeho myslenie či „rozmary“ jeho bytia. Snaha o spolitizovanie umenia privádza maliara Bohúňovho typu k výtvarnej transpozícii obsahovo-ideových a štylistických postupov, charakteristických pre historický žánr, do významovo takmer protipólnej, ľudovožánrovej oblasti. Bohúň nezobrazuje jedinca ako typ v reálnom svete, ale idealizovaný reprezentujúci ľudský objekt, zovšeobecňujúci „chcené“ vlastnosti národného spoločenstva. Neexistencia „oficiálnej“ historickej minulosti, vedúca zákonite k pocitu národnej vykorenenosti, nešpecifickosti, logicky núti umelca toto špecifikum dodatočne anticipovať. A práve tu sa začína tradícia veľkej časti slovenskej maľby, vyčerpávajúcej sa v úsiliach o postihnutie príznačných, psychofyziologických znakov nášho etnika.

Druhý, azda ešte dôležitejší dôsledok romantických úsilí treba vidieť vo fetišizácii funkčnosti umenia. Komplex vydedenosti človeka z dejín pretavuje sa v priam bezhraničnú vieru v možnosti umenia, v jeho ontotvornú silu tvoriť neexistujúce a toto neexistujúce aspoň v umení a umením objektívne realizovať. Umenie, ktoré má možnosť „meniť svet“, môže tiež zmeniť „podmienečné bytie“ národa v jeho sebaopotvrdenie.

Zapamätajme si tento svetonázorový protomýtus. Bude sa vynárať neskôr otvorene či skryte, v podobe pseudosporov o národnom a kozmopolitnom, o pomere vzťahu objektívizujúceho a subjektívneho. Jeho dôsledkom je aj skutočnosť, že umenie sa u nás nikdy

netvorilo ani neprijímalo ako istý spôsob hravej estetickej činnosti. Vždy niečo suplovalo, vždy bojovalo o bytie či nebytie národa, človeka, sveta i samého seba.

Ukončím tento akiste potrebný úvod konštatovaním, že slovenský národ je v našom romantickom ľudovožánrovom maliarstve zobrazený ako nediferencovaná idealizovaná masa, bez výraznejšej snahy o opis sociálno-myšlienkových podstát jeho života a sveta. Táto skutočnosť vyplynula zo zvláštnej a celkom špecifickéj aplikácie zásad regionalistického svetonázoru generácie Ľudovíta Štúra, proklamujúcej utilitárnu tendenčnosť ako hlavnú metódu umeleckého vzťahu k predmetu tvorby.

## I

Štúrovský model regionalistického romantizmu nachádza neskôr v našom maliarstve v istom zmysle modifikovanú podobu, usmerňovanú pôsobením vedúcej idey obdobia „druhého obrozenia“, rodiacej sa v tzv. Martinskom centre a vychádzajúcej z presvedčenia, že Slovensko je rezervoárom prastarej a pritom vývojaschopnej kultúry, ktorú treba len objaviť, nanovo zhodnotiť a využiť na vytvorenie „svojrázu“ ako slovenského ekvivalentu obdobných snáh v ostatných krajinách strednej Európy. Príkladom týchto snáh môže byť tvorba „oficiálneho“ maliara martinského centra Jaroslava Věšína.

Ani dezilúzia rozhrania storočí, ktorá našla svoj výraz v kritickom realizme Jozefa Hanulu a neskôr v suchom verizme Jaroslava Augustu, nevytvorila a nezrodila protipól štúrovej koncepcie chápania ľudu, slovenského človeka a jeho bytia.

Nechcem sa tu zaoberať premenami chápania štúrovského tendenčného romantizmu v maliarstve konca 19. a začiatku 20. storočia. Chceme obrátiť pozornosť na skupinu maliarov, ktorí svojou tvorbou tematicky i časove takmer výlučne spadajú do oblasti medzivojnového ľudovožánrového maliarstva 20. storočia. Patria k nim Ján Hála, Peter Július Kern, Karol Ondreička, Ján Ladvenica, Štefan Polkoráb, Štefan Straka a Ivan Žabota — ak mám menovať len najvýraznejších predstaviteľov istej vyhranenej línie nášho ľudového žánru rokov 1900—1948.

Problematika ich kvalitatívne značne rozkolísanej tvorby nebola pre našu umenovedu nikdy príliš prítlačivá. Nedostalo sa jej serióznejšieho rozboru a ume-



2. Jozef Hanula, *Na rodnej hrude*, olej, 1908. Foto A. Červená

lecko-historického zaradenia. Ideové zázemie skupiny bolo do značnej miery poznačené názorom o nezlučiteľnosti „národného obsahu“ a výtvarnej progresivity. Vzťah medzi týmito dvoma fenoménmi chápu v tom zmysle slova, že „kozmpolitný“ formový výraz vylučuje možnosť vyjadrenia etnicky jednoznačného obsahu výtvarného diela.

Charakteristika skupiny ako výtvarne konzervatívnej je bezpochyby správna. Myslím si však, že podstatu a zmysel tvorby týchto výtvarníkov plne nevystihuje. Ak podrobím ich dielo štruktúrno-významovej analýze, možno konštatovať, že pre každého z nich platí osudové pravidlo nevyhnutného ideového prerodu tvorby, ktorý sa uskutočňuje cestou od iluzívne chápaného dokumentaristického realizmu k symbolizmu neoromantickej povahy. Ich neskoršia tvorba takto nadobúda niektoré zo základných znakov romantizmu, predovšetkým romantický kult vidieckeho ľudu a jeho folklóru ako podstatný postulát výtvarného svetonázoru. Každý z nich — postupne a v rozličnej miere

— dospieva od konkrétnej skutočnosti k osobnej, ideálnej maliarskej predstave, vízii metaforickej povahy.

Do istej miery ideálnym predstaviteľom tejto skupiny bol maliar a literát Ján Hála. Jeho výtvarné dielo a životné osudy evokujú heroické romantické doby spôsobom, ktorý je pre túto líniu nášho ľudového žánru veľmi symptomatický. Hálove maľby rokov 1931—1945, najmä portréty vážeckých mladých, stareckých patriarchálnych typov a monumentalizujúce kompozičné zostavy pracujúceho človeka na pozadí „významovo“ štylizovanej prírody sú veľmi logickým dovŕšením Hálovoho vývinu, poznačeného komplexom vplyvov slovanofilského predrevratového pohybu reakčne orientovanej pražskej spoločnosti. Poznanie reality vidieckeho života je však len základňou, na ktorej sa Hála pokúša vybudovať vlastný výtvarný svet, adekvátny jeho ľudským túžbam. Toto vytváranie nového sveta treba chápať ako snahu o umelecké zviditeľnenie určitej archetypálnej predstavy roman-

tického a sentimentálneho subjektu o tomto objektívnom svete, ako úsilie o zobrazenie sveta, ktorý je pre takýto subjekt prijateľný.

Z hľadiska Hálovoho osobného svetonázoru predstavuje jeho mutácia neoromantizmu túžbu po prvotnom pomere človeka a človeka, človeka a prírody, človeka a zmyslu života. Je to sentimentálne výtvarné sprítomňovanie už dávno neexistujúcich, čistých patriarchálnych vzťahov v mýtickom svete, v ktorom ešte prapôvodná jednota človeka a jeho životného prostredia nebola narušená.

Peter Július Kern po štúdiách vo vtedy secesne orientovanej Budapešti svojím názorovým konzervativizmom priamo nadväzuje na odkaz J. Hanulu, čiastočne prefiltrovaný Augustovým naturalizmom. Kern sa zapája do vývoja ľudovožánrového maliarstva už v predrevratových rokoch. Od naturalisticky portrétno poňatých štúdií liptovských roľníkov a dreverubačov, ako mu „káže“ dobová vývinová logika, postupne sa prepracováva k významovo širším, narátivne-epicky poňatým kompozíciám plenérového charakteru s motívmi pastierov a salašníckeho života. Selankovitost, programová negácia akejkoľvek obsahovej rozpornosti ho radí k sentimentálno-romantickej línii slovenského žánrového maliarstva.

Ján Ladvenica, ktorý sa významnejšie uplatnil ako divadelný dekoratér, prízvukuje vo svojej žánrovej maľbe naivistické prvky ľudovej maľby na skle, keď sémanticky akcentuje predovšetkým rozprávko-epické a dekoratívne momenty. Teatrálna prstomyseľná krása jeho obrazovej poetiky má tak ďaleko k akejkoľvek objektívnej snahe o postihnutie reality vidieckeho života, ako má veľmi blízko k akejsi modernej ľudovej rozprávke, pripomínajúcej bájnu minulosť a sladkasto-sentimentálnu bezproblémovosť mýtického vidieckeho života.

Karol Ondreička nepatrí celou svojou tvorbou do tejto skupiny maliarov. Symbolicko-romantický prístup k ľudovému žánru je príznačný predovšetkým pre jeho ranú tvorbu. Ikonografický rozbor typického obrazu tohto obdobia, *Madony slovenských hôr* (1928), nás privádza ku konštatovaniu, že symbolické hodnoty má nielen obsahová rovina obrazu — tradičná schematická zostava Madony s Ježiškom v krajinnom rámci zasnežených hôr — ale aj rukopisne-koloristický výraz, tvarová štylizácia do decentne jemných foriem, výtvarne revokujúcich taliansku ranú renesanciu. Literárno-metaforický prístup k téme však Ondreička

čoskoro opúšťa v prospech baladicko-expresívnych výrazových momentov jeho najlepšieho maliarskeho obdobia, aby sa k nemu vrátil v maliarsky a invenčne zriedenej podobe humorného žánru, ktorý, akože inak, pertraktuje dedinskú idylu, pohodu sviatočného dňa.

Štefan Straka pri hľadaní, ako sám hovorieval, „hlboko ľudského, zemitého a pritom pravdivého obrazu slovenského sedliaka“, nachádza archetypálny symbol kmeňa v obraze patriarchálneho starca, ktorý zosobňuje mýtickú históriu národa a odraz tvrdých a neľútostných podmienok, v ktorých sa musel presadzovať. Znakovú funkciu preberá nielen svetelné usporiadanie obrazu, poučené základnými výtvarnými zákonmi šerosvitovej maľby, ale aj corotovský farebný valér, v utváraní ktorého využíva suchú neriedenú farebnú hmotu, ktorá sa pri nánose pretrháva na zemitom, zrnitom podklade. Ťažký naturálny, robustný, objemový tvar dovŕšuje jednoznačné výrazové vyznenie jeho prác.

Programová neelegancia, výrazová neobratnosť, dodávajúca maľbe akúsi vnútornú filozofickú monumentalitu, o ktorú sa Straka usiloval vo svojich portrétoch patriarchálnych starcov uchovávajúcich v sebe ľudové poznanie a atavistickú múdrosť národného spoločenstva — tieto všetky momenty v plnej miere dokazujú Strakovu príslušnosť k romantizujúcej línii novodobého ľudového žánru na Slovensku.

Štefan Polkoráb sa zasa sústreďuje na vystihnutie archetypickej symbolicko-romantickej podoby slovenskej ženy. Tiež jeho pozdné plenérové kompozície, v ktorých realistická metafora evokuje a priori daný ideový zmysel, stávajú sa klasickým prejavom neoromantizmu v našom ľudovožánrovom maliarstve.

V tvorbe Ivana Žabotu akoby dožíval panslavistický romantizmus z polovice minulého storočia, podporovaný základnými tézami idealistickej estetiky o večnosti krásy a povinnosti umenia dotvárať objektívnu realitu v duchu ideálne konštruovaného prototypu krásy. Maliar, ktorý chcel postaviť vidieckeho človeka na „úroveň antických bohov“, vytvára akúsi podivuhodnú intelektuálne štylizovanú odrodu ľudového žánru, aby tak vyjadril osobnú túžbu po „stratenom raji“ človeka modernej civilizácie.

Ako teda definovať neoromantizmus v slovenskom ľudovožánrovom maliarstve medzivojnového obdobia a aké sú jeho podstatné znaky?

Dominantná je predovšetkým základná východisková poloha — glorifikácia národnej folklórnej tradi-



3. Štefan Polkoráb, *Žena s dieťaťom*, olej, 1935. Foto J. Kott



4. Ivan Žabota, *Dievča s krčahom*, olej, okolo 1914. Foto archív SNG

cie. Avšak neexistencia objektívnej obsahovej opory v reálnych pomeroch na slovenskom vidieku vedie neoromantiku k znútorňovaniu, zosubjektívňovaniu ľudovej témy. Zjednodušene povedané — spomenutí maliari prechádzajú postupne od dokumentu k mýtu.

Preto zámerne obchádzajú negatívne momenty života slovenskej dediny, takmer úplne rezignujú na čo i len minimálny pokus o vyjadrenie reálnych sociálno-spoločenských procesov slovenskej dediny. Neoromantikovi ide čoraz menej o realistický obraz vidieckeho života a čoraz viac túži nájsť vzorec, vševyjadrujúci obraz toho, čo si vo vlastnej predstave vytvoril pod kategóriou slovenského či etnického.

Hovorili sme už o vplyve secesie na podobu tvorby skupiny. Nevyčerpáva sa len kaligrafickou dekoratívnosťou štylizovaného úsilia, ale dostáva svoj výraz aj v umeleckom a niekedy aj faktickom „úteku“ od racionálnych civilizačných tendencií spoločnosti. Každý z týchto maliarov nachádza v ľudovožánrovej téme akýsi sentimentálne prekomponovaný gauguinovský stratený raj, v ktorom sa dá realizovať nielen zmysluplnosť života, ale aj predstava o všeobecnej platnosti a trvanlivosti umenia.

Pozrime sa však na problém z druhej stránky. Nevyhnutné, i keď v podstate intuitívne poznanie, že primitivistická nedotknutosť spoločenských vzťahov sa vplyvom zmenenej triednej štruktúry vidieckej society stáva čoraz pochybnejšou, vedie umelca k postupnému deziluzívnemu negovaniu reality. Len čo ho nezvratné fakty privádzajú k poznaniu, že svet, ktorý zobrazuje, je tragicky a nevyhnutne odsúdený na zánik, jeho umenie dostáva povahu subjektívnej vízie, je vyjadrením vo svojej podstate anachronickej a reakčnej túžby po zachovaní starého spôsobu života na slovenskom vidieku.

Práve v týchto momentoch, nie v menšej umeleckej schopnosti a konzervatívnej maliarov skupiny, vidíme príčiny slepej uličky, bezvýchodiškovosti a neprogresívnosti ich prístupu k ľudovožánrovej téme.

## II

Zdanlivo prílišná pozornosť, venovaná tvorbe niekoľkých dnes už takmer zabudnutých, romantizujúcich žánristov, má z hľadiska riešeného problému svoje logické dôvody. Ide o to, že sentiment ich anachronicky motivovanej tvorby vykazuje v priam vydestilovanej podobe podstatu svetonázorovej základne vývinového pohybu, určovaného generáciou slovenského výtvarného umenia, pre ktorú sa už zaužíval prívlastok „zakladateľská“. Ide predovšetkým o protagonistu tejto generácie Martina Benku, pričom sa

pokusim o novú interpretáciu jeho diela, najmä z pohľadu jeho primárneho vývinového významu a svetonázorového zamerania. A práve preto bolo potrebné osvetliť cesty a spôsoby „prenosu“ romantických ideovo-estetických názorov do modernej doby nášho maliarstva.

Hneď úvodom chcem polemizovať s historiografickým pojmom „zakladateľská generácia“, ktorý v doterajšej umelecko-historickej literatúre zahrňuje také tvorivé osobnosti, akými boli Gustáv Mallý, Martin Benka, Janko Alexy, Miloš Bazovský, Zolo Palugyay a dokonca aj Ľudovít Fulla a Mikuláš Galanda. Všetci spomínaní majú reprezentovať nielen kontinuálne dovŕšenie evolúcie ľudopisnej maľby, ale aj zrod zásad výstavby moderného výtvarného diela, v našich podmienkach znamenajúci vyrovnanie kroku s časove paralelnými výtvarnými tendenciami západnej Európy.

Pojem „zakladateľská generácia“ má predovšetkým nepríjemný unifikáčny nádych. Zjednocuje tvorivé koncepcie, ktoré sú síce porovnateľné, ale výsostne autochtónne. Podriaďuje aprioristickej kauzalite a triviálnej vplyvológii často protichodné ideovo-výtvarné projekty človeka a sveta s jedinou ambíciou — dokázať odôvodnenosť metodológie dejepisu umenia ako dejepisu premien formatívnej transpozície spoločensky preferovanej témy. A tak to, čo je nanajvýš vzájomne analogické, prostredníctvom takejto metodologickej apriority sa stáva neodôvodnene vývinovo podriadeným či nadradeným — špekulatívna ideologizácia sa premieňa v históriu, ktorá je postavená na historickom skresľovaní a paušalizácii. Povedané slovami Vlada Mináča: „Historiografia vždy skresľuje. Zveličuje veci, vytrháva ich z ľudskej roviny, rozlišuje najmä krajnosti... Aby boli dejiny názorné a prehľadné, musia sa zoschematizovať, aby bola zložitost pochopiteľná, musí sa zjednodušiť.“<sup>2</sup>

A tak aj naša umelecká historiografia vyprodukovala mýtus v otázke samého zrodu slovenského moderného náhľadu na podobu a funkciu výtvarného odrazu skutočnosti. Výstižne charakterizoval podstatu schematizácie dejín našej maľby Ján Bakoš: „Bádanie sa sústreďuje na sledovanie námetov, na zmeny ich pochopenia a pretvorenia. Predpokladá, že ontologická rovina, ktorá sa vytvorila pri vzniku modernej maľby a odkryla nový svet v novej skutočnosti, sa nemení a že gnozeologické zmeny sa môžu odohrávať práve vďaka tejto trvalosti na nej. Domnieva sa teda, že nielen dielo

ako celok, zakotvenie jeho jestvovania a bytia je statické, ale že i realita dielom vynášaná na svetlo je len nevinnou obmenou akejsi apriórnej reality, ktorá slúži dielu za predmet. Ontologická premena je tým vylúčená.“<sup>3</sup>

Skúmanie imanentných podôb ľudopisnej témy v jej historickej premenlivosti, hoci je už akokoľvek lákavé, neprineslo a neprináša skutočne vedecky zdôvodnené výsledky. A pritom obsah pojmu zakladateľská generácia je postavený predovšetkým na tejto ideovotematickej materiálnej báze. Toto historiografické zjednodušovanie zapríčiňuje nielen neodôvodniteľnú adičnú periodizáciu začiatkov vývinu našej modernej maľby, na začiatku ktorej stojí Benka a ktorá sa uzatvára „dovŕšiteľmi“ jeho koncepcie, Fullom a Galandom, ale imanentne v sebe obsahuje aj ďalší prečin proti etike historiografa — zamlčovanie, resp. tendenčnú interpretáciu faktov.

Keď totiž hovoríme o zrode modernej maľby, tak nás zaujíma dátum (pokiaľ možno presný). Nevieť, či je možné donekonečna obchádzať skutočnosť, že v čase, keď Benka a jeho druhovia často váhavo a príliš obozretne hľadali progresívne cesty pre slovenské maliarstvo, v tom istom čase už druhá generácia výtvarníkov tzv. východoslovenského výtvarného okruhu formuluje neobyčajne vyhranené, v pravom zmysle slova moderný, sociálno-tendenčný program. Ich prínos pre postavenie základných obrysov slovenskej modernej maľby, ktoré sa dialo takmer výlučne mimo tematickej oblasti ľudového žánru, zdá sa prinajmenej rovnako významný, a najmä historicky skorší. Tak r. 1912 maľuje Benka *Štúdiu smrekového lesa* v slohovej ortodoxii kalvodovského secesného impresionizmu. V tom istom čase vrcholí dielo Konštantína Kőváryho obrazmi *Na dvore* a *Kežmarská radnica*, v ktorých tento nestor košickej maľby pregnantne definuje zásady poimpresionistickej výstavby výtvarného diela. Alebo: o rok neskôr, ako Benka urobí rozhodujúci krok k expresívnej heroizácii plenárového výseku (*Na rieke Orave*, 1920), vytvára Anton Jasusch svoje vrcholné kompozície v orfisticko-symbolickom štýle (*Žltý mlyn I. a II.*). Aby nedošlo k nedorozumeniu: uvedomujem si, že tu ide o generačný posun (M. Benka končí štúdiá u Kalvodu roku 1912). Ak však objektívne zvážime konkrétne chronologické danosti, nemôžeme bez istých rozpakov uznať prioritný význam ľudopisnej témy, ani jej apologétovej pre formuláciu moderného výtvarného výrazu v slovenskom maliarstve.



V druhej polovici šesťdesiatych rokov nastupujúca generácia slovenskej umenovedy na čele s Radislavom Matuščíkom prináša niektoré nové pohľady na historickú epochu začiatkov moderného slovenského maliarstva. Práve Matuščík prvý raz jasne sformuloval význam Benkovej tvorby, ktorý nevidí v národnobuditeľských kvalitách pertraktácie ľudovej témy, ale v tom, že „poprel iluzívnosť v každom smere a vytýčil expresívne zásady moderného obrazu“.<sup>4</sup> Táto charakteristika je — v širších vedeckých kontextoch — správna len do tej miery, do akej uznávame, že vývin nášho maliarstva je určený postupnou autonomizáciou zobrazenia od skutočnosti. Matuščík si napokon aj sám čiastočne odporuje, keď v ďalšej charakterizácii výtvarnej produkcie tejto historickej etapy nášho maliarstva uvažuje o príčinách odmietnutia impresionizmu, konštatujúc, že „v našom maliarstve chýba impresionistický zlom“, pretože plnilo aj po roku 1918 úlohy národnobuditeľského programu. Isteže, pozitivistický impresívny prepis skutočnosti bol pre tendenčnú a patetickú atmosféru dvadsiatych rokov neprijateľnou a neschodnou cestou.

Impresionistická revolúcia v našom maliarstve utíchla vcelku s prvými výstrelmi svetovej vojny v diele Ľudovíta Čordáka, Ladislava Medňanského, Maxa Schurmana, Elemíra Halásza-Hradíla a niektorých ďalších. Mŕtvonarodené dieťa impresionizmu sa už potom — po roku 1918 — nikto zásadnejším a inšpiratívnym spôsobom nepokúsil prebudit.

Potiaľto možno s Matuščíkom súhlasiť. Spoločenská utilita, tendenčnosť ako jedna z nevykoreniteľných determinánt našej kultúry aj tu zohrala svoju určujúcu úlohu. Ak sa však spätne vrátime k Benkovi a pripomenieme si Matuščíkom formulovanú charakterizáciu významu jeho diela, vybadáme aj jeho omyl a protirečenie. Benkov význam nespočíva len v zásadnej formatívnej reštrikcii námetu. Benka je zároveň maximálne svetonázorovo tendenčný. Filozofická hodnota jeho úsilia nemá len význam v smere štylizácie reality, ale aj v rovine jej vytvárania, projektovania, modelovania. Nesiahá takmer vôbec k utváraniu základov budúcnosti, je skôr korelatívom tradície v zmysle jej tendenčného prehodnotenia.

A sme pri jadre problému. Ak nazeráme na tvorbu maliarov, ktorým sa vraví zakladateľská generácia, z ideovo-svetonázorového aspektu, z pohľadu skúmania špecifiky formulácie človeka a jeho objektívneho sveta, potom sa Benkovo dielo výrazne oddeľuje od tvorby

spomínaných tvorivých osobností protohistórie našej modernej maľby. Lapidárne povedané — Benka je skôr dovŕšiteľom než zakladateľom, jeho dielo skôr uzatvára, definitívne kodifikuje jednu (a jediná) zo základných ideových tendencií našej slovenskej kultúrnej tradície, než by bolo kľúčom k novým objavom a cestám. Styčné body jeho diela s neoromantikou koncepciou sveta a korene svetonázoru v tendenčnom štúrovskom romantizme môžeme axiomaticky považovať za evidentné.

„Bol som sám a jediný z vlastnej generácie — bez opory, bez prostriedkov, bez generačných kolegov, bez impulzov, ktoré by živili vo mne nádej a podporili smer môjho vlastného počínania. Smer môjho počínania mi vynútila vtedajšia doba — časy po vzkriesení Slovenska. Mnohí dnešní výtvarníci a kritici azda ani nepochopia obdobie, v ktorom som ja začal budiť svojim umením to, čo bolo treba v počiatkoch a po rokoch nepriazne kriesiť v národe aj umením.“<sup>5</sup>

Tieto tak trochu nostalgické slová, spomienky na vlastné umelecké začiatky, v mnohom charakterizujú nielen osobnú Benkovu výtvarnú filozofiu, ale aj celkovú vtedajšiu situáciu v našom umení.

Skutočne, boli sme zrejme objektívne uzavretí do seba, do histórie vlastného etnika, boli sme natoľko introvertní vo svojom národnom myslení, že v začiatkoch sa akosi nebolo o čo oprieť. Takže zostala napokon jediná cesta, známy už historický stereotyp návratu k plebejskej prapodstate.

Slovenská inteligencia sa vtedy ani objektívne nemohla zbaviť prastarého komplexu vychovávať, prebúdzat, „vnášať myšlienky“ do hláv nevedomému národu. Komplex malosti rodil komplex vytrhnutia z kultúrnych kontextov a zároveň priam „trucovité“ revivalistické tendencie k tradícii vlastného rodu, k jej obnovovaniu a reaktualizácii.

Treba tu citovať z teoretickej pozostalosti Štúrovej: „...literatúra má to poslanie, národ na jeho chyby a vady upozorňovať, na nedostatky upomínať, potreby mu predkladať, príklady druhých mu pred oči klásť, známostami ho obohacovať, vôľu za všetko dobré a šľachetné v ňom rozpaľovať.“<sup>6</sup>

Koľko podobnosti je medzi Štúrovými myšlienkami a Benkovým „budíť umením“! Benkova predstava o syntetickom umeleckom prejave s jednoznačne národno-vedomovaco, ideovo vyznievajúcou tendenciou takto apodikticky evokuje heroické časy okolo polovice minulého storočia. „Tvorit pre národ“,

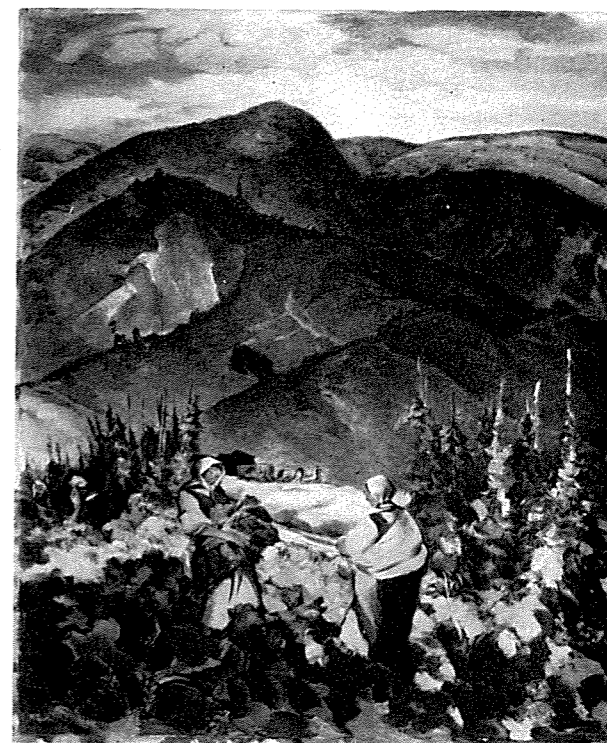
základná etická premisa Štúrovej estetiky, predznamenáva prakticky od začiatku Benkov výtvarný vývin. Literárna zakotvenosť a vopred predsúvaný tvorivý a ideový zámer jeho maliarskych úsilí dávajú potom logicky a prirodzene celkom špecifickú tvárnosť realizácii zámerov.

V čase, keď dadaisti pochovávali umenie, odvolávajú sa na stratu jeho humanizujúcej hodnoty vo svete poznačenom dôsledkami vojnovnej kataklyzmy, v tom čase vzniká umenie, ktoré si dáva celkom programove do štítu glorifikáciu, patetickú apoteózu znovuzrodeného národa. Vojna, ktorá tragicky zasiahla do života nášho národa, nenachádza výraznejšie spodobnenie v slovenskom maliarstve tých čias. To čosi signalizuje: ukazuje to na istú špecifiku situácie národa, ktorému tragické časy svetovej vojny priniesli síce efemérnu, ale predsa len de iure nepochybnú národnú samostatnosť. Všeobecne optimistická povaha tesne povojnovej maliarskej produkcie je však aj odrazom myslenia časti slovenskej inteligencie, ktorá videla svoju spoločenskú úlohu viac menej v didaktickej „ideologizácii“ národného spoločenstva bez závažných ambícií po skúmaní jeho reálnej sociálnej situácie a duchovných požiadaviek.

Roku 1920 maľuje Benka obraz *Na rieke Orave*, ktorý je jedným z kľúčových diel maliarstva umeleckého sebavedomovania. Uplatňuje v ňom pátos, drámu a svojím jednoznačným sociálno-baladickým zameraním aj zreteľne vyslovuje ideový podtext dobového tendenčného úsilia. Použitím nadhľadovej kompozície, princípu tvarového zhutnenia a koloristickej štylizácie naznačuje toto dielo vyhraňovanie vlastného umeleckého programu, ktorý smeroval k výraznejšiemu uplatňovaniu tvaru, k štylizácii a abstrahujúcej monumentalite.

Od tohto obrazu nie je už ďaleko k Benkovej tvorbe rokov 1931—1934 (*Drevorubači pod Salatinom*, 1931; *S batohmi*, 1931; *K salašu*, 1934; *Hrabačky*, 1934), ktorá predstavuje nielen vyvrcholenie monumentalizačného slohu, ale aj vrcholné obdobie celého Benkovho úsilia.

Východiskom bola Benkovi predovšetkým vlastná povaha slovenskej krajiny; jej osobitý tvarový rytmus, odporovaný najmä z typológie výrazne zjednodušenej oravskej krajiny. A navyše vkomponovanie figurálneho motívu, pracujúci človek a príroda, ich jednotné výtvarné pochopenie a spoločné monumentálne meradlo, postupná strata intimity v prospech patetickej deklamácie — to všetko boli devízy Benkovho umenia,



5. Martin Benka, *V doline*, olej, 1927. Foto archív UVÚ SAV

ktoré tak veľmi chcelo vyjadriť pátos a hrdosť z poznania príslušnosti k národu, reprezentovanému všeobecným zabstrahovaným ľudským typom, ktorý vyšiel z reality, aby bol povýšený na ideál.

Vynára sa tu pred nami výtvarné dielo, ktoré nie je už výsledkom priamočiareho štylizovaného pretvorenia reality (i keď je táto korelácia zachovaná), ale zložitým konglomerátom syntetizujúcim tradíciu, svetonázor doby a umelcovo subjektívne „chcenie“. Dielo už spätne nepoukazuje na konkrétny výsek javovej reality a nie je ani sumarizáciou jej všeobecného „stavu“. Anticipuje niečo v istom zmysle apriórne neexistujúce, až dielom vytvorené a definované. Katalyzátorom tohto evidentného vzdalovania sa od skutočnosti objektívneho sveta však nie je len maliarovo úsilie o dosiahnutie istých štýlových výdobytkov, ale predovšetkým jeho subjektívna predstava — romantický sen o „heroickej“ prapodstate jednoduchého slovenského človeka, vnútorne svojbytného a psychofyziológicky symbiotického v súzvuku s vlastným svetom. Maliarovo úsilie však v konkrétnej realizácii skrýva isté protirečenie, vyplývajúce z jeho tendenčnej pre-



6. Martin Benka, *Drevorubači pod Salatínom*, olej, 1930—1931. Foto A. Červená

destinácie. Tak sa stane, že Benkovo výtvarné snaženie zostáva na polceste. Nesmeruje objektívne k totálnej deskripcii psychosomatickej, ani myšlienkového prapodstaty národa (ak je vôbec možné, aby takúto metú umenie svojimi prostriedkami dosiahlo), ale ju dodatočne imputuje, mýtizuje vlastnú, hlboko subjektívnu predstavu o nej.

„Umelci sa mali orientovať na folklór, na dedinu, na svojráz, neprijímať podnety zo sveta, žiť len zo starých domácich hodnôt“ — tieto kritické slová Štefana Krčméryho na adresu koncepcie umenia konzervatívnej časti slovenskej inteligencie, vyslovené už roku 1922, neboli dlho osamotené. Už v tých časoch sa začína formovať mladá generácia našej umeleckej teórie, najmä v okruhu časopisu DAV, ktorá definuje zásady umeleckej tvorby na avantgardných pozíciách proletárskej kultúry. Vo svetle týchto tendencií sa

stávajú snaženia Benku a jemu podobných anachronickým fenoménom.

Benkov model človeka a sveta sa takto už v čase svojho vzniku stáva vývinovo neaktuálnym. Glorifikácia národnej tradície obsahovala v sebe príliš mnoho filiácií retardačnej povahy, aby mohla pôsobiť na ďalší vývin nášho maliarstva.

### III

Špecifická dualita vzťahu regionalizmu a historizmu sa celkom symptomaticky odrazila aj v žánrove motivovanej časti diela Imricha Weinerja-Kráľa. Jeho umelecké hľadanie sa stalo príkladom solitéra, ktorý prešiel dejinami našej výtvarnej kultúry, aby zanechal po sebe relatívne osamelé a izolované dielo. Jeho

tvorba kulminuje okolo roku 1936, keď organizuje s Františkom Malým prvú vlastnú výstavu. Toto obdobie je zároveň časom krátkeho intermezza surreálnych tendencií v našom medzivojnovom maliarstve.

Ak sa zmiňujeme o tomto štýlovom jave v slovenských podmienkach, žiada si každé tvrdenie isté upresnenie, resp. skonkretizovanie. Ide o to, že surreálna optika sa vo svojej ortodoxnej podobe v slovenskom maliarstve úplne nerealizovala. Preberá sa síce ikonografický arzenál, ale jeho uplatnenie vyznieva často v protichodný sémantický zmysel.

Ani protagonista tohto smerovania v slovenskej modernej maľbe nie je v tomto ohľade výnimkou. K osobnostnej formulácii poetizujúceho nadrealizmu sa prepracováva absorpciou lyrickosti a narácie chagallovskej proveniencie, ktorá je však takmer vždy poznačená konkrétnou sociálnou motiváciou, viažúcou sa k ľudovému žánru či k námetu z mestskej periferie. Diela ako *Fašiangy* (1930), *Procesia* (1930), *Posviacka striekačky* (1930) okrem nespornej existencie spomínaných vplyvových príbuzností poukazujú už pomerne jednoznačne na smerovanie neskoršieho autorovho vývinu. Chagallovska snovosť je tu významovo prekomponovaná, stvárnená do podoby persifláže dedinského života. Sémantickú dôležitosť nadobúda sám výber témy — sviatočná, „nedeľná“ scéna je celkom programove videná v rozpore s konvenciami tradičného ľudového žánru. Grotesknosť skrýva v sebe sociografické úsilie, odhaľujúce dôsledky sociálneho a etického rozvratu vidieckej society.

Časovo nasledujúca perióda pokusov o aplikáciu zásad dogmatického surrealizmu nemohla preto dlho trvať. Aj taký, bez pejoratívnosti povedané, kozmopolita, akým bol Weiner-Kráľ, sa nemohol a zrejme ani nechcel vyhnúť dôsledkom vlastnej zakorenenosti v sentimente filozofie romantickej národnej myšlienky. Zdá sa dokonca, že ideová podstata jeho tvorby má oveľa viacej styčných bodov s regionalistickou koncepciou etnickej determinácie človeka, než priznávajú doterajšie výsledky skúmania jeho diela.

Jedno je isté — po krátkom období surreálnej ortodoxie (1935—1936) sa Weiner-Kráľ sústreďuje na aplikáciu tejto výrazovej manieri na motivačnú základňu života slovenskej dediny, aby vycizeloval svoju podobu romantizujúceho etnologického poetizmu. „Weiner-Kráľ sa rozhodol modifikovať dogmatický surrealizmus, pozbaviť ho neviazanosti podvedomia a automatizmu a postaviť svoju tvorbu do slu-



7. Imro Weiner-Kráľ, *Dedina*, olej, 1936. Foto archív UVÚ SAV

žieb odhaľovania a pranierovania spoločenského zla, príčin zaostalosti slovenského ľudu. Iste vplyvom komunistickej strany a ľavicovo orientovaných umelcov — napríklad Ivana Olbrachta — sa zaujímal o sociálne problémy Podkarpatskej Rusi. Podobne aj tematika takých Jilemnického Kysúca, Trnavy a chudobnej Oravy, ďalej predmestia Bratislavy-Trnávky patrila do záujmov ľavicovej tlače, napr. časopisu DAV. Nepatrila do okruhu národne monumentalizačného úsilia maliarov okolo Martina Benku, ale do okruhu sociálnoexpresívneho výrazu maďarsko-nemeckého prostredia banských miest a Košíc. Aj tento fakt potvrdzuje, že Weinerov surrealizmus dostal závažný spoločensko-angažovaný program, pravda, v medziach jeho osobitého poetizmu.<sup>47</sup>

Bolo by však zjednodušením vidieť Weinerovu osobitosť len v jeho sociálnej tendenčnosti a v tejto tendenčnosti zasa nachádzať zásadný rozdiel medzi ním a benkovskou koncepciou. Weiner vyšiel zo surrealizmu, aby sa vzápätí vymanil z jeho ortodoxie. To, čo ho vari k surrealizmu priviedlo, ale čo ho od



8. Imro Weiner-Král, *Žena*, olej, 1935. Foto archív UVÚ SAV

neho i vzdialilo, je chápanie reality ako niečoho hlbokého, poukazujúceho za svoju vonkajšiu podobu, ako niečoho duchovného. A práve toto vedomie reality ako duchovnej hĺbky sa nemohlo uspokojiť so surrealistickým princípom stretávania sa protikladov, ale ani s princípom „podreality“, t. j. chápaním pravej skutočnosti ako plodu pudových, biologických hnutí. Weiner teda nikdy javovú realitu nepoprel, nešlo mu nikdy o utváranie od začiatku novej skutočnosti, pretože realitu nechcel utvárať, iba odhaľovať v jej duchovnom bytí. Preto i hľadanie tajomstva tejto reality je pre Weinerja hľadaním jej duchovného bytia, alebo presnejšie — duchovného bytia národa.

V tomto momente vidím podstatu Weinerovho osobitého postavenia v súradniciach našej medzivjajovej ľudovožánrovej maľby. „Nadreálnosť“ použitých výrazových prostriedkov sa v jeho tvorbe dostáva do latentne protichodného vzťahu s čisto špekulatívnym ideovým zámerom. Weiner vlastne chcel to známe — vyjadriť totalitu existencie etnika. A tak duchovné

bytie človeka je v každom momente konfrontované so sociálnymi kontextmi jeho jestvovania. Snaha o syntézu introspekcie jednotlivca a objektívnych skutočností aktuálneho spoločenského diania vyúsťuje logicky do zvláštnej podoby lyrizujúceho a naivistického poetizmu, v ktorom epickosť popiera psychický automatizmus a literárna symbolika nahrádza nezáväznú hru znakov podvedomého vnútorného života subjektu. Objektívizovanie individuálneho psychologizmu nie je náhodné, je naopak hlboko tendenčné — je v exaktnom súhlase s modelom, koncepciou neoromantickej transpozície podoby života a sveta slovenského ľudu.

#### IV

Začiatkom tridsiatych rokov vrcholí Benkovo expresívno-symbolické úsilie. Bazovský maľuje *Detviansku melódiu*, akúsi poctu Benkovi, aby sa vzápätí od jeho programu definitívne dištancoval a Fulla vytvára svoje vrcholné diela *Vyhnanie z raja* a *Požehnanie statku*. Vtedy — v období, ktoré znamená pre vývin nášho maliarstva do tých čias nepoznanú, časovo kumulovanú periódu definitívnej profilácie výtvarných a názorových programov niekoľkých generácií našej maľby, má v Prahe (1934) výstavnú premiéru niekoľko maliarov, ktorí sa neskôr stanú leadermi výtvarného zoskupenia, dnes dost nepresne nazývaného „Generácia 1909“.

Chceme sa tu zmieniť o dvoch z nich, Jánovi Želibskom a Cypriánovi Majerníkovi, konkrétnejšie o začiatočnom intermezzo ich diela, námetovo spadajúceho do ľudovožánrovej oblasti. Treba spomenúť niekoľko diel, ktoré objektívne nemajú podstatnejší význam pre ďalšie smerovanie ich tvorby, ktoré sú však dôležité práve špecifikou spracovania témy — jej ironickou transpozíciou.

Už roku 1932 maľuje Cyprián Majerník *Dve postavy z albumu* a roku 1933 *Procesiu*, *Morenu* a *Teliatko*. V rodokmeni týchto diel zanechal nepochybne výraznú stopu Chagall, niet tu však jeho lyrickej snovosti a nadreálnej poetiky scény. Jemný výsmech, ale zároveň aj istá esencia melancholickej spomienky na čosi veľmi konkrétne, existujúce v našom povedomí, čo však už nemá právo na život, skutočný ani umelecký, dávajú týmto maloformátovým dielkam podobu akéhosi negatívneho manifestu generácie, hľadajúcej adekvátne, dobe zodpovedajúce cesty vlastného umeleckého programu.

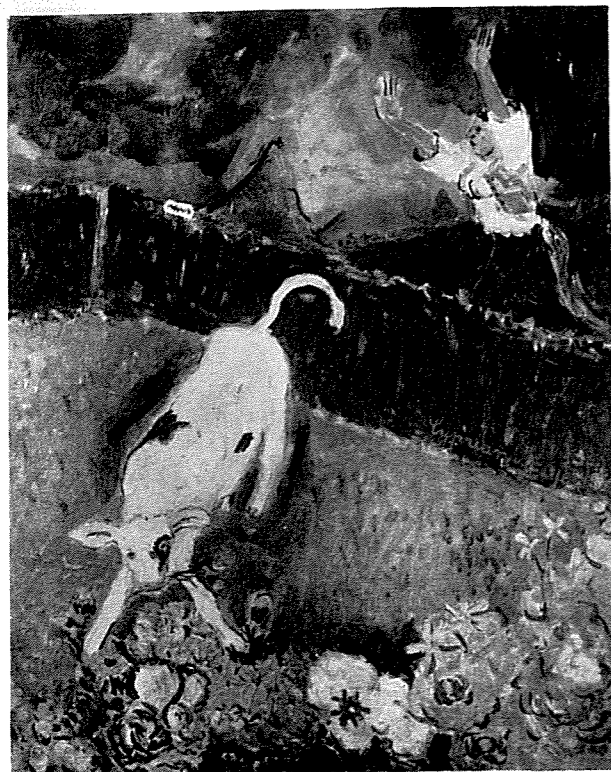


9. Cyprián Majerník, *Mladucha*, olej, 1933. Foto M. Robinsonová

Na rozdiel od starších vzorov je v týchto obrazoch zobrazenie človeka a sveta maximálne zobjektívizované. Maliar nechce a nepocituje pozitívnu vnútornú väzbu k téme. Z „existenčnej“ transcendencie etnika sa stáva existenciálna paródia námetu. Je priam pôžitkom sledovať, akými minucióznymi prostriedkami dosahuje Cyprián Majerník tento revolučný posun významu námetu. Intimita, komorná apretácia témy vyznieva v konečných dôsledkoch ako neurčitost, nonsense a absurdita zobrazovanej folklórnej scény. Poetickosť ľudopisných ikonografických komponentov sa v takomto prostredí premieňa v smutnú fraškovitost obrazového výjavu. Človek je determinovaný svojou vytrhnutosťou z kedysi jemu vlastného prostredia. To, čo možno chcelo byť tak trochu sentimentálnou spomienkou na blednúci film detstva, v spomínaných „nečakaných“ súvislostiach sa premieňa v racionálny obraz odcudzenia národa svojmu svetu a svojmu vedomiu.

Spomínané Majerníkove výtvarné kreácie možno teda interpretovať vo viacerých rovinách. V prvom významovom pláne vyjadrujú rozhodnú dištanciu od folklórnej inšpirácie v každej jej podobe. Napokon vtedajšia konjunktúra sladkasto gýčovitého žánrového sentimentu poskytovala maliarovi dost dôvodov na parodické tendencie. Tieto obrazy sú však zároveň aj programovým vyjadrením rozhodnosti umelca k obsahovému prekomponovaniu žánrového základu z polohy tendenčnosti etnologickej do podoby sociálno — kritickej.

Existuje akási vnútorná zákonitosť latentnej polemiky s modelom etnickej transcendencie človeka, ktorá sa neustále vynára v priebehu historických premien nášho maliarstva. Aj Ján Želibský vytvoril niekoľko diel podobného zamerania (*Narodenie proletára*, 1933, *Svadba za dedinou*, 1933). Jeho mutácia persifláže témy je menej významovo komplikovaná, zato však sociálne konkrétnejšia a zakotvenejšia.



10. Cyprián Majerník, *Teliatko*, olej, 1932. Foto archív UVÚ SAV

## V

Slovenské maliarstvo zásluhou rozhodného nástupu mladej generácie prežíva niekedy okolo roku 1935 dôležitý vývinový zlom. Nová generácia prináša v mnohom antipodické náhľady nielen na formálnu štruktúru výtvarného diela, ale aj na jeho svetonázorovú podstatu. V dôsledku týchto skutočností sa začína postupne meniť aj konvencionálne uznávaná tematická hierarchia. Prioritné postavenie ľudopisnej témy stále výraznejšie ohrozujú iné inšpiratívne zdroje. Strata aktuálnosti ľudového žánru, jeho viditeľná významová komercializácia vynášajú do popredia iné námety a spôsoby ich maliarskej prezentácie.

Folklorizujúca maľba sa takto logicky stáva „hlásnou trúbou“ šovinistickej mocenskej ideológie obdobia slovenského štátu, čím sa odohráva jej prerod z determinanty „sebapovzdania“ národa do jej mocenskej inštitucionalizácie. Vývinová krivka našej novodobej

maľby sa však zákonite neustále vracia k etnickej problematike, hoci by sa už akokoľvek sprofanovala.

Ak skúmame obdobie nášho maliarstva od oslobodenia až po rok 1948, prichádzame k poznaniu, že renesancia vidieckej témy, reaktualizácia mýtu etnika je jedným z najcharakteristickejších znakov tejto historickej periódy nášho výtvarného umenia.

Krátke povojnové obdobie nášho maliarstva tvorí v istom zmysle uzavretý problémový celok a patrí nepochybne k najšťastnejším rokom našej maľby, kvalitou a bohatosťou výsledkov porovnateľných s vrcholnou periódou nášho výtvarného umenia medzivojnových čias v rokoch 1929—1935.

Uvoľnenie sa zo súzujúcich politických a napokon aj subjektívne psychologických momentov vojnového obdobia sa sublimuje hneď v niekoľkých smeroch: vo frustračnom expresionizme zobrazenia vojnových hrôz, v civilisticky motivovanom znovupoznávaní krásy všedného mierového života a napokon v názorovej línii, ktorá nás bude v tejto chvíli najviac zaujímať — v znakovkej redukcii ľudopisnej témy v kontextoch pocitov z premeny situácie národa.

Úsilie po dosiahnutí umeleckého výrazu absolútne pokrývajúceho celú šírku povahy progresívnych momentov vedomia národného spoločenstva obsahuje niekoľko podstatných štruktúrnych fenoménov: je to opätovne prízvukovaná symbolicky ambiciózná adorácia etnika a jeho vlastností, ďalej úsilie o postihnutie protirečivosti minulého a súčasného, ktoré vedie k reaktualizácii niektorých protomýtov národnej minulosti (napr. Jánošíkovej tradície) a nakoniec statický dekorativizmus formatívnej stránky zobrazenia.

Tieto podstatné determinanty sa realizujú v diele vo vzájomnej zviazanosti a dialektickej súvislosti. Treba poznamenať, že v konkrétnej názorovej členitosti, v modifikácii tohto modelu človeka a sveta najvýraznejšie výsledky dosiahli maliari, pre ktorých daná téma bola dovtedy na periférii záujmu (Hoffstädter, Nevan, Milly, Matejka, Bednár), resp. jej maliarsky prednes sa podstatne odlišuje od už dosiahnutých výsledkov tvorby (Benka, Fulla). To nie je zanedbateľný moment — dokazuje spoločenskú akútnosť potreby práve takéhoto vyjadrenia a videnia sveta a zároveň dotvrdzuje historickú oprávnenosť jeho existencie.

Výnimkou nebola v tomto smere ani povojnová tvorba Martina Benku (*Cez žiale a boje k slobode*, 1946).

Niekoľko diel z tohto obdobia znamená na prvý pohľad nebadanú, ale veľmi zásadnú premenu maliarovho výtvarného programu, ktorý v tesne povojnových rokoch určuje postupný prechod od monumentalizácie žánrového základu k monumentálnej symbolike, alebo inak — od subjektívneho komponovania obrazu slovenského človeka a sveta ku špekulatívnej symbolickej konštrukcii, v ktorej už niet spätnej väzby, možnosti jej verifikácie v predmetnej realite.

Symbolická reprezentácia reality určuje aj povojnový tvorivý vývin Ľudovíta Fullu, ktorý umelcov monografista R. Matuščík charakterizoval ako „obdobie monumentálnych krojových postáv“.

Vojnové časy, zložitost politického vývinu spochybnili vieru v základný lyrický mýtus tohto národa — vieru v etickú čistotu jeho dejinných počínov, mýtus tradujúci sa už od štúrovských čias. Predstava ovčieho národa, ktorý len trpel a len sa dal ubíjať v mene svojej spravodlivej veci sa akosi nezhodovala s objektívnymi faktmi krátkej existencie „farskej“ republiky, faktmi, ktoré v povojnových časoch prinášali nepríjemný pocit zlého svedomia. Slovenský štát nebol len krátkoduchým epizodickým politickým útvarom — jeho ideológia reálne konvenovala nepochybne jestvujúcemu šovinizmu, prázdnemu národnému veľikášstvu nie nepodstatnej časti národa. Treba si uvedomiť, že ideová základňa politiky slovenského štátu nebola utváraná len zahanbujúcimi zahraničnopolitickými väzbami, ale čerpala podstatnou mierou z tendenčnej interpretácie národnej minulosti. V rámci vulgarizácie toho, čo robí národ národom, postupovalo sa podľa dodnes známych receptov. Povedané slovami Vlada Mináča: „História často býva dojnou kravou. Hľadá sa v nej to, čo vyhovuje dňu a okamihu, ospravedlňuje sa ňou neospravedliteľné; za jej neprehľadnou zástenou sa páchajú zločiny... Nie náhodou sa vtedajší tvorcovia ideológie a jej propagandistických výhonkov tak často a radi odvolávali na jediný skutočný dejinný čin tohto národa — na Štúra a štúrovský pohyb. Najmocnejšie sa prízvukovala najslabšia chvíľa, Štúrovo vystúpenie v prospech Viedne. Historická paralela bola jasná: Štúr — Viedeň, Tiso — Berlín. Zo Štúrovho omylu sa stala historická zásluha.“<sup>8</sup>

Nemyslím si, že poslednými dejinnými konfesiami vybočujem z problematiky témy a vytváram násilné vedecké fikcie. Povojnový návrat k národným tradíciám mal aj toto pozadie nedávnej minulosti. Bolo potrebné očistiť kompromitované mýty.

Z pohľadu autonómneho vývinu premiern spracovania ľudovej témy sa tento obrodzujúci návrat dejenielien na relatívne novom špecifickom svetonázorovom základe, ale aj v podstatne odlišnej formatívnej podobe. Fulla akoby sa razom vzdal všetkých doterajších avantgardných výbojov a formuluje realisticko-symbolickú periódu svojej tvorby. Hoffstädter (Máčanec, 1946), Bednár (Jánošík, 1946), Nevan (Nevesta, 1947), Matejka (Dedinské devy, 1947), Milly (Mládenec, 1948) rovnako ako Fulla prízvukujú státičnosť, frontálnosť kompozície a dekoratívnu plošnosť koloristickej arabesky. Použitie spomínaných výtvarných prostriedkov nemá len primárne stavebno-kompozičné znamenie. Vo vyššej sémantickej rovine utvára pôdu pre symbolické vyznenie obrazovej scény, pre premenu zobrazenia v zovšeobecnenú ikonizáciu humánnej prapodstaty národa. Prízvukovanie ľudskosti v súzvuku s náplňou súčasnosti má, prirodzene, aj svoju primárnu hodnotu — je oslavou mierového života a optimistických perspektív národa. Nesúvisí však opätovne so skutočnou realitou jeho žitia a bytia. Je akýmsi potvrdením sna o premene, ktoré je dôležitejšie ako sám moment zmeny. Teda sa opätovne anticipuje — dialekticky — do minulosti i do budúcnosti. Súčasnosc je nepostihnuteľná; je príliš konkrétna, aby ju bolo možné danými prostriedkami výtvarne uchopiť.

Záverom našej štúdie možno konštatovať, že špecifická povaha dialektiky vzťahu historizmu a regionalizmu v slovenskom ľudovo-žánrovom maliarstve viedla k programovému projektovaniu významovo špekulatívneho obrazu nášho etnika. Dialo sa tak na pôde a v hraniciach svetonázorových i ikonografických stereotypov žánru, mimo podstatnejšej snahy o postihnutie autentickosti historického i sociálneho bytia národa.

Tradícia a filozofické korene tejto koncepcie boli a koniec-koncov sú neobyčajne silné a životaschopné. Je však zároveň aj nepochybné, že rozhodujúcu úlohu pre formuláciu modernej podoby našej maľby zohrali názorové tendencie, ktoré v podstate v tom istom čase, začiatkom tridsiatych rokov, nachádzali iné cesty pre vyjadrenie fenomenológie existencie národa. Tieto snahy viedli v konečných dôsledkoch k popretiu sentimentálnej transcendencie národnej myšlienky v prospech jej antitézy — myslenia národa. Tento evolučný proces sa však odohral už mimo hraníc tradičnej folklorizujúcej podoby ľudopisnej maľby.

## Poznámky

<sup>1</sup> PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A.: Slovenské výtvarné umenie národného obrodzenia. Bratislava 1967, s. 38.

<sup>2</sup> MINÁČ, V.: Paradoxy. Bratislava 1966, s. 105.

<sup>3</sup> BAKOŠ, J.: Dielo a svet slovenského moderného maliarstva. Slovenské pohľady, 1969, č. 1, s. 105.

<sup>4</sup> Pozri bližšie v publikácii MATUŠTÍK, R.: Moderné slovenské maliarstvo. Bratislava 1964.

<sup>5</sup> BENKA, M.: Čas a stav kládli podmienky. Výtvarný život, 1971, č. 7—8, s. 36.

<sup>6</sup> ŠTŮR, L.: Politické state a prejavy. Bratislava 1954, s. 185.

<sup>7</sup> PETERAJOVÁ, L.: Slovenská výtvarná avantgarda. Výtvarný život, 1965, č. 2, s. 43.

<sup>8</sup> MINÁČ, V.: c. d., s. 86.

## Несколько замечаний относительно диалектики развития словацкой живописи 20-го века

Принципы транспонирования современного мира и человека в словацкой живописи на рубеже 20-ых и 30-ых годов нашего века формировались одновременно в произведениях художников различных поколений, художественных взглядов, направлений и тематических интересов. Применяемая до настоящего времени односторонность в классификации художественных направлений словацкой живописи в период между двумя мировыми войнами не представляет возможности раскрыть идейную сущность возникновения современной словацкой живописи на почве экспрессивной героизации и монументализации народно-жанровой темы. Все попытки художественно-исторического анализа словацкой живописи 20-ых и 30-ых годов, предпринятые до настоящего времени, исходят из предположения, что принципы художественной направленности так называемого поколения основоположников, родились в экзальтированной атмосфере национального самосознания первых десятилетий существования новой республики. Эта статья ставит своей целью доказать, что ретардирующее влияние эстетики романтизма 19-го века оказывает существенное влияние и после занятии общественных условий, которые послужили основой для ее возникновения, особенно в живописи, мотивированной народным жанром. Именно взаимозависимость феноменов историзма и регионализма сыграла при этом решающую роль.

У словацкого народа имеется единая настоящая историческая традиция, а именно — великоморавская традиция. Отсутствие собственного исторического прошлого вынуждало поэтому представителей романтически ориентированной интеллигенции приблизительно около половины 19-го века искать аргументы для своей политической и культурной программы в жизни плебейского общества, которое полностью сохранило сознание своей национальной принадлежности. Здесь мы находим ростки романтического мифа о патриархальной целостности жизни словацкого народа. С другой стороны некомпромиссный революционный пуританизм эстетики Людовита Штура и его сторонников вел к открытой утилитарной и тенденциозной формулировке функциональности художественного творчества. Комплекс человека, лишённого истории, изменился в безграничную веру в спасительные силы живописи. Поэтому и передовые художники эпохи романтизма изображают человека не как

объект реального света, но как идеализированный феномен, представляющий „желаемые“ черты национального общества.

Тенденциозная формулировка вида национального жанра сохранила позднее существенное влияние и в живописи 20-го века. Наиболее ярко это видно у довольно крупной группы художников периода между двумя мировыми войнами (Гала, Керн, Ондreichка, Ладвеница, Полкораб, Страка, Жабота и многие другие), исходная позиция которых зиждется в восхвалении фольклорной традиции. Но отсутствие опоры на объективное содержание в существенным образом измененных капиталистическим строем отношениях в словацкой провинции ведет этих неоромантиков к постепенному дезиллюзному отрицанию реальности. В их более позднем творчестве все менее встречается реалистическое изображение провинциальной жизни, они все более стремятся найти образ, сложившийся в их представлении под категорией словацкого или этнического. Уход от рациональных, цивилизованных тенденций превращается в сентиментальный „потерянный рай“, в котором можно воплотить не только полную смысла жизнь, но и представление о всеобщей силе и прочности искусства.

Ретардиционно мотивированное творчество выше приведенных художников показывает в дистиллированном виде также сущность мировоззрения поколения, которое принято называть „основательским“. Прежде всего протоголист этого поколения Мартин Бенка находит в неоромантизме сущность своей художественной программы. Экспрессивно-монументальное, стилизованное изображение реальной жизни в его творчестве является необыкновенно сложным конгломератом, синтезирующим традицию, мировоззрение эпохи и субъективное желание живописца. Его творчество уже не представляет конкретный отрезок реальной жизни и не является ее всеобщим суммированием. Оно антиципирует нечто не существующее, созданное самим произведением. Катализатором этого ухода от действительности не является усилие Мартина Бенки достичь определенные формальные результаты, но прежде всего его субъективное представление, романтическая мечта о героической сущности простого словацкого человека, внутренне самобытного и психофизиологически симбиотического с собственным

миром. Модель человека и мира, созданная Мартином Бенкой, уже с начала своего возникновения становится, с точки зрения развития, неактуальной. Тенденциозное восхваление национальной традиции содержало в себе слишком много элементов ретардиационного характера и поэтому не могло способствовать дальнейшему прогрессивному развитию словацкой живописи.

Примечательно, что подобные идеи проявляются и в произведениях Имриха Вайнера-Краля, который исходил из сюрреализма, но тотчас же освободился от его ортодоксии во имя чисто спекулятивного намерения показать тотальное существование словацкой этнической общности. И так, каждый момент духовного бытия человека конфронтуется с социальным контекстом его существования. Стремление к синтезу изображения внутренней жизни человека и объективной действительности актуальной общественной деятельности совершенно логически вливается в особый вид наивного поэтизма, в котором эпичность попирает психологический автоматизм, а литературный символизм заменяет ни к чему не обязывающую игру подсознательной жизни субъекта.

Кривая развития словацкой живописи нового времени неустанно возвращается к этнической проблематике, пусть как угодно профанированной. Доказательством этого служат и первые произведения так называемого „Поколения

1909“, вступающего в мир искусства в конце 30-ых годов. Их мутация темы является в своей сущности негативной. Особенно в произведениях Циприяна Майерника и Яна Желибского тема, выходящая за пределы борьбы за существование, становится экзистенциальной пародией. Человек здесь детерминирован оторванностью из свойственной ему когда-то среды. Одновременно произведения этих художников воплощают стремления к созданию жанрового содержания картины в социально-критическом духе.

Специфическое положение диалектики отношения историзма и регионализма в словацкой народно-жанровой живописи в период между двумя мировыми войнами вело, следовательно, к программному проектированию образа словацкой этнической общности. Традиция и философские корни этой концепции были и до настоящего времени остаются необыкновенно сильными и жизнеспособными. Но, одновременно, является несомненным, что решающую роль в процессе формирования современной словацкой живописи играли тенденции, которые в начале 30-ых годов находили другие пути для доказательства существования народа. Эти стремления вели в конечном итоге, к подавлению сентиментальной трансценденции народной мысли в пользу ее антитезиса — мышления народа. Но этот процесс произошел уже мимо границ традиционного вида народной живописи.

## On Dialectics of the Delevopment of Modern Slovak Painting

The principles of transposing modern world and man into the domain of fine arts in Slovak painting were formulated simultaneously in the works of artists of various generations, creative views, schools and thematic interests at the turn of the twenties and thirties of this century. The unidirectional mode of assigning trends in the views on fine arts, applied thus far to interwar Slovak painting, does not allow for revealing the ideational essence of the origin of modern Slovak fine arts against a background of an expressive heroization and monumentalization of the folk-genre topic. As a matter of fact, all existing attempts for art historical analysis of Slovak painting of the twenties and thirties resulted from a premise that the principles of the creative expression of the so-called Founding Generation derived from an exalted atmosphere of national consciousness prevailing during the first decade of the new Republic. As against this, the present study intends to show that the retardative influence of 19-th century romantic aesthetics preserved its decisive efficiency also after the conditions that gave it birth had ceased to exist, particularly in painting motivated by the national genre. And it is precisely the mutual interaction of the phenomena of historicism and regionalism that played a decisive role here. The Slovak nation has only one real historical tradition, viz. that of the Great Moravia. Hence, an absence of their own historical past forced the representatives of a romantically-oriented intelligentsia of

mid-19th century to search arguments for their own political, but also cultural programme in the life of the plebeian society that had preserved its national consciousness in an unaltered form. Therein lie the nuclei of the romantic myth about the patriarchal continuity of life of Slovak country folk. On the other hand, the rigorous revolutionary puritanism of the aesthetics of Ludovít Štúr and of his companions led to an explicitly utilitarian and tendentious formulation of the functionality of artistic creation. Man's disinheritance complex from history remelted into a boundless faith in the ontological abilities of art. Hence, not even the foremost painters of the romantic era represent the individual as a type in a real world, but rather as an idealized phenomenon representing the "desired" traits of the national association.

A tendentious formulation of the form of folk-genre preserves then a considerable influence also in its modern history. It may be seen in its most conspicuous form in numerous painters of the interwar period (Hála, Kern, Ondreička, Ladvenica, Polkoráb, Straka, Žabota and several others), whose premise resides in a glorification of the folkloristic tradition. However, the nonexistence of objective "content-supports" under the conditions — substantially altered by capitalism — that prevailed then in the Slovak countryside, led these neoromantics to a gradually disillusioned negation of reality. Their later works involve still lesser realistic image of the country life; they strive to find an image of

that what they had ranked in their fancy within the category of "Slovak" or "ethnic". The flight from rational, civilizing trends ends in a compositionally overdone "Paradise Lost" in which the author can realize not only the meaningfulness of life, but also the notion of a universal validity and permanence of art.

The retardantly motivated works of the above authors working in this genre reveals in an absolutely pure form the essence of the world outlook prevailing in the base of Slovak painting as determined by a generation bearing the attribute "founding". It is primarily Martin Benka, the protagonist of this generation, who finds in neoromanticism the essence of his creative programme. The reshaping of reality in his work in an expressively monumentalizing style constitutes an unusually complex conglomerate synthesizing tradition, the epoch's world outlook and the artist's subjective wishful thinking. His work ceases to point to any concrete cut-out of reality, nor is it its general summarization. It anticipates something nonexistent, created only by the work itself. However, a catalyst of this departing from reality is not merely Benka's effort towards achieving certain formal gains, but primarily his subjective imagery, his romantic dream of a heroic pristine essence of the simple Slovak man, inwardly independent and psychophysiologicaly symbiotic with his own world. Benka's model of man and the world thus becomes developmentally unreal. His tendentious glorification of the national tradition embodied too many elements of a retardant nature to be capable of promoting further progressive development of Slovak painting.

It may be of interest to note that similar mental processes are also manifest in the work of Imrich Weiner-Král, who started with surrealism in order to liberate himself from its orthodoxy in the name of a purely speculative design to express the totality of the existence of the Slovak ethnic. And thus, man's spiritual being

is at every moment confronted with the social context of his existence. His effort at a synthesis of an insight into man and into objective realities of ongoing social processes led quite logically into a particular form of naivistic, poeticism in which the epical refutes psychic automatism and literary symbolism is substituted for free play in a subject's subconscious life.

The developmental curve of Slovak modern painting constantly reverts to the ethnic problems, however profaned it may have become. Evidence to this is also the initial work of the leading representatives of the so-called Generation 1909, who joined the creative current towards the end of the thirties. Their mutation of the theme, however, remains negative in its essence. Particularly in the works of Cyprián Majerník and Ján Želibský, existential transcendence is turned into an existential parody of the topic. Man is determined by his being uprooted from an environment that formerly was his own. At the same time, the works of these painters are also an effort towards re-composing the genre base into a social-critical form.

The specific plane of the dialectics in the relationship between historicism and regionalism in Slovak interwar folk-genre painting thus led to a programmed projection of a speculative image of the Slovak ethnic. The tradition and philosophical roots of this conception are unusually strong and viable. An irrefutable fact, however, is also that a decisive role in the creation of the modern shape of Slovak painting was played by opinionative trends which in the thirties found different ways for expressing the nation existence. These efforts ultimately resulted in a refutation of a sentimental transcendental national idea in favour of its antithesis — thinking of the nation. This process, however, has taken place outside the limits of the traditional shape of folk-genre painting.

## Svetonázorová dialektika slovenského moderného maliarstva

(Človek a svet v slovenskej medzivojnovnej maľbe)

JÁN ABELOVSKÝ

„Dejepis moderného umenia je vlastne dodnes len historicky zoradenou ideologizáciou. Opisuje väčšinou priebeh výtvarného umenia tak, ako si ho jeho účastníci predstavovali, ako si sami štylizovali svet, dobu a seba. Sú to vlastne dodnes dejiny toho, akými ich chceli ich účastníci mať, dejiny sebaštylizácií.“<sup>1</sup> Tento výstižný postreh Jána Bakoša — pravda, vyslovený v trocha iných súvislostiach, než ktoré sú predmetom našej štúdie — pomerne dobre charakterizuje dnešnú situáciu historiografie našej novodobej maľby. História, ktorá bola z objektívnych príčin utváraná takpovediac na pochode, bez komplexnejších faktografických znalostí a parciálnych prieskumov. Prirodzená, logická potreba syntéz a snahy o formuláciu hieratických vývinových modelov boli takto vopred znehodnotené nedostatočnosťou analytických podkladov. A tak došlo k tomu, že aprioristické historiografické základy postupom času petrifikovali celú stavbu dejín našej maľby bez známky pochybností o jej kvalite a pevnosti — a tiež, metaforicky povedané, o perspektívach jej obývateľnosti. Pritom je isté, že stále akútnejšie — niekedy až zdanlivo neriešiteľné — problémy axiológie súčasnej výtvarnej tvorby sú vlastne len odleskom stavu riešenia, resp. neriešenia týchto základných otázok.

Doteraz známe pokusy o umelecko-historickú interpretáciu vývinu našej novodobej maľby v podstate oscilujú medzi dvoma metodologickými koncepciami. Preferujú sa predovšetkým postuláty reziduálnej normatívnej estetiky, kladúcej na piedestál hodnotovej hierarchie pojem umeleckej kvality, konštantný azda najsubjektívnejším hodnotiacim súdom o charaktere výrazovo-remeselnej podoby diela. Z takýchto dejín sa potom vytráca kontinuita, metasystém diela, zostáva len ono samé, zrodené z fikcie autochtónneho génia

umelca. Druhá metodologická tendencia kladie zase podstatný dôraz na sociologické determinanty utvárania sa špecifickej podoby diela, pričom sa neguje imanencia vývinu umenia a pôsobenie redundantných stereotypov tradície. Predstava komplementárnosti politických a umeleckých dejín vyúsťuje v traktáciu histórie výtvarného umenia ako dejín výtvarnej transpozície určitého počtu tém.

Doteraz existujúca neschopnosť začleniť výtvarné diela a umelecké tendencie „do histórie“ vyplýva zo zrejmej nechoty interpretovať konkrétne dielo ako zložitý systémový celok. A pritom táto nechuť má bezpochyby čisto pragmatickú motiváciu: vychádza z potreby vytvorenia „prehľadnej“ periodizácie daného výtvarného materiálu. Preto sa negujú, resp. neodôvodnene uprednostňujú niektoré zo štrukturálnych fenoménov systému výtvarného diela v jeho umelecko-historickej interpretácii. To vo veľkej miere spôsobuje, že dnes bezradne stojíme pred potrebou historiografického zhodnotenia takých oblastí a úsekov nášho novodobého výtvarného umenia, ako je napr. východoslovenský výtvarný okruh, obdobie tzv. slovenského štátu, rokov 1945—1948 a v neposlednom rade tiež epochy budovania socializmu. Nepodarilo sa taktiež doteraz presvedčivo definovať korelácie nášho výtvarného umenia k umeniu európskemu a svetovému, vzájomný vzťah vývinu jednotlivých výtvarných disciplín a žánrov, podiel výtvarného umenia na spoluvytváraní charakteru našej kultúry, sociálne a interdisciplinárne vzťahy výtvarnej kultúry atď.

Je však isté, že umelecká historiografia nemôže plniť naznačené úlohy na báze doterajších výsledkov. Vyvstáva preto požiadavka revidovať doterajšie koncepcie a vypracovať nové syntézy.

Moja štúdia chce byť príspevkom k takto motivo-

vaným umelecko-historickým snahám. Tento článok je vlastne voľným pokračovaním predchádzajúcej práce *K dialektike vývinu modernej slovenskej maľby*,<sup>2</sup> v ktorej sme sa na základe skúmania vzťahu regionalizmu a historizmu v modernej ľudovožánrovej maľbe pokúsili o novú interpretáciu vývinovej úlohy tradičného slovenského ľudovo-žánrového maliarstva medzi vojnového obdobia. Došli sme pritom k polemickému záveru, že romantizmom predestinované, etnicky motivované maliarstvo zohralo v podstate retardačnú úlohu pri utváraní základov modernej podoby slovenskej maľby. V týchto súvislostiach sa nám oprávnenejším zdalo tvrdenie, že naše moderné maliarstvo sa konštituovalo práve na báze antitézy a polemiky k tejto ideovo-tematickej oblasti nášho maliarstva, ktorá reaktualizovala romantické tradície ľudopisnej maľby a ktorej vývoj zavŕšil heroizačný program Martina Benku. Pokúsili sme sa v polemike s doterajšími koncepciami o definovanie jednej zo základných antinómií začiatkov našej novodobej maľby, prejavujúcej sa v rozpornej a protirečivej dialektike interpretácie národnej myšlienky u zakladateľských osobností nášho moderného maliarstva v období konca dvadsiatych a začiatku tridsiatych rokov. A práve opis špecifickej povahy tejto rozporupnosti — na pozadí analýzy filozoficko-svetonázorových rozmerov tvorby najvýraznejších maliarskych osobností tohto zlomového obdobia — bude jadrom našich terajších úvah.

## I

V tom istom období, v ktorom kulminovala tvorba Martina Benku, dočkali sa aj úsilia o dve generácie mladšieho *Ludovíta Fullu* svojho svetonázorového naplnenia. Túto časovú paralelnosť nepripomínam náhodou — je jedným z dôkazov proti doteraz uplatňovanej tradičnej kauzalite vývinového pohybu našej modernej maľby, na začiatku ktorého stojí Benka, a ktorý sa uzaviera „dovŕšiteľmi“ jeho národnej koncepcie Fullom a Galandom.

Nebudem opakovať známe skutočnosti a fakty zložitých peripetií Fullovoho výtvarného vývinu. Pokúšim sa skôr o sumarizujúci pohľad na umelcovo dielo so snahou o postihnutie filozofických rozmerov jeho umenia. Za materiálový podklad pre naše úvahy som

zvolil periódu jeho tvorby vymedzenú rokmi 1929—1935, v ktorých vytvoril také diela, ako sú *Revúcka rodina* (1929), *Rybári* (1930), *Drak* (1931), *Vyhnanie z raja* (1932), *Požehnanie statku* (1932), *Pieseň a práca* (1934—1935). Vychádzam pritom z predpokladu, že v ďalších vývinových fázach umelec už len upresňuje, koriguje a obohacuje výtvarný základ predznačený v niekoľkých rokoch najinvenčnejšieho tvorivého vzopätia.

Spomínané roky sú zároveň obdobím zrodu slovenského moderného maliarstva v plnohodnotnom (teda nielen formatívne chápanom) naplnení obsahu tohto pojmu. Na začiatku tridsiatych rokov sa konečne slovenská maľba tvorbou niekoľkých jasnozrivých jednotlivcov obracia bez zbytočných etnických komplexov do sveta a kodifikuje problematiku umenia už celkom jednoznačne mimo benkovskej národno-osvetovej bázy, na základoch širších všeludských ideálov. Treba si však zároveň uvedomiť, že tieto heroické snahy mali svoje objektívne obmedzenia: usilovať sa o modernosť (či už prakticky alebo teoreticky) znamenalo začínať od začiatku, vyjasňovať najelementárnejšie problémy v podmienkach neposkytujúcich ani tie najzákladnejšie predpoklady.

Na začiatku tridsiatych rokov (1930—1932) vydáva Fulla spoločne s Mikulášom Galandom *Súkromné listy*, v ktorých podľa vyhlásenia v prvom čísle chcú informovať slovenskú verejnosť „o novom maliarstve, ktoré je nám alfou i omegou“. Chcú založiť „akúsi tribúnu, vyrastajúcu zo základu nekompromisného boja o nové umelecké smery, o nové maliarstvo vôbec“. Hoci vyšli len štyri čísla, Fullove a Galandove *Súkromné listy* znamenali mnoho — predovšetkým veľmi jasné odmietnutie tendenčného osvetárstva ako dominantnej funkcie výtvarného umenia. Proti tomu zaujímajú jednoznačné stanovisko: „funkciou maliarskeho umenia je tvoriť novú emotívnu realitu (podč. autor), prostriedkom k tomu je farba, plocha a svetlo!... Maľujeme svoju skutočnosť, svoje sny, vyjadrujeme seba“.<sup>3</sup>

Tento, vo svojej ideovej podstate výsostne autonomistický program maľby, ktorej základnou stavebnou jednotkou je „farboplocha“, program oslobodený od akýchkoľvek literárnych motivácií, etnických obmedzení a triviálnej sociability Fulla napokon nikdy v takto striktné formulovanej podobe nerealizoval. Proklamovaná „absolútna maľba“ — už z hľadiska jeho naturelu — nemohla Fullovi predstavovať pri-

márny cieľ umeleckých úsilí. Dôležitejšie napokon je, že sa Fulla dokázal nielen teoreticky, ale aj prakticky vyrovnat s problematikou „národnej“ povahy výtvarnej tvorby prostredníctvom jej oslobodenia od tendenčných (mimovýtvarných) funkcií. Tým netvrdím, že jeho umenie nemá tendenčnú angažovanosť; naopak, zainteresovanosť diela na jeho „vonkajšom“ okolí je jednoznačná. Uplatňuje sa však, na rozdiel od neoromantických tendencií, výhradne prostredníctvom použitých výrazových maliarskych prostriedkov.

V tom spočíval uzlový bod, potrebný korelatív úsilia o nový model slovenského človeka a jeho sveta. Zložitost Fullovej interpretácie človeka a sveta, na ktorej stroskotal už ne jeden ambiciózný bádateľ, utápajúci sa v neprehľadnom množstve autentických i fiktívnych vplyvových súvislostí, je vysvetliteľná na základe skúmania kauzality protichodne pôsobiacich štruktúrnych významových fenoménov konštrukcie jeho diela. Definícia týchto systémových vzťahov potom pomerne ľahko umožní vymedzenie umeleckej autochtónnosti Fullovoho neopakovateľného štýlu.

Prvú takúto opozičnú dvojicu by bolo možné definovať vzťahom medzi *tradičným a súčasným*. Tomuto protikladu je dialekticky subordinovaný ďalší, charakterizovaný napätím medzi *primitivizujúcim a artistickým*.

Vo Fullovej tvorbe jednoznačne badať inšpiráciu primitivizmom a naivitou ľudového umenia, čerpajúcu zo širokej škály vplyvov, začínajúcu ľudovou maľbou na skle cez pravoslávnu ikonopisnú maľbu až k stredovekej tabuľovej maľbe. Má však v sebe zárodok jednej mimoriadne dôležitej ambivalencie; maliar totiž čerpá nielen z formatívnych a kompozičných postupov ľudového výtvarného prejavu, ale aj z jeho svetonázorového podhubia. Ani v tom však netkvie podstata Fullovej originality — fakt inšpirácie rozličnými formami primitívneho umenia je napokon známou skutočnosťou prakticky od začiatkov novodobých dejín európskeho maliarstva. Treba len mať na pamäti, že preberanie niektorých postupov z tejto oblasti výtvarnej kultúry nebolo motivované len záujmom a sugesciou primitivizujúcimi výtvarno-kompozičnými postupmi. Zložitost filiácií na naivný výtvarný prejav v modernom umení výstižne komentoval Herbert Read: „Príťažlivosť, akú mali japonské drevorezy pre impresionistov, podobná príťažlivosť, akú malo primitívne umenie pre Gauguina a syntetistov, Seuratovo úsilie nájsť geometrickú štruktúru pre



1. Ludovít Fulla, *Jánošík na bielom koni*, gobelín, 1948. Foto SNG

pointilistickú techniku, Munchovo podriadenie realistického pohľadu arabeskného rytmu — to všetko znamená hľadanie novej formuly v umení, vzorca, ktorý musel byť v určitom zmysle nadskutočný, akýsi prototyp, podľa ktorého by našiel vykorenený, vydedený duch človeka stabilitu a pokoj.“<sup>4</sup>

Využitie ikonografických a kompozičných princípov ľudového umenia sa ani vo Fullovom prípade nedialo len parafrázou foriem, ale ich organickým rozvíjaním v duchu tvárnych, ale predovšetkým ideových zásad moderného videnia sveta. Fulla ako prvý v histórii nášho novodobého maliarstva nastolil otázku inovácie tradície v rovine formy diela. Vlastne prvý raz v dejinách našej výtvarnej kultúry dokázal, že konvencie autentického či primitivizujúceho rustikálneho umenia sú natoľko pružné a živé, aby mohli absorbovať aj to najaktuálnejšie a najsúčasnějšíe — aby sa prostredníctvom nich dal reinterpretovať svet moderného človeka. Na druhej strane tým, že našiel cestu vyjadrenia

novej umeleckej myšlienky v nadväznosti na tradície a stereotypy archetypálneho výtvarného vyjadrovania sa, vyjavil, vyniesol na svet obraz človeka a sveta, prijímajúci prvky národné a všeludské.

Podivuhodná symbióza obsahových fenoménov vnútornej histórie národa, pamäti rodu, kmeňa, s výsostne súčasným chápaním jej konkrétnej vizuálno-umeleckej podoby, je azda najväčším a dodnes neprekonaným prínosom tvorby Ludovíta Fullu.

Podarilo sa mu prekročiť obmedzenia, pred ktorými kapitulovali Benka a jeho epigóni: rezignáciou na osvätárstvo vo vyjadrení národnej myšlienky „objavil“ dovtedy nezmapovaný svet národného myslenia. Rozhodujúcim momentom tohto ideového zvratu a jeho základnou podmienkou bola práve spomínaná „formalistická“ výrazová predestinácia, ktorá bez problémov zaručila dodržanie jedného zo základných pravidiel umeleckej tvorby, podľa ktorého musí mať obraz človeka pečať individuálneho osudu, aby bol vnímaný ako umenie a nie ako filozofia alebo história. Fulla vo svojom diele už totiž nepozera na človeka a jeho svet v tretej osobe — jeho obraz nadobúda znaky totálnej autentickosti. Všeludskosť zviacvýznamňuje hieraticky nižší etnický fenomén a zároveň sa s ním skonkrétňuje.

Rozoberané opozitum je základnou štrukturálnou rovinou Fullovoho diela, na ktorú sa kauzálnne viažu ďalšie, im subordinované dvojice antinomických významových fenoménov. Načrtli sme už protirečivý vzťah medzi *primitivizujúcim a artistným*. Kontradiktické prepojenie formatívnych zásad a ideových princípov naivizujúceho výtvarného prejavu s inšpiratívnym preberaním príkladov zo sféry „vysokej“ výtvarnej kultúry je vlastne len odleskom rozhodujúceho súvťažného postavenia tradície a súčasnosti. Napokon imanencia zvolených inšpiračných zdrojov utvára možnosti spájania sa — kleovská naratívna korešponduje s časopriestorovými zákonitostami epickej výstavby v naivnom umení a rovnako konštruktivistická frontálnosť a plošná schematickosť je adekvátna mnohovýznamovosti statického symbolu a liturgického gesta pravoslávnej ikony.

Ďalšou dvojicou sémantémov, určujúcich spôsob Fullovoho videnia sveta, je *bezkonfliktnosť a moralita*.

Svet vytváraný Fullovými dielami je svetom bez rozporov. Je to etnologická fantázia, v ktorej všetky významové komponenty (svet, človek, život, práca, láska) vzájomne koexistujú a dopĺňajú sa. Úsilie o vše-

vyjadrujúci humanistický obraz slovenského človeka a jeho života muselo logicky rezignovať na každú náhodnosť, časopriestorovú určenosť a detailnosť. Snaha o nadčasovosť, vyúsťujúca do totemického charakteru diela, celkom jednoznačne vylúčila akúkoľvek konfliktnosť a protirečivosť, ktoré práve odkazujú k aktuálnosti a časopriestorovej určenosti. Obraz človeka a sveta nie je však odolný voči určitým etickým konvenciám nasmerovaným k etnickej (morálnej) prapodstate kmeňa. Dovoľujeme si tvrdiť, že práve tieto moralizátorské fenomény dávajú možnosť pre rozvinutie Fullovoho humanistického idealizmu, skonkrétňujúceho umelcov model sveta. Sú takisto pojitkom medzi Fullovým dielom a sentimentálnou romantikou tradičného ľudového žánru. Priorizované etické postuláty sa totiž svojím pietizmom veľmi výrazne približujú k neoromantickým benkovským úsiliam o vytypovanie „reprezentatívnych“ vlastností národného spoločenstva.

Fullova výtvarná tvorba je natoľko významovo bohatá, že by bolo možné vyhľadávať a opisovať prakticky neobmedzené množstvo opozitných sémantémov jeho tvorivej metódy. Z hľadiska nami zvolenej problematiky je však dôležitý už len jediný: rozpornosť a napätie vzťahov medzi *konštruktívnou a vysvetľujúcou úlohou kresby a emotívnou farebnosťou*.

Kresbová výstavba obrazu zastupuje objektivizujúcu stránku maliarovho chápania sveta — plošnosť kresbovej kompozície signalizuje predstavu nemennosti, prapôvodnej podstaty zobrazovaného sveta a etnika. Fulla stereotypne opakuje obmedzený okruh vizuálnych znakov (symbolov) v plošnej, kresbovo schematickej podobe, pričom antropologický znak je rovnocenný, splýva so svojim predmetným prostredím. Na druhej strane kolorizmus dáva Fullovým dielam potrebnú esenciu individuálnej a umelecky osobnostnej výpovede. Kresbový objektivizmus sa takto prostredníctvom emotívneho kolorizmu zosobňuje a subjektívizuje (čím sa stáva komunikatívnym). Má však aj podstatnejšie významové hodnoty — rytmika kresby evokuje v druhom sémantickom pláne jednoduchú a podmanivú kauzalitu ľudovej piesne a dekorativizmus farebnosti zasa arabesku ľudového ornamentu. Protirečivosť formatívnej stránky Fullových diel teda vytvára významový interval pre realizáciu obsahových a ideových kvalít zobrazenia. Vytvára priestor pre jednoznačne *racionalistickú transcenciu myšlienkového sveta národa*.



2. Martin Benka, *Na rúbanisku*, olej, po 1940. Foto SNG

## II

V doteraz zaužívanom stereotype dejín našej modernej maľby sa Fullovo dielo jednoznačne dáva do súvislosti s tvorivým poslanstvom jeho generačného súputníka Mikuláša Galandu. Práve oni dvaja majú predstavovať protagonistov, ktorí zavrhli snahy Benkovej generácie o moderný výtvarný výraz v našej medzivojnovnej maľbe. Chcel by som spochybniť tento v podstate z biografických súvislostí odvodzovaný historiografický mýtus. Na začiatku mojich úvah si pomôžem citátom zo štúdie Jána Bakoša: „Rozhodujúca ontologická premena v modernom umení sa odohráva približne takto: ruší sa dualita sveta a indi-

vidua, ktorá bola základňou novovekého umenia. Svet prestáva byť niečím vopred daným, prestáva byť súčtom daností a tak prestáva byť aj objektom. Súčasne však prestáva nadvláda individua, svet už nie je videný len z jedného zorného uhla. Nadvláda individuálneho zorného pohľadu a súdu sa ruší, pretože sa ukazuje, že tento zorný bod sa vydáva za zorný bod boha, vydáva sa za nadsubjektívny a ukazuje sa objektívne nespravodlivý. Svet ako objekt sa ukázal byť klamom zorného bodu subjektu. Dualita takto vytvorená musela ustúpiť, pretože sa ukázala byť prekážkou pri odhaľovaní pravdy. Na mieste duality vyvstala snaha o preklopenie oddelenosti ja a sveta, snaha o ich spojenie. Cesta k pravde sa hľadala ako cesta spojenia ja so svetom. Je len samozrejmé, že ani



ja, ani svet neboli pred týmto spojením dané, že sa snažili nájsť práve prostredníctvom neho.“<sup>5</sup>

Špecifická formulácia zásad moderného výtvarného videnia sveta sa teda udiala v rovine vzťahu subjekt — objekt a viedla k novej interpretácii reality nielen vo sfére noetickej, ale predovšetkým v ontologickom zmysle slova. V histórii nášho maliarstva sa tento zlom doteraz pripisuje Martinovi Benkovi, ktorý v prvej polovici dvadsiatych rokov použitím odvážnej nadhľadovej kompozície, princípu expresívneho tvarového zhutnenia a koloristickej štylizácie rozhodne akceptoval formatívne prvky modernej kompozičnej výstavby obrazu. Sme však toho názoru, že „modernosť“ sa uplatňuje v Benkovej tvorbe len v rovine noetickej, „ontologická premena“ nenastáva.

Méto plnohodnotnej modernosti sa podarilo dosiahnuť prakticky súčasne s vyvrcholením Benkovho monumentalizačno-heroizačného úsilia až maliarovi Gustávovi Mallému, ktorý ako prvý inštinktívne pochopil, že medzi objektom a subjektom je obraz, ktorý je prostredníctvom štylizácie a zovšeobecnenia javovej skutočnosti k nej opätovne a permanentne pripodobňovaný.

Osobnosť a osobitosť *Gustáva Mallého* v jednosmernom generačnom modeli histórie začiatkov nášho novodobého maliarstva nebola vlastne dodnes zhodnotená. V konvencionálnom pohľade na vývin pojmu modernosti, na pozadí triviálnej kauzality premien výtvarnej transpozície ľudopisnej témy, Mallého dielo sa javilo ako neustále dobíhanie už postulovaných zásad benkovského expresívneho monumentalizmu. Skutočne — Mallý až roku 1934 maľuje *Dobytčie trh v Helpe*, kde po prvýkrát akceptuje Benkovu heroickú patetiku ľudového motívu. Neberie sa a nechce sa brať pritom do úvahy imanentná logika kontinuity Mallého diela, v ktorom má príchylnosť k Benkovej romantickej transcencii ľudového žánru len epizodickú povahu relatívne krátkeho tvorivého obdobia (1934—1935).

Avšak už začiatkom dvadsiatych rokov Mallý takmer súčasne s Benkom experimentuje v celkom inej maliarskej problematike. Ľudovo-žánrové kompozície vytvorené Mallým okolo polovice dvadsiatych rokov (*Motív z Važca*, 1923; *Ž kostola*, 1925; *Vlastná podobizeň*, 1924; *Leto*, 1926) sú príznačné šrafovaním objemových hodnôt štetcom, čím sa vytvára sústava rôznosmerných objemových plôch, určujúcich architektúru hmôt. Mallý oproti Benkovi nevytvára „novú realitu“. Štylizuje objektívnu skutočnosť, bez akých-

koľvek znakov tendenčných etnologických významov.

Objektívizujúci vzťah k ľudovej téme, akýsi chladný odstup od námetu bez vnútorného stotožnenia sa s ním, nielenže vyníma Mallého dielo z problémového okruhu benkovskej maľby, ale upozorňuje aj na nezvratnú skutočnosť, že práve tu a nikde inde sa rodí model slovenského sveta, stavaný na iných než národno-tendenčných základoch.

Rovnako symptomatická je aj skutočnosť, že Mallý pomerne dlho zostal verný zásadám impresionizmu obohateného o poznateľné prísady secesnej kresbovosti. V tomto štýle maľuje od začiatku storočia prakticky až do roku 1920, aby podal „život ľudu vo svetelne zaujímavých situáciách“.<sup>6</sup>

Pre racionalistický naturel maliara bol zrejme mimoriadne prítlačlivý impresionistický slohový kánon, ktorý zodpovedá pozitivizmu vo filozofii a dáva svetu iba platnosť empirického, osobného zmyslového vnemu, a nie teda platnosť objektívnej, od zmyslov nezávislej skutočnosti.

Zároveň však práve táto obmedzenosť empirie impresívnej manieri nútila neskôr maliara hľadať výraz do určitej miery nadosobný a nadsubjektívny, celostne sumarizujúci dosiahnuté individuálne poznanie. Kompromisné prelínanie ontologického a noetického tvorivého aspektu je pre Mallého veľmi typické a charakterizuje vrcholné diela z rokov 1935—1937, živene príkladom klasika českej krajinomalby Václava Špálu (*Motív z Važca*, 1935; *Na paši*, 1937; *Dojenie*, 1937).

Podľa nášho názoru vynikajúco charakterizoval špecifickosť Mallého tvorivej metódy Ján Bakoš: „Obraz je preňho síce priehľadom a je vzniknutý navonok k predchádzajúcej ho optickej skutočnosti. Táto apriórna optická skutočnosť, chápaná ako zmyslová skúsenosť, nie je však, práve v dôsledku svojej optickosti, stabilná, nie je zaistená. Práve optickosťou je už raz transformovaná, premenená a interpretovaná. A práve v tejto premene zohráva rozhodujúcu úlohu obraz. Vsugerúva, že nie je ničím iným ako zachytením danej apriority, v skutočnosti je však práve plodením tejto apriority v podobe, ktorá sa vydáva za apriórnu.“<sup>7</sup>

Čo ešte dodať k týmto slovám? Význam Gustáva Mallého v systéme skúmaných modelov obrazu človeka a sveta v začiatkoch našej modernej maľby vidíme predovšetkým v navýsosti modernej *prezentácii zjednoteneho sveta*. Človek a svet sa stotožňujú — sú konštruova-

ní z toho istého materiálu. To je veľmi dôležitý poznatok. Podobný ideový zámer možno konštatovať aj v diele Benku či Fullu: tu však je prvý raz prezentovaný bez akéhokoľvek tendenčne motivovaného sentimentu — zobrazenie sa zvečňuje, človek a svet vydávajúci sa u Benku a Fullu buď za ad hoc existujúce, alebo za ich obrazovú anticipáciu, je u Mallého vlastne skutočnosťou rozloženou na maliarsky interpretované objemové vzťahy. Svet sa stal poznateľným a dielo už nie je ani jeho odrazom, ani jeho symbolom. Krajina a človek nie sú iba empirickým záznamom určitého výseku skutočnosti, ale ani nesymbolizujú subjektívne ideové zámery tvorcu. Obraz teda nechce byť ani zrkadlom reality, ani zviditeľnením novej novej skutočnosti — chce predovšetkým byť jej *novým, špecificky výtvarným vysvetlením*.

V Mallého diele sa opisované zvečňovanie a autonomizácia zobrazenia uskutočňuje v podstate len obrysovo, v niekoľkých vrcholných dielach — plnú váhu a účinnosť nadobudne až v tvorbe *Mikuláša Galandu*.

„Maľbu, ktorá má byť slovenská, chápem takto: maľba má byť duchom slovenská. Namaľovať slovenský folklór nie je ešte slovenský obraz. Slovenské ovzdušie je melancholické, trochu hranaté a spevné — toto pretvoriť do výtvarnej reči je úlohou slovenského umelca... obraz nie je príroda... Chceme tvoriť novú emotívnu realitu.“<sup>8</sup>

Tvorivé krédo Mikuláša Galandu, osvetlené citáciou z jeho literárnej pozostalosti, zanechalo realizačné plody nezastupiteľne doplňujúce názorový pôdorys našej maľby práve na miestach najmenej zmapovaných. Jeho intelektuálne „tvarové brusičstvo“ sa vymyká akémukoľvek porovnávaniu v okruhu domácich vzorov. Dokázal skutočne avantgardne formulovať pojem tradície absolútne mimo konvencií dobového nacionálne ľudového žánru, ktorého vplyvu sa nevyhol ani jeho generačný súputník L. Fulla. Na program dňa priniesol civilizmus a mestskú tému, čím vytvoril nielen potrebnú protiváhu postupne sa profanujúceho vidieckeho žánru, ale aj vývinové premostenie k tvorbe mladších generačných vrstiev našej medzivojnej maľby.

Nás však bude teraz zaujímať tá časť tvorivého odkazu Mikuláša Galandu, ktorá sa priamo viaže k transpozícii národnej myšlienky. Nie náhodou uvažujeme o tvorbe umelca v jednom problémovom bloku s maliarskym dielom G. Mallého. Dá sa povedať, že

v tvorivej ceste týchto dvoch maliarov je obsiahnuté smerovanie slovenského maliarstva k moderne: od Mallého modifikácie impresionizmu, cez spoločné akceptovanie cézanizmu až ku Galandovmu kubizujúcemu a syntetizujúcemu experimentu. A nielen to — v širšom zmysle slova reprezentuje ich dielo kontinuitné snahy o postupné osamostatňovanie sa obrazovej reality od primárne optickej podoby javovej skutočnosti.

Lyrické varianty neoklasicizmu, uplatňujúce sa najvýraznejšie najmä v Galandovej „ružovej perióde“ rokov 1932—1933, zachovávajú síce klasickú kubistickú štýlovú dikciu (obraz prestáva byť priehľadom do priestoru, síce vždy imaginatívneho, ale predsa opakujúceho našu každodennú skúsenosť; vzniká celkom nový, adištancionálny obrazový priestor), ale zároveň neoklasicizujúci formový element opätovne reaktualizuje ilúziu trojdimenzionálnej reality.

Táto kompromisnosť, kolísanie v rámci výrazového protikladu *optickosť — obrazovosť*, je v Galandovej tvorbe mimoriadne dôležitá. Zdanlivo nepochopiteľná štýlová retardácia, zrejma práve v ružovej perióde jeho tvorby, má totiž svoje imanentné príčiny. Monochrómna hypertrofia objemovosti a totálny akcent na figúru pohlcujúcu a ovládajúcu dimenzie obrazového priestoru získava dielu celkom nové, dovtedy netušené hodnoty. V obraze narastá, bujnie zovšeobecnený a anonymný svet figuratívnych foriem, ktorý prináša objektívizáciu mentálnej skúsenosti zo sveta, maximálne rozširovanie sféry „ja“ do roviny „nie ja“, vytvára zvláštnu symbolickú významovosť obrazu. Poetickú magickosť monumentálnych ženských figúr možno vcelku jednoznačne interpretovať ako akúsi nostalgickú fantáziu o prapôvode a neustálom obnovení sa života. Takto motivované dianie ideovo-obsahovej vrstvy diela by akiste nebolo možné v medziach konvencionálneho analytického či syntetického kubizmu. Teda Galandovi cieľ opätovne určil prostriedky. A preto aj, paradoxným ideovým zvratom, racionálna objektívnosť a chladná konštruovanosť obrazu sa pôsobením významového intervalu medzi realitou a dielom premieňa v adoráciu zmyslových i *noetických možností umenia*. Úsilie o definovanie „novej emotívnej reality“, podobne ako u Fullu, nevedlo k teoreticky proklamovanej rezignácii na väzby k apriórnej skutočnosti. Naopak, spätným metaforickým procesom ju obohacovalo o doteraz nepoznané, našim maliarstvom nevyjavené skutočnosti. Galandovo

tvorivé úsilie bolo teda napriek konzekventnosti jeho teoretických manifestov determinované predovšetkým noetickým akcentom. V tom sa stotožnil s úsiliami Gustáva Mallého a tým sa zásadne distancuje od ontotvorných snáh L. Fullu a napokon aj Benku. Je pritom príznačné, že pojem modernosti sa formuloval na pôde gnozeologických racionálnych úsilí o nesentimentálne vyjadrenie ľudskej reality, poznania človeka a jeho skúseností zo sveta.

V obrazovej sérii *Zbojníci* (1932—1933) dovršuje Galanda opisovaný kontinuálny proces na poli etnologickeho motivovanej časti svojej tvorby. Bežne sa tento okruh diel charakterizuje ako eklatantná realizácia Galandovej tézy o obraze ako „umelo vytvorenej formálnej štruktúre“. To je do istej miery pravda, ale zároveň si treba uvedomiť, že akcent na obrazovosť diela je vždy aj prejavom hľadania vševyjadrujúceho a definitívneho obrazu človeka a jeho sveta. „Dôraz na artistnosť diela je snahou nájsť svet v jeho otvorenosti i v jeho vnútornosti, v jeho diani sa ako sveta. Dielo sa nezvečňuje preto, aby sa stalo autonómnym predmetom vnímania a pôžitku, ale preto, aby odhalilo imanenciu sveta tým, že sa samo objavuje, realizuje a odhaľuje.“<sup>9</sup>

Ortodoxná ikonografická stereotypia Galandových *Zbojníkov* totiž chce mať kvality totálneho poznania tradície v polarite dimenzií súčasnosti. Hoci v podstate ide o to isté, čo sme skonštatovali u L. Fullu, v konečných dôsledkoch sa dospieva už len k analogickým výsledkom. Kým Fullovi išlo o konštruovanie panhumanistického a symbolického etnologickeho projektu, Galanda dospieva od prvotných ontologických motívov (ktoré boli pre Fullu konečným cieľom) k celkom programovej objektivizácii ľudského poznania sveta na základe *konfrontácie empirie apriórnej skutočnosti a imanentných zákonitostí umeleckej tvorby*. Aby však mohlo dôjsť k poznaniu tohto sveta, bolo ho potrebné najprv umelecky „stvorit“. Bakošom pripomínaná „ontologická premena“ sa takto stala východiskovou rovinou pre gnozeologické aspirácie. Musela sa ňou stať v záujme autentickosti modernej transpozície národnej myšlienky, v ktorej plošnosť a jemná línia zaklínajú významový znak v symbol rodu, jeho „tak trochu melancholického, spevneného a hranatého vnútorného života“.

### III

Doteraz som analyzoval niektoré zo základných konvencionalizovaných modelov sveta uplatňujúcich sa v začiatkoch našej modernej maľby, ktoré napriek konštatovanej odlišnosti mali aj istú jednotiacu tendenciu. Táto tendencia sa vyznačuje imanentným smerovaním od jednotlivosti a optickosti cez typizáciu až k maximálne zovšeobecnenému, nadindividuálnemu výtvarnému výrazu. Hľadanie onej Readovej „novej formuly“ má v špecifickom prostredí začiatkov nášho novodobého maliarstva charakter úsilia o vizualizáciu znaku etnika, vyjadrujúceho jeho základné vlastnosti.

Na rozhraní 20.—30. rokov sa však rodí aj ďalší alternatívny model spodobnenia človeka a jeho sveta. Jeho protagonistom je maliar *Miloš Alexander Bazovský*, ktorý kodifikuje pojem rustikálneho psychologizmu a subjektívneho individualizmu v zobrazení slovenského človeka a jeho života.

Benka a Bazovský — dve mená spomínané často jedným dychom v súvislostiach „zakladateľskej generácie“ nášho moderného maliarstva. A pritom Bazovského umelecká koncepcia je tak evidentne odlišná od Benkovej. Je diametrálne odlišná štýlom, ale najmä svetonázorovým ustrojením. Monografia umelca z pera Karola Vaculíka<sup>10</sup> napravila mnohé mylné interpretácie, i keď ani ona nenachádza zmysel Bazovského diela v jednoznačnom odmietnutí akýchkoľvek anachronických folklorizujúcich tendencií. Naopak, pomerne dôsledne vymedzuje význam Bazovského diela v kauzálnej nadväznosti na Benku, akoby Bazovský iba dotvoril, resp. nanovo interpretoval Benkom stanovený žánrovo-tematický základ. Jednako táto publikácia vynikajúco postihuje kontinuálnosť formatívneho radenia jednotlivých tvorivých období Bazovského tvorby. Preto v ďalšej úvahe o Bazovského diele preberieme Vaculíkove charakterizácie jednotlivých problémových okruhov umelcovho diela. Chceme sa pritom venovať predovšetkým vytipovaniu základných svetonázorových fenoménov, určujúcich Bazovského tvorbu ako celok.

Prvé obdobie Bazovského tvorby, charakterizované Vaculíkom hľadaním „diferencovaného pojmu monumentalizácie“, je skutočne príznačne ambivalentným vzťahom k Benkovi, striedavým akceptovaním a odmietaním. Rozhodujúci prelom k autochtónnosti umelcovho výrazu sa odohral temer nebadane v období

rokov 1930—1931. Obrazy ako *Porada*, 1930, *Detvianska melódia*, 1930, *Hrobári*, 1930, *Kolísky*, 1930, i pri nespornej účasti osobitého melancholicko-baladického autorského prízvuku v podstate analogizujú benkovskú schému transcendentálneho výrazu veľkej dekoratívnej formy a plošného kontúrovania v redukovanej farebnej škále. Symetrická a statická kompozícia ešte dôraznejšie než u Benku signalizuje totemický charakter diela.

Podmienky premeny však už existovali. Pripravila ich maliarova cesta do Paríža, poznanie Cézanna, Gauguina, van Gogha a Chagalla. Opozícia voči Benkovej koncepcii sa prejaví najprv takpovediac v remeselnej rovine tvorby. Uprednostňujú sa primárne výtvarno-kompozičné problémy, ktoré sú nadradené obsahovým otázkam. Defolklorizácia, rezignácia na ľudopisný pietizmus sa uskutočňuje prostredníctvom postupného odbúravania literárnych významových hodnôt v prospech skladobno-rytmizačných kvalít zobrazenia. V obrazoch *Baby*, 1930, *Po daždi*, 1930, *Na klebetách*, 1930, prevzaté tradičné ikonografické schémy strácajú akýkoľvek tendenčný akcent — významovosť námietu klesá takmer k nule.

Negácia sémantiky zobrazenia však maliara Bazovského typu nemohla nadlho uspokojiť. Takmer súčasne vznikajú kompozície, v ktorých Bazovský implikuje novú, autorsky originálnu koncepciu sveta (*Starosti*, 1931, *Pastieri*, 1931, *Myšlienky*, 1931, *Cesta*, 1931). Asymetrický a uvoľnený kompozičný princíp, podstatná zmena atmosféry diela smerom k dramatickosti, redukcia palety — všetky tieto výrazové momenty nemajú len čisto formatívny význam.

Bazovského využitie kontradikcie dvoch obrazových plánov, z ktorých v prvom umiestňuje fragmentálnu figúru a v druhom na pozadí segmentovo zaobleného horizontu uplatňuje indexový znak (chalupy a stromy), budeme interpretovať ako zviditeľnenie základnej *duality človeka a jeho sveta*. Nepokojná diagonálna kompozícia, nesymetrická rytmika evokujúca v kontraste celku a detailu montážnu filmovú techniku označuje podstatne odlišný zmysel, protikladný ku konvenčnej ideálnosti „zjednoteného“ človeka a krajiny, človeka a práce, ktorý sme konštatovali u Fullu, Mallého i Galandu. Pôsobením spomínaných konfliktotvorných a protirečivých výtvarných prostriedkov sa obraz sveta dynamizuje a predovšetkým relativizuje. Protirečivosť a dramatickosť vyjadrenia vzťahu človeka a sveta navodzuje atmosféru poten-



3. Miloš Alexander Bazovský, *Dolina*, olej, 1930. Foto SNG

cionálneho *rozporu medzi človekom a krajinou*. Autentický, vôbec nie ideálny vzťah „zľudšteného“ sedliaka k práci, ktorá mu už nie je „fullovským“ vykúpením, prekonaním a vyrovnaním sa so svetom, ale stáva sa stereotypnou každodennou činnosťou, túto atmosféru ešte významovo zhuťňuje. Bazovského roľníci, kosci, bačovia a drotári sa stávajú čoraz skutočnejší, neromantickí a nesymbolickí. Ale ich podoba je čoraz baladickjšia a vnútornejšia.

„Lyrický kontrapunkt“ Bazovského diela rokov 1934—1937 skoršie naznačené problémy definitívne dorieši. Monumentalizačná stavba na základoch provincionalistického folklorizmu dostáva tak v našom maliarstve ďalšiu antitéznu. Subtilná citová improvizácia, popretie pevného definitívneho tvaru a statickej plošnosti korešponduje so zmenami v obsahovej a ideovej vrstve diela, vyjadrujúcej záchvevy subjektívnej interpretácie klasického motívu. Presne ohraničená plocha ustupuje pred arabeskou čiary, obraz javovej skutočnosti sa ďalej znejasňuje a tým zviacvýznamňuje. Antinómia maliarovho umenia má základ v polarite medzi nadosobnou a zároveň hlboko emo-

tívnou prezentáciou individuálnej skúsenosti zo sveta. Táto polarita sa odhaľuje v dialektickom protirečení medzi racionálnosťou kresbovo-kompozičnej osnovy a intuitívnym, „citovým kolorizmom“. „Dualita aktivity rozumu a citu“ sa pritom nezakrýva, naopak, zväzňuje sa v jedinom záujme: maliar si takto vytvára významový interval pre prezentáciu svojej predstavy sveta. Prichádza k slovu poznanie premenlivosti a nezachytiteľnosti nekonečne variantnej, vizuálnej a duchovnej podoby reality.

Nervný rukopisný prednes a emfatický kolorizmus sa stáva prostriedkom sebvýjadrenia umelca — jeho pocitu zo sveta. Odvážne uplatnenie nových koloristických hodnôt — žltých, smaragdovozelených, oranžových, fialových a ružových — vynáša na povrch obsahovej vrstvy diela sugesciu výtvarnej emócie.

Takto sa zmysel obrazu mení z vyjadrenia korelácie „my a svet“ v kauzalitu opačnú — „ja vo svete“. Tým sa však dialekticky mení aj zmysel obrazu človeka. V dielach ako *Jarmok*, 1935, *Máj*, 1936, prichádza k slovu subjektívne citové podanie predstavy o autentickom slovenskom človekovi, ktorý je determinovaný predovšetkým *psychologizujúcimi fenoménmi vzťahu k svojmu svetu*.

Je zaujímavé, že k takto naznačeným novým možnostiam funkcie maliarskeho výrazu sa umelec vracia v poslednom tvorivom vzopätí rokov 1955—1957 a vytvára obrazy, ktoré sú adoráciou čistej a subjektívnej hravej výtvarnosti. Logika vlastného vývinu ho priviedla až k hraniciam autonómnosti obrazovej reality — obraz sveta sa stotožnil so svetom obrazu.

#### IV

Výtvarné umenie na teritóriu východného Slovenska v nami sledovanom období „nemenej špecifickým ako autonómnym prúdom utvorilo pozoruhodnú líniu sociálno-tendenčného prejavu. Tento nový prúd v našom maliarstve nebol síce bez spojenia aj s dedinskou tematikou, ale vo svojom jadre už bol spätý so životom robotníckej triedy a jej životného prostredia, t. j. mesta a najmä mestskej periférie, kde prebieha život vydedencov kapitalizmu. Očividne tu išlo o odraz spoločenskej situácie, najmä o odraz spoločenských pohybov okolo roku 1920, keď sa nesplnili nádeje revolučných más. Zároveň tu išlo aj o reakciu na utrpenie a hrôzy prvej svetovej vojny, ktoré tiež boli



4. Miloš Alexander Bazovský, *Jeseň*, olej, 1955. Foto J. Učnicková — E. Mišurová

zdrojom sociálne orientovaného umenia. Táto tendencia nesentimentálnej sociálnosti má v celkovom obraze výtvarného umenia na východnom Slovensku rozhodujúci podiel, i keď nie z kvantitatívneho, ale z kvalitatívneho hľadiska.<sup>11</sup>

Mestská periféria, proletár, skrátka človek v rovine „nesentimentálnej sociálnosti“ — to sú ešte stále nie dost zdôraznené a historicky zhodnotené atribúty maliarskej tvorby východoslovenského výtvarného okruhu, najmä s ohľadom na celkové kontexty vývinu našej maľby v medzivojnovom období. I niekoľko prác, sústreďujúcich sa zámerne na historické zhodnotenie vývinovej úlohy sociálno-kritickej témy, často až nepochopiteľne ľahostajne hodnotí tento závažný svetonázorový výtvarný pohyb.<sup>12</sup>

Tak sa stalo, že v atmosfére kritérií spomínanej normatívnej estetiky v podstate zanikol význam prínosu sociálno-tendenčnej maľby protagonistu výcho-

doslovenských výtvarníkov *Konštantína Bauera*. Výtvarný samouk, nepoznačený prítazhou akademického školenia, udal v rokoch 1924—1928 ráz najsilnejšej, už druhej generácii východoslovenskej moderny. V tomto období sa kryštalizuje jeho dielo do originálne čistej podoby expresívneho výrazu a provokujúcej sociálno-tendenčnej obsahovosti. Dnes sú už pomerne známe jeho základné diela *Pred ľudovou kuchyňou* (1924), *V sprostredkovateľni práce pre slúžky* (1925) a súbor obrazov z roku 1927: *Procesia panien*, *Vystáhalci*, *Orgie*, *Staroba*, *Starenka s podopretou rukou*, rovnako ako záverečné nedokončené dielo *Agitátor* (1928).

„Človek je tvor určovaný protikladmi: nielenže existuje, ale je si svojej existencie i vedomý, avšak nielen to, chce túto existenciu i zmeniť. Dejiny sú dialektickým sporom medzi ideológiou a ideou pravdy, medzi chcením a vedením, medzi priáním zmeniť naše bytie a ľahostajnosťou tohto bytia. Pohybujeme sa sem a tam medzi materiálmi predpokladmi svojej existencie, ktoré sme si stanovili. Pohyb je nekonečný. Hovoriť o jednom konci tohto pohybu, to znamená hovoriť o konci histórie a to je, tak podľa Hegela, ako aj podľa Märsa len rýdza špekulácia. Pre racionálne myslenie sú medzami histórie medze ľudstva.“<sup>13</sup>

Nie náhodou sme zvolili slová sociológa umenia Arnolda Hausera do úvodu našich úvah o diele Konštantína Bauera. Jeho výtvarný svetonázor obsahuje totiž základné protirečenie, antinómiu medzi extrovertnosťou vnímania a pocitovania konkrétnej spoločenskej situácie a introvertným ponorom do hĺbín ľudskej mentality.

Bauerovo výtvarné smerovanie a napokon aj rozhodnutie venovať sa umeleckej tvorbe bolo motivované prostredím, v ktorom sa pohyboval, a názormi, ktoré absorboval. Lavoorientovaná skupina intelektuálov, grupujúca sa pod patronátom riaditeľa Východoslovenského múzea dr. Poláka, vytvárala začiatkom dvadsiatych rokov plodné ovzdušie pre rozvoj umeleckých aktivít. Emigranti z Maďarska, expresionizmom nadšení Nemci i českí pokrokoví umelci a kultúrni pracovníci vytvárali ovzdušie plné výtvarných i mimovýtvarných inšpiračných momentov. „Otvorenosť“ košického kultúrneho prostredia, spôsobená zhodou objektívnych historicko-spoločenských okolností, privádzajúcich do Košíc nedobrovoľných vyslancov najprogresívnejších európskych kultúrnych pohybov — to všetko pôsobilo na utváranie výtvarného i ľudského profilu železničného inžiniera, ktorý

sa po roku 1919 rozhodol pre dráhu nedeľného maliara. Osobnosti ako František Foltýn, Gejza Schiller a Alexander Bortnyik, výstavy svetovej moderny v múzeu, príklad diela Konštantína Kőváryho a Antona Jasuscha, ale aj akútne pociťované reminiscencie na Slovenskú republiku rád a Maďarskú komúnu tvoria prvú, intelektuálnu východiskovú svetonázorovú rovinu Bauerovho diela. Jeho tvorba je však pevne zakotvená aj geograficky a sociograficky. „Maľoval iba výsek spoločnosti, vlastne iba jediné mesto, kam zabíehali tiene tejto spoločnosti: košickú proletársku perifériu, „hušták“ s jeho zrázne sa plaziacimi uličkami, chaoticky rozsadnými domami a plotmi a s priervami vyhlbenými v hline a napokon ľuďmi tejto periférie, klesajúcimi na dno.“<sup>14</sup> Autentickosť každodenne prežívaných skutočností tohto azda najbiednejšieho kúta Slovenska sa stáva primárnou ideovo-tematickou smernicou Bauerovej výtvarnej práce.

V spolupôsobení spomínaných intelektuálnych, výtvarne vplyvových a motivických fenoménov sa potom vynára obsahová vrstva Bauerovho diela, v ktorom je každý jednotlivý podnet transponovaný osobne vyhradeným výtvarným výrazom. Niet v našom výtvarnom umení — azda okrem Sokolovho diela — tak emotívne prežitý sociografický náčrt ľudskej úbohosti na pozadí drastického načretia do chaotického sveta mestskej periférie, v ktorom sú všetky spoločenské konflikty maximálne odhalené.

V tomto neľútostnom a zraňujúcom opise „biedy spoločnosti“ prekonáva Bauerova tvorba istý imanentný vývoj. Obraz človeka je zo začiatku formulovaný akoby v trpnom stave: v istom zmysle sa tu analogizuje etický rozpad spoločnosti s nevyhnutnosťou rozkladu ľudskej individuality. Poučenie cézanizmom, analytické rozkladanie obrazu v racionálne usporiadanú kompozíciu bolestne deformovaných stavebných zložiek, spolu s pôsobením simultánnosti chladnej a útočnej farebnosti prináša neskôr kvalitatívne vyšší výrazový zmysel: významovo zvestuje fatalizmus tragiky ľudskeho osudu, ktorej zárodky sa nachádzajú už v samej psychofyziologickej štruktúre ľudskej osobnosti. Apokalypsa sveta sa teda stotožňuje s neschopnosťou individua odporovať dehumanizujúcim spoločenským podmienkam.

Teritórium východného Slovenska v dôsledku svojej špecifickej sociálnej, národnostnej i kultúrnej štruktúry bolo priam predurčené pre uplatnenie sociálno-kritickej funkčnosti umenia. Ako to predznačilo dielo

Konštantína Bauera, sociálna tendenčnosť sa stáva základnou konštantou najvýznamnejšej časti umeleckého odkazu východoslovenskej moderny v dvadsiatych a tridsiatych rokoch. Treba si však vždy zároveň uvedomovať, že tu nešlo len o tematickú a námetovú odlišnosť (ako sa doteraz definuje špecifikum východoslovenskej maľby oproti národno-tendenčným a etnologickým prúdeniam jadra nášho moderného maliarstva). Význam východoslovenského výtvarného okruhu je nepochybne širší: tu sa utvára plnohodnotný vývinovo-inšpiračný model človeka a sveta, ktorý nezastupiteľným spôsobom dopĺňa diferencovaný obraz začiatkov našej maliarskej moderny. Ako sme to konštatovali pri Bauerovi, tak ešte významnejšie a silnejšie pristupujú u najvýraznejších osobností tohto okruhu k základnej noetickej sociálno-tendenčnej zameranosti a námetovej autentickosti aj *syntetické ontotvorné ambície*, presahujúce primárnu regionalistickú podobu tendenčnej angažovanosti väčšiny maliarov východoslovenského okruhu.

Myslíme tým predovšetkým na medzivojnové dielo Antona Jasuscha a Júliusa Jakobyho.

*Anton Jasusch* prekonáva najzávažnejšiu periódu svojho vývinu v rokoch 1908—1925. V rodokmeni jeho výtvarného svetonázoru zohrali určujúcu úlohu dvaja maliari z generácie otcov východoslovenskej moderny — Konštantín Kőváry a Eugen Krón. Kőváry má dvojznačný význam: prináša do tejto geografickej oblasti — a vlastne ako prvý v našom modernom maliarstve — zásady postimpresionizmu poznačeného secesnou symbolikou. Eugen Krón, ktorého dielo charakterizovala polarita „od dynamicky vzdutých expresívnych foriem, až po harmonické kompozície, vyjadrujúce proletkultovské nálady, vyúsťujúce až do akéhosi sociálneho mesianizmu čistého ľudstva“,<sup>15</sup> taktiež — vo všeobecnejšom zmysle slova — ovplyvnil utváranie sa výrazových zásad Jasuschovho maliarskeho štýlu. Inklinovanie k metaforickej a metonymickej významovej reči, ktoré si Jasusch odnáša z Krónovej grafickej školy, determinovalo celé jeho dielo, najmä však jeho začiatky.

Binárna povaha Jasuschovej tvorby, rodiaca sa z napätia secesnej, kubistickej a neskôr orfistickej formy a obsahovej alúzie na panteistické mýty, v konkrétnom zobrazení sa zviditeľňuje na pozadí danej spoločenskej situácie poznačenej chaosom vojny, rozpornosťou revolúcie a všadeprítomnosťou otrasnej sociálnej biedy. Toto permanentné vzájomné prestu-

povanie sa autentickosti a zovšeobecnenia utvára základy významovej i obsahovej štruktúry jeho diela. Chceme však pritom podčiarknuť evidentnú skutočnosť, že Jasuschove vizionárske alegórie a fantázie presahujúce obmedzenosť existencie človeka a abstrahujúce do „osudov ľudstva“ majú takmer vždy primárnu sociabilnú motiváciu.

Nevedno, či tento moment charakterizujúci tvorbu každého príslušníka východoslovenskej moderny vyplýva z „etickej“ zvláštnosti, či zo špecifiky ostrenej sociálnej situovanosti, či z púheho vzájomného ovplyvňovania sa. To napokon nie je až také dôležité — podstatnejšie je, že konštantná interpretovateľnosť diela vo významovej rovine sociálno-tendenčnej alebo aspoň sociabilnej (ale samozrejme nielen v nej) je najdôležitejším poznatkom, vyplývajúcim z analýzy Jasuschovej výtvarnej práce.

Nie raz sme v našej štúdiu pripomínali problematickosť autonómnosti diela vo vzťahu k javovej a spoločenskej realite v začiatkoch našej modernej maľby. Môžeme aj na tomto mieste skonštatovať, že na prvý pohľad striktno abstrahujúce úsilie Antona Jasuscha sa vo významovom výstupe systému umeleckého diela aktívne otvára k spoločenskému svetu. A týmto mostom prepojujúcim metafyzický svet umenia a svet skutočnosti je práve dialektika spoločenských a sociálnych aspektov jeho tvorby. Jasuschov konzekventný orfizmus sa takto logicky mení v popretie vlastnej konvenčnej štýlovej podoby. Tento imanentný rozpor sa napokon stal pre Jasuscha neriešiteľným. Filozofické úsilie o dosiahnutie istej, znakovito precíznej štruktúry obrazu vyúsťuje do tak trochu naivných alegórií o dobre a zle a o človekovi poznačenom vopred danou, osudovou determináciou.

Príklad Muncha, nemeckého expresionizmu a secesie, v dynamickom a rozvírenom rytme formatívnej stránky diela (*Žltý mlyn* I. a II.) sa nevyhnutne premieňa v programovo antiestetický, filozofujúci asketizmus obnaženej ideovej konštrukcie diela (*Skeč lásky*, 1924; *Nirvána*, 1924). Postupná rezignácia na sociálne aspekty námetových východísk má tragické dôsledky. Obraz je už umelo konštruovaný — nie však ako autonómna maliarska realita, ale ako *filozofický ad hoc daný model*. A preto sa aj významová polyfunkčnosť raných prác mení v *ontotvornú monofunkčnosť* pozdných obrazov prvého veľkého tvorivého obdobia maliarovho diela.

„Dnes snímame tieto Jasuschove kompozície ako

dobové dokumenty a vízie osihotenej inteligencie, ktorá na jednej strane tušila nevyhnutnosť revolučných zmien, ale na druhej strane nemala dostatok síl postaviť sa na stranu robotníckej triedy. Myslenie a úzkosť tejto časti príslušníkov inteligencie sa napokon kryštalizovali v chaotických predstavách spoločenskej situácie, len nedostatočne krytých rúskom metafyzických kategórií.“<sup>16</sup> Tieto možno trochu zjednodušujúce postrehy dejepisca východoslovenského výtvarného okruhu Ladislava Saučina v podstate jednoznačne postihujú veľkosť rozletu i pád záveru začiatočného tvorivého vzopätia Antona Jasuscha.

Dielo dnes azda najvýznamnejšieho žijúceho slovenského maliara *Júliusa Jakobyho* predstavuje mimoriadne zložitý interpretačný problém. Zložitost spočíva v jeho celostnej neuchopiteľnosti vzhľadom na nevyhnutnosť voľby určitého metodologického spôsobu analýzy. Ak sústredíme interpretačné úsilie na Jakobyho ideovo-obsahovú uzavretosť do motivickej problematiky košického prostredia, unikne nám všeludský aspekt jeho diela; ak hovoríme o antropologickej noetickej viazanosti jeho tvorby, musíme chtiac-nehctiac negovať ontologické prínosy jeho maľby. Môžeme sa vnoriť do sugestívneho sveta jeho kolorizmu a rukopisnej traktácie, utvárajúcej sa akoby mimo všetkých zákonitostí — veľmi skoro však pochopíme vnútornú existenciu psychologickéj partitúry umelca, ktorá sa pred nami otvára nie tak v oblasti klasických umelecko-historických metód ako vo sfére duševného rozpoloženia a biografie jeho osobnosti. Akosi chýba metóda, ktorá by umožnila celostnú interpretáciu zložitosti Jakobyho diela. Možno aj preto každý seriózny pokus na tomto poli trpí schematizáciou a zjednodušovaním, prameniacimi z neschopnosti verbalizovať nevypovedateľné a zachytiť bezpredmetné.

I naše úvahy o Jakobyho diele nebudú určite v úplnosti vyčerpávať jeho problematiku. Vzhľadom na cieľ našej práce sa sústredíme na obmedzený okruh otázok, dokumentovaný najvýznamnejšími dielami Jakobyho tvorby do roku 1945; *Pred pohrebom* (1924), *V bare* (1924), *Žid* (1929), *Verklikár* (1929), *Štrkári* (1930), *Nad inzerátom* (1934), *Novostavba* (1930), *Asfaltéri* (1934), *Odpočívajúci robotníci* (1935), *V krčme* (1938), *Cestári* (1943).

Všetky tieto maliarske diela majú spoločného menovateľa, od ktorého sa odvíja významové pradiivo obsahovo-formálnej výstavby umeleckého diela. *Irónia a grotesknosť* sú nepochybne základnými kameňmi prin-

cípu tlmočenia skutočnosti v Jakobyho diele. Emotívna sila jeho obrazov vyviera zo styčného bodu, priesečníka protirečenia medzi citovým stotožnením sa a aristokratickým odstupom intelektuála, autentickosťou a zovšeobecnením, aktuálnosťou a nadčasovosťou. Všetky spomínané protiklady by sme mohli odmocniť do vzťahu medzi hlboko ironizujúcou gestuálnou kresbou a farbou, vytvárajúcou akýsi disciplinujúci citový korektor celkovej emotívnej atmosféry diela. Ironický nadhľad a zžieravý pocit grotesknosti postavenia človeka vo svete takto vzájomne vyvažujú podiel citu a intelektu, jednotlivého a všeobecného a tým ich komparujú.

Človek a jeho prostredie sú podaní konfliktne, psychosomatická deštrukcia gesta a mimiky figúry nadobúda kvality posadlej predstavy, potreby úniku zo sveta, ktorý je pre vnútorne rozorvaný subjekt neprijateľný. Svet sa chápe ako *imanentný chaos*, človeku nadradený systém bez možnosti dištancovať sa. *Styk človeka a sveta*, „nie ja“ a „ja“ je tu *prvýkrát v histórii našej modernej maľby pociťovaný ako tragédia*. Človek sa už vo svete nerozpúšťa (Fulla, Galanda, Mallý), ani sa ním nedefinuje (Bazovský), je ním pohlcovaný. Táto absolutizácia nadradenosti sveta človeku však zároveň bráni krajnému ostreniu citového konfliktu človeka so svetom. Uvedená zásadná dualita sa totiž nepocituje racionálne, je len naznačená istou rukopisnou exaltáciou, ktorá neironizuje len svet, ale aj človeka. V tom spočívajú hranice sociografie Jakobyho tvorby do roku 1945. Jeho záujem „o vydedencov kapitalistického spoločenského poriadku prýštil síce z úprimného záujmu, no len zo všeobecnej humanistickej a nie uvedomelej politickej akcie, neľakajúcej sa triednej solidarity... Aj Jakoby cítil s proletárom a to predovšetkým pre jeho chudobu, no nikoho nenechával na pochybnostiach, že chudoba je preňho javom sociálnym a nie dajakou kresťanskou cnosťou. Obmedzenosť Jakobyho umenia bola v tom, že neuzrel v proletárovi uvedomelého kolektívne vystupujúceho bojovníka za sociálne a politické oslobodenie. Na druhej strane díva sa na neho ľudsky, bez ťaživej (obyčajne dodatočnej) patetiky, dôverčivo, akosi sub specie historického optimizmu vlastného robotníckej triede“.<sup>17</sup>

Na margo Saučinovho hodnotenia Jakobyho tvorby možno už iba položiť otázku, či si Jakobyho umenie chcelo a mohlo klásť nejaké vyhranenejšie sociálne ambície. Jeho neskoršia tvorba skôr dokazuje, že zmysel Jakobyho umeleckých snažení smeroval — zjedno-



5. Edmund Gwerk, *Vichrica*, olej, 1928. Foto SNG

dušene povedané — nie od človeka k spoločnosti (k svetu), ale od sveta k človeku, ktorý je pre maliara základným a jediným predmetom umeleckej analýzy. Svet sa realizuje cez človeka a človekom a iba ním nadobúda logiku a zmysel. Tento svetonázorový solipsizmus je základnou premisou Jakobyho tvorby, pravda, obnažene sa uplatňujúcou až v jeho neskoršom diele.

Úvahy o sociálne determinovanom modele človeka a sveta v našej modernej maľbe ukončíme dielom maliara, ktorý v mnohom súvisel s problematikou východoslovenskej moderny. Tvorbou *Edmunda Gwerka* sa totiž sociálne motivované východoslovenské maliarstvo presadilo z uzavretej regionalita do celkových

kontextov našej modernej maľby.<sup>18</sup> Jeho názorové vyzrievanie bolo priamo ovplyvnené príkladom tvorby Konštantína Bauera, Eugena Króna a Elemíra Halásza-Hradila. Avšak najmä mýtotočivé maliarstvo Antona Jasuscha, ktoré Gwerk spoznal na maliarovej bratislavskej výstave roku 1924, zanechalo nezmazateľné stopy pre ďalší tvorivý i svetonázorový rast vtedy dvadsaťštyrochročné maliara. Hneď vzápätí zaznamenávame prvú kulmináciu jeho tvorby (1924—1932) v dvoch vlnách, v ktorých sa ustálilo ideové zameranie jeho maľby.

„*Horská symfónia*“ (1924) je prvý z radu obrazov, v ktorých sa Gwerk usiluje o Jasuschom inšpirovanú panteistickú víziu sveta. Tieto diela „s prevládajúcim

rysom barokovej expresie, diela, ktoré boli naplnené pátosom dynamiky a búrlivej syntézy prvkov lineárnych a koloristických... sa neusilovali už iba o zobrazenie prírody, ale o vyjadrenie zápasov živlov a síl, ktoré túto prírodu modelovali a ktoré jej vtlačili jej jedinečnú vzrušujúcu podobu“.<sup>19</sup> Interpretácia sveta ako dialektiky boja vzájomne protirečivých duchovných síl značí istý konštantný stereotyp Gwerkovho tvorivého myslenia. Objektívna realita je preňho vyslovene primárnym základom, ktorý exponuje aprioristickou, ideologizujúcou myšlienkou. Vopred postulovaný významový úmysel, programové konštruovanie „ideologizovaného“ krajinného výseku v dynamicky uhrančivej podobe charakterizuje aj ďalšie práce tohto ideovo-tematického okruhu (*Leto*, 1926; *Jar*, 1925; *Vichrica*, 1928; *Kopanické domky*, 1928; *Hory*, 1928; *Východ slnka*, 1934).

Figurálna tematika (*Žena s drevenou krhlou*, 1928; *Rozsieváč*, 1931; *Oráč*, 1936) vytvára v Gwerkovom diele druhú dôležitú sféru, v ktorej sa ešte výraznejšie prejavilo maliarovo úsilie o pretavenie osobných teoretických náhľadov do výtvarného diela. Pokračujúca ideologizácia, prejavujúca sa nárastom významu symbolickej metafory, ústi do hypertrofie didakticko-tendenčných fenoménov diela. Výtvarné dielo sa stáva metaforou apriorne formulovanej idey, čím sa jeho významovosť presúva do sféry filozoficko-orientačnej, pričom sa v podstate negujú ontotvorné možnosti umenia. Gwerkova tvorba tohto druhu predstavuje uzavretie možnosti sociálno-tendenčnej maľby medzivojnového obdobia. Úsilie po popretí každej náhodnosti a subjektivismu maľby typu „ala prima“, maximálna tendenčnosť, však v podstate nesplodili umenie v jeho jedinečnosti, ale *metonymickú ilustráciu svetonázoru v jeho abstrakcii*.

## V

Záverečná sumarizácia výsledkov mojich doterajších úvah sa zrejme nemôže vyhnúť niektorým spresňujúcim konštatovaniam s ohľadom na danú tému a stanovené ciele štúdie. Je isté, že sa mi nepodarilo vyčerpávajúco opísať všetky aspekty a nuansy svetonázorovej dialektiky našej modernej maľby medzivojnového obdobia. V terajšom štádiu mojich výskumov to napokon ani nebolo možné a v zásade som sa o to ani neusiloval.

V prvom pláne mojich záujmov bola snaha o postihnutie základných obrysov podstaty spoločenskej motivácie, podmieňujúcej protirečivosť svetonázorového programu nášho moderného maliarstva v pomerne krátkom časovom období jeho autentickú kodifikácie. Chcel som tým predovšetkým polemizovať s doteraz zaužívaným generačným vývinovým modelom našej maľby, podľa ktorého každá nová generačná vrstva — v jednosmernej kontinuite — vlastne len ďalej rozvíja, precizuje a obohacuje výsledky jej protagonistov. Oproti tejto umeleckohistorickej predstave som došiel k poznaniu, že začiatky našej novodobej maľby predstavujú oveľa zložitejší problém, než sa doteraz pripúšťalo.

Nami analyzovaná zákonitosť negácie predchádzajúceho, v rámci procesu tvorby novej kvality moderného výtvarného výrazu, vyvolala totiž nielen jednoznačnú diskontinuitu k tradícii reprezentovanej benkovským neoromantizmom a jeho elektickými mutáciami, ale aj zásadnú a imanentne protikladnú diferenciáciu programových typov — modelov interpretácie človeka a sveta. Táto diferenciácia sa udiala na rozhraní dvadsiatych a tridsiatych rokov v tvorbe niekoľkých umeleckých osobností rozličných generácií, školenia, tematických záujmov a výtvarných názorov. V týchto súvislostiach sme upozornili na objektívny časový predstih niektorých maliarov východoslovenského výtvarného okruhu, ktorí už v predrevratovej dobe začínajú budovať špecifický a bezpochyby autentický názor na pojem moderného výtvarného vyjadrenia sveta. Uzavretosť a kultúrno-politická špecifickosť východoslovenského regiónu však spôsobila, že k prepojeniu tvorivého programu týchto maliarov k celku modernej slovenskej výtvarnej kultúry dochádza až oveľa neskôr, práve v spomínanom, vývinovo hraničnom období. Tento fakt mi umožnil vcelku bez problémov posunúť začiatky slovenskej modernej maľby do obdobia konca dvadsiatych a začiatku tridsiatych rokov s tým, že majú z generačného hľadiska vyslovene heterogénnu povahu.

Hlavnú pozornosť sme v našich úvahách venovali etnicky motivovanej maľbe, pretože práve v tejto sfére sa vzájomné vzťahy a názorové protiklady našej modernej maľby prejavovali najvyhranenejšie a najkomplexnejšie. S istým zjednodušením možno konštatovať, že práve problematika národnej témy — zhodou historických okolností sa stala pôdou pre formuláciu základnej svetonázorovej opozície medzivojnového

maliarstva. Špecifikum tejto opozície oproti európskym avantgardám spočívalo v tom, že primárne nevyjadrovala polaritu tradičné — moderné, ale skôr národné — všeludské, resp. konformné — non-konformné. Len v najvyhranenejšej a vo svojej podstate relatívne okrajovej názorovej vrstve sa táto polarita menila vo vyššiu kvalitu protikladného vzťahu meštiackeho a proletárskeho. Diferenciácia k proletárskemu, ktorá predstavuje napríklad v súdobej literatúre základný vývinový hybný element, je záležitosťou až záveru medzivojnového obdobia a vojnových rokov. Protagonisti našej modernej maľby riešili teda predovšetkým problematiku vzťahu k národnej tradícii vo všeobecnom zmysle slova, pričom tento vzťah odmočňovali v súlade s úsilím o vyjadrenie etnického novým, moderným spôsobom. V rámci tohto úsilia sa postupne kodifikovali tri dialekticky prepojené svetonázorové modely.

Prvý interpretuje svet a človeka cez prizmu základných humanistických ideálov, ktorými objektivizuje tradičný pietizmus v zobrazení etnika a konfrontuje ho s moderným videním sveta. Problematika tejto koncepcie je najlepšie vyjadrená v umeleckom prínose Ludovíta Fullu. Na opačnom póle tohto racionalistického modelu slovenského človeka a jeho sveta stojí dielo Gustáva Mallého a Mikuláša Galandu, ktorí nahrádzajú ideu umenia ako nástroja sebaopotvrzovania národa ortodoxným noetizmom. Objektivizujú model slovenského sveta tým, že ho analyzujú prostredníctvom autochtónnych možností maliarskeho umenia.

Druhá modalita človeka a sveta už v podstate rezignuje na etnologické abstrakcie. Jej špecifikum spočíva v individualizácii obrazu človeka a sveta. Formatívny

subjektívizmus premieňa tradičnú kauzalitu „slovenský človek vo svojom svete“ vo vzťah oveľa protirečivejší a subjektívne podmienennejší — uvažuje sa tu už v súvislostiach konkrétneho sveta a konkrétneho človeka. Táto problémová skupina má zastúpenie predovšetkým v rustikálnom psychologizme predvojnového diela M. A. Bazovského, no jej podstatnejší názorový vývin sa uskutoční až v diele jadra tzv. Generácie 1909 a vyvrcholí v tvorivom odkaze vojnového výtvarného zoskupenia nazvaného neskôr Avantgarda 38.

Posledná koncepčná mutácia v projektovaní človeka a sveta v našej medzivojnovej maľbe je zastúpená vedúcimi maliarskymi osobnosťami východoslovenského výtvarného okruhu a ich nemnohými názorovými súputníkmi. Východisková rovina sociálnej tendenčnosti sa stala pre nich základom pre budovanie relatívne autochtónneho programu vyznačeného polaritou medzi zovšeobecňujúcim panteizmom (Anton Jasusch, Edmund Gwerk) a individualistickým, existencionálnym determinizmom (Konštantín Bauer, Július Jakoby).

Takto opísaný pôdorys svetonázorovej dialektiky začiatkov našej modernej maľby nemožno, prirodzene, chápať staticky. Vzájomná prepojenosť jednotlivých interpretačných modelov je nepochybná a z viacerých aspektov je aj v našej štúdiu analyzovaná.

Záverom by som chcel vysloviť presvedčenie, že zvolený metodologický prístup k problematike nášho moderného maliarstva predstavuje jeden z možných spôsobov riešenia aktuálnej, i keď zatiaľ len perspektívnej úlohy spracovania novej syntetickej koncepcie jeho vývinu. Ak sa mi podarilo aspoň načrtnúť nové možnosti umelecko-historickej interpretácie výtvarného materiálu, reprezentujúceho začiatky vývinu našej modernej maľby, tak potom štúdia splnila svoj cieľ.

## Poznámky

<sup>1</sup> BAKOŠ, J.: Bohdan Lacina. Výtvarný život, 1973, č. 7, s. 124.

<sup>2</sup> Ars, 1983, č. 1, s. 7—21.

<sup>3</sup> Súkromné listy Fullu a Galandu. Bratislava 1930.

<sup>4</sup> READ, H.: Stručné dejiny maliarstva od Cézanna po Picassa. Bratislava 1967, s. 25.

<sup>5</sup> BAKOŠ, J.: Dielo a svet slovenského maliarstva. Slovenské pohľady, 1969, č. 1, s. 105.

<sup>6</sup> VÁROSS, M.: Gustáv Mallý. Bratislava 1957, s. 13.

<sup>7</sup> BAKOŠ, J.: c. d. v pozn. 5, s. 106.

<sup>8</sup> C. d. v pozn. 3.

<sup>9</sup> BAKOŠ, J.: c. d. v pozn. 5, s. 107.

<sup>10</sup> VACULÍK, K.: Miloš Alexander Bazovský. Bratislava 1967.

<sup>11</sup> SAUČIN, L.: Výtvarné umenie na východnom Slovensku. Bratislava 1963, s. 14—15.

<sup>12</sup> K tejto problematike pozri najmä VACULÍK, K.: Slovenské

výtvarné umenie v boji o dnešok. Bratislava 1959. Túto základnú prácu autor koncepčne a faktograficky doplnil v štúdiu v katalógu výstavy Revolučné, sociálne a proletárske umenie. Bratislava, Slovenská národná galéria 1981.

<sup>13</sup> HAUSER, A.: Filosofie dějin umění. Praha 1975, s. 31.

<sup>14</sup> SAUČIN, L.: Verné svedectvo doby. Výtvarný život, 1967, č. 3, s. 123.

<sup>15</sup> SAUČIN, L.: c. d. v pozn. 11, s. 40.

<sup>16</sup> SAUČIN, L.: tamže, s. 45.

<sup>17</sup> SAUČIN, L.: tamže, s. 48.

<sup>18</sup> BACHRATÝ, B.: Edmund Gwerk. Banská Bystrica 1975.

<sup>19</sup> BACHRATÝ, B.: c. d., s. 11.

## Мировоззренческая диалектика современной словацкой живописи

(Человек и мир в словацкой живописи в период между двумя мировыми войнами)

Данная статья посвящена началу развития словацкой живописи 20-го века. Она ставит своей целью доказать, в отличие от других теорий исторического развития, что современная словацкая живопись возникла на основе антитезы и полемики к неоромантической народно-жанровой живописи первой половины 20-го века, развитие которой завершила экспрессивно-монументальная программа Мартина Бенки.

Автор статьи ставит своей целью постичь основные черты сущности общественной мотивации, обуславливающей противоречивость мировоззренческой программы современной словацкой живописи в период от конца 20-ых и до начала 30-ых годов. Он полемизирует с принятой моделью развития поколения художников (положивших начало словацкой живописи), которая является односторонней и не полемичной по отношению к отдельным художникам, взглядам и направлениям поколения. Автор приходит к познанию, что закон отрицания прошлого вызвал в младшем поколении протагонистов современной живописи однозначный дисконтинитет традиции, представленной бенковским неоромантизмом и его апологетами. Автор уделяет внимание технически мотивированной живописи, которая стала основой для формирования основной мировоззренческой оппозиции в живописи периода между двумя мировыми войнами. Сущность этой оппозиции он видит в том, что по сравнению с главным европейским авангардом, она не высказывала противоположность: национальное — интернациональное, но скорее: традиционное — современное, или же: конформное — некомформное. В рамках этой оппозиции автор статьи потом разбирает постепенную кодификацию трех диалектически связанных мировоззренческих моделей современной словацкой живописи. Первая из них интерпретирует мир

и человека через призму основных гуманистических идеалов, которыми объективизирует и рационализирует традиционно романтический поэтизм в изображении словацкого народа и конфронтирует его с современным взглядом на мир. Проблематика этой концепции лучше всего отражена в творчестве Людовита Фулла. На противоположном полюсе этой рационалистической модели словацкого человека и мира находится творчество Густава Малого и Микулаша Галанды, которые заменяют ортодоксальную поддержку науки о познании идеой искусства как инструмента самоутверждения нации.

Другая модель человека и мира отступает на этнологическую абстракцию, специфика которой состоит в индивидуализировании образа человека и мира. Максимальный субъективизм в интерпретации традиционного мотива заменяет подлинную причинность „словацкий человек в своем мире“ на более противоречивое отношение — здесь уже рассматриваются связи конкретно и социально обусловленного мира и человека.

Эта проблемная группа представлена прежде всего в rustикальном психологизме предвоенного творчества М. А. Базовского.

Последняя концепция мутации в проектировании человека и мира в нашей живописи периода между двумя мировыми войнами представлена ведущими художниками восточно-словацкого округа и их немногими единомышленниками. Исходная точка социальной тенденциозности и городской тематики становится для них основой для создания мировоззренчески автохтонной программы, отличающейся противоположностью между обобщающим пантизмом (Антон Ясуш, Едмунд Гверк) и индивидуалистским, экзистенциальным детерминизмом (Константин Бауэр, Юлиус Якобы).

## Ideological Dialectics of Slovak Modern Painting

(Man and the World in Slovak Interwar Painting)

The study deals with the beginnings in the development of 20th century Slovak painting. Its aim is to show, in contrast to existing historical-developmental theories, that modern Slovak painting has been constituted on the basis of an antithesis and polemics concerning neoromantic, folk-genre painting of the first half of the 20th century, the development of which was climaxed by Martin Benka's expressively monumentalizing programme. In author's effort is to present the fundamental outlines of the essence of the social motivation conditioning contradictoriness in the ideological programme of modern Slovak painting from the end of the twenties and the early thirties. He polemizes with the established view about the developmental model of Slovak painting involving a one-way and uncritical continuity of the various author-personalities and ideological trends. He arrives at the conclusion that the law of negating all what had preceded has evoked among the younger protagonists of modern painting an unambiguous discontinuity of traditions represented by Benka's neoromanticism and that of his apologists. At the same time, he focuses his attention on technically motivated painting which had become a base for formulating a primary ideological opposition to interwar painting. Specific feature of this opposition rests in the fact that in contrary to the principal European avant-gardes it didn't express the national vs. the international polarity, but rather that of the traditional vs. the contemporary or the conform vs. the nonconform. Within the framework of this opposition the study follows up the gradual codification of three dialectically interconnected ideological models of modern Slovak painting.

The first of these models interprets the world and man through the prism of basic humanistic ideals with which it objectivizes and rationalizes a traditionally romantic pietism in the portrayal of the ethnic and confronts it with a modern view of the world. The problems of this conception are best expressed in the work of Ludovít Fulla. At the opposite pole of this rationalistic model of the Slovak man and the world stands the work of Gustáv Malý and Mikuláš Galanda, who substitute an orthodox neotism for the idea of art as an instrument of a nation's self-confirmation.

The second modality of man and the world resigns to ethnologic abstractions; its specificity resides in an individualization of the image of man and the world. A maximal subjectivism in the interpretation of the traditional motif transforms the original causality "Slovak man in his world" into a much more contradictory relationship — reflections here run in terms of a concretely conditioned world and man. This problem group has its representation primarily in the rustic psychologism of M. A. Bazovský's pre-war work.

The last conceptual mutation in the projection of man and the world in our interwar painting is represented by leading painting personalities of the East-Slovakian creative circuit and their few ideative adherents. The starting plane of a social tendentiousness and urban topic is to them a basis for building up an ideological autochthonous programme marked by a polarity between a generalizing pantheism (Anton Jasusch, Edmund Gwerk) and an individualistic, existential determinism (Konštantín Bauer, Július Jakoby).

## Roky po Oslobodení ako pokračovanie pokrokových tradícií v slovenskom umení

(Maľba, grafika a kresba 1945—1948)

ZUZANA BARTOŠOVÁ

Sloboda prišla r. 1945 po období vojnových hrôz, besného krviprelievania, politického a sociálneho útlaku. Prišla po rokoch, v ktorých sa básnik pera či štetca mohol vyjadriť len zbraňou alebo metaforou. Na margo nových nádejí, ktoré priniesla, napísal Ján Smrek, šéfredaktor obnoveného Elánu, v jeho prvom dvojčísle: „Len jedna bohyňa — Sloboda — je pánom nášho života a smrti a v jej mene mienime nikdy nie klesať, ale stúpať, stále stúpať.“<sup>1</sup>

Povojnový život sa začal búrlivo aktivizovať. Kultúre a s ňou i výtvarnému umeniu sa poskytol nebývalý priestor. Významnú úlohu zohrali v tejto situácii časopisy. Okrem Elánu a Slovenských pohľadov začali vychádzať i ďalšie, so stálymi výtvarnými rubrikami. Nové slovo, Kultúrny život, ale aj denníky Pravda a Národná obroda prinášali recenzie výstav a správy o rozvíjajúcom sa spolkovom živote. Neskôr, r. 1948, začali vychádzať aj výtvarné časopisy, Umelecký mesačník a Umenie.

Aj výtvarní umelci sa začali znova organizovať. Z iniciatívy Štefana Bednára vznikla Skupina 29. augusta združujúca výtvarných umelcov z generačnej vrstvy narodennej okolo roku 1909 i z okruhu o niečo mladších výtvarníkov, približne tých, ktorí už v minulých rokoch spolupracovali s básnickou avantgardou nadrealistických zborníkov. Na svojej premiére v Žikešovom nakladateľstve v Prahe v zime 1945—1946 sa predstavila tvorbou svojich členov z rokov 1942—1944.<sup>2</sup> V tom istom období sa aktivizoval i novoustanovený Spolok východoslovenských umelcov v Košiciach.<sup>3</sup> Začiatkom roku 1946 sa obnovila Umelecká beseda,<sup>4</sup> ktorej predsedom sa stal Ján Mudroch. Tu pracoval aj Jozef Kostka. V tom istom čase sa založil Blok slovenských výtvarníkov.<sup>5</sup> Jeho predsedníčkou sa

stala Ester Šimerová, podpredsedom Fraňo Štefunko.

Aktivite spolkového a publicistického života predchádzal 1. zjazd umeleckých a vedeckých pracovníkov, ktorý sa konal pri príležitosti prvého výročia SNP v Banskej Bystrici. On udal smer kultúrneho vývoja. Laco Novomeský na ňom povedal: „Smelo sa prihovárame za to, aby pri novom rozmachu a doteraz neznámej intenzite vzťahov celého nášho života k slovenskému, menovite však k východoslovenskému svetu, uchovali a utužovali sa aj styky našej kultúry, najmä umenia, so Západom, lebo nás skúsenosť naučila, že tieto kategórie vonkoncom nestoja proti sebe. Naopak. Formou a výrazom, ktorému sa naučilo v dielňach francúzskych majstrov, priznávalo a priznáva sa slovenské umenie k ideám a k ideálom jedine bezpečne podopierajúcim našu novú slovanskú orientáciu kultúrnu a národnopolitickú na Sovietsky zväz. To je stav, ktorý možno považovať za rozhodujúci v kultúrnej oblasti o otázke Západu či Východu.“<sup>6</sup>

Na 1. zjazde sa ustanovila Umelecká a vedecká rada, ktorá sa stala ústredným orgánom umelcov a vedcov žijúcich na Slovensku (o niečo neskôr začala vydávať časopis Kultúrny život). Pri svojom zrode si okrem iného dala za úlohu usmerňovať naše umenie, podporovať vznik hodnotných umeleckých diel, navrhovať z radov vedcov a umelcov svojich zástupcov do politických funkcií a navrhovať kandidátov na národných umelcov.

Kým zjazd riešil ideové otázky umenia a kultúry, výtvarníci sa dožadovali konkrétnych opatrení na zlepšenie svojej situácie. Skupina 29. augusta sa obrátila na Predsedníctvo Slovenskej národnej rady memorandum, v ktorom žiadala vyriešiť naliehavé existenčné otázky. Navrhovala stále mesačné platy pre vý-



1. Miloš Alexander Bazovský, *Námestie*, olej, 1946. Foto J. Učnicková

tvorníkov, ktorí by potom štátu odovzdávali bezplatne svoje najlepšie diela.<sup>7</sup>

Problémy každodenného života, jeho ekonomickej i organizačnej stránky boli natolko akútne, že najmä im sa venoval 2. zjazd Umeleckej a vedeckej rady. Každá z umeleckých sekcií zostavila na ňom svoju rezolúciu. Rezolúcia výtvarných umelcov bola koncepcne najdomyslenejšia. Žiadala vyriešiť otázku nákupu výtvarných diel a vymenovať na tento účel odbornú komisiu, vypracovať záväzný súťažný poria-

dok, zriadiť Národnú galériu, a pri nej i knižnicu, posúriť nariadenia SNR o podpore umeleckej tvorby, zriadiť štipendijný fond pre štúdium v zahraničí, umožniť výtvarníkom spolupracovať pri stavbách s architektmi, vydávať publikácie o slovenskom výtvarnom umení, postaviť výstavný pavilón, venovať pozornosť otázke výtvarného školenia a umeleckého školstva, dobudovať umelecko-priemyselnú školu, regulovať výstavy umeleckých diel, zamedziť rozvoju gýča.<sup>8</sup> Zámerne citujeme všetky body zverejnenej



2. Štefan Bednár, *Mŕtvy rozviedčik*, olej, 1947. Foto J. Učnicková

rezolúcie; je až prekvapujúce, akým prenikavým pohľadom analyzovali výtvarníci nedostatky spoločenskej stránky výtvarného umenia a ako koncepcne domýšľali možnosti jej zlepšenia a jeho optimálneho rozvoja. Veď ak porovnáme požiadavky rezolúcie viac než po tridsaťročnom odstupe s dnešnou skutočnosťou, je na prvý pohľad zrejmé, že silné spoločenské, ale aj ekonomické zázemie, ktoré výtvarné umenie získalo pre svoj rozvoj, je práve ich naplnením.

Dňa 4. júla 1945 zomrel Cyprián Majerník. Na prvej výstave Skupiny 29. augusta jeho priatelia — výtvarníci inštalujú z piety aj jeho dielo. Majerníkova smrť akoby symbolicky uzatvárala jedno obdobie; obdobie štvancov, ľudí bez domova, splašených koní, zobrazených na jeho plátnach. Súborná výstava v Prahe

(január 1946), prenesená do Bratislavy (marec 1946), zhodnotila v širokom zábere jeho stále živé dielo. O rok neskôr (21. októbra 1946) sa po deväťročnom pobyte v Mexiku a USA vracia domov Koloman Sokol. Prichádza na pozvanie Vladimíra Clementisa, ktorý mu tlmočil plány povereníka kultúry Laca Novomeského, aby sa Sokol stal profesorom na pražskej Akadémii.<sup>9</sup> Aj keď sa tento projekt neuskutočnil a Sokolov pobyt sa zmenil na návštevu, predsa len sama udalosť mala na našu výtvarnú situáciu významný vplyv. Najlepší zo slovenských grafikov, ktorý si vydobyl úspechy na zahraničných fórach (bol profesorom v Mexiku, získal uznanie londýnskej tlače na základe výstavy svojich grafik...), prišiel, aby svojimi zrelými dielami stanovil kritériá umeleckej náročnosti



pre slovenskú grafiku. V nasledujúcom roku má súbornú výstavu v Bratislave, na ktorej zverejňuje výber zo svojej dvadsaťročnej práce.

Sokolov príchod možno však zaradiť aj do iných súvislostí. Otvárali sa okná do sveta. Po rokoch bez možností kontaktov so zahraničím sa situácia diametrálne zmenila. Oživenie stykov s cudzinou v kultúrnej oblasti malo svoje zázemie v aktivite našej zahraničnej politiky. Už roku 1945 sa nanovo ustanovila Spoločnosť pre kultúrne a hospodárske styky so Sovietskym zväzom. Roku 1946 sa založili v Prahe a v Bratislave aj zahraničné kultúrne ústavy (anglický, francúzsky, taliansky).

Kultúrna diplomacia sa odrazila aj vo výtvarnej oblasti. V rokoch 1945—1948 sa u nás uskutočnilo viacero dôležitých zahraničných výstav. Roku 1946 bola napríklad v Prahe, v Brne a v Bratislave výstava súčasného britského umenia. Hoci medzi vystavenými dielami boli aj práce Henryho Moora, sama udalosť nezbudila väčšiu pozornosť a možno povedať, že neovplyvnila naše umenie. Ináč to bolo s výstavou umelcov demokratického Španielska (v tom istom roku), ktorá poznačila aj prejav slovenských výtvarníkov, alebo so súborom Obrazy národných a zaslužilých umelcov Sovietskeho zväzu, ktorý bol sprístupnený v pražskom Mánese na jar 1947. Kolekcia, ktorú tvorili diela S. Gerasimova, A. Gerasimova, A. Dejneku a A. Plastova, vzbudila veľkú pozornosť najširšej verejnosti a búrlivú diskusiu v odborných kruhoch.<sup>10</sup>

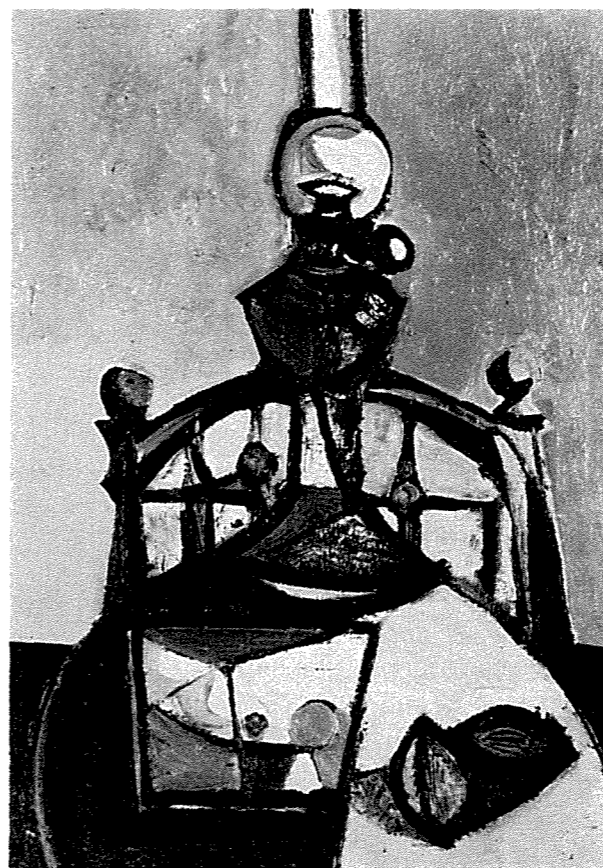
Spomenuté výstavy prispeli k hľadaniu nových ciest v období, keď bolo treba určiť smer výtvarného umenia v zmenenej spoločenskej situácii. Pomohli položiť základné otázky o zmysle i možnostiach umeleckej tvorby v podmienkach mierového budovania. Navyše dokumentujú snahu československej kultúry tohto obdobia nadviazať prerušenú kontinuitu medzinárodných stykov a tak sprostredkovať nášmu umeniu aktuálny pohľad na svetové výtvarné dianie. Rovnako závažná bola výstava mladého československého umenia v Paríži r. 1946.<sup>11</sup> Niektorí na nej vystavujúci výtvarníci ju aj osobne navštívili a tak využili možnosť skonfrontovať svoje snahy so svetovým vývojom.

Pravda, aj v samej Bratislave boli tieto roky bohaté na výstavy. Nástup mladej generácie, ktorý sa už začal prejavovať vo vojnových rokoch, ako aj tvorba starších výtvarníkov sa prezentovali v niekoľkých výstavných sieňach v rýchлом slede a poskytli možnosť konfrontovať dosiahnuté výsledky. Individuálne výstavy

striedali expozície dvojíc generačných druhov alebo skupinové a celoslovenské výstavy. Viaceré z nich sa preniesli do Prahy a Brna, rovnako ako sa inštalovali v Bratislave výstavy českých umelcov alebo súbory zahraničných výtvarných diel. Tak r. 1945 to bola napr. zakladajúca výstava Skupiny 29. augusta v Prahe, r. 1946 Celoslovenská výstava, Súčasný francúzsky plagát, Výstava britského umenia, Bazovského kresby, Majernikova súborná výstava, výstava Rudolfa Uhra a Ervína Semiana, prvá povojnová výstava slovenskej Umeleckej besedy, výstava sovietskych kníh a diel sovietskych sochárov — to všetko v Bratislave, výstava Trojštítu v Banskej Bystrici a iné. Z nasledujúceho roku by sme mohli spomenúť napr. 2. celoslovenskú výstavu, výstavu Ernesta Zmetáka a Oresta Dubaya, Eugena Nevana, Ervína Semiana, Kolomana Sokola, výstavu kresieb Jozefa Kostku v Bratislave a výstavu slovenského moderného maliarstva v Brne. Roku 1948 okrem iných to bola opäť celoslovenská výstava, tentoraz už tretia, výstava Ester Šimerovej, Vincenta Hložníka, Františka Studeného, súborná výstava Gustáva Mallého, Petra Matejku, rozsiahla a významná výstava 100 rokov slovenského umenia v Bratislave; zo zahraničných treba spomenúť výstavu kresieb Kolomana Sokola v Paríži.

A boli to roky bohaté aj na iné závažné udalosti. Okrem tých, ktoré sme už spomenuli, napr. r. 1946 sa uskutočnil zjazd kultúrnych pracovníkov KSS, valné zhromaždenie slovenskej Umeleckej besedy, na svojom prednáškovom turné navštívil Bratislavu Paul Eluard a o pár mesiacov po ňom Tristan Tzara. V januári nasledujúceho roku nás navštívila delegácia sovietskych architektov. V decembri toho istého roku zomiera Dušan Jurkovič. Roku 1948 sa uskutočnil Zjazd národnej kultúry v Prahe a založila sa Slovenská národná galéria.<sup>12</sup> Veľa sa hovorilo a písalo o našej kultúre, jej orientácii, možnostiach, cestách a cieľoch. Myšlienky, často úzko súvisiace s našim politickým životom, ktoré sa vyslovili všeobecne na margo umeleckého diania, možno aplikovať aj na problematiku výtvarného umenia. Tak napríklad v búrlivom rozvoji vzťahov so zahraničím možno hľadať realizáciu projektu Laca Novomeského, že naša kultúra „bude slovenská, ale nič tak nepotrebuje ako svetovosť“.<sup>13</sup>

Po celé obdobie sa veľa diskutovalo o orientácii nášho umeleckého života. „Západ je pre nás pochopom pre tú kultivovanosť, ktorá tam bola a je veľkou samožertvou jej tvorcov vytváraná a hromadená.



3. Vincent Hložník, *Zátišie s lampou*, olej, 1947. Foto J. Učňiková

Východ zasa, ako bol premenený po vojne ruskou revolúciou, dáva vodítko, pohľad na svet, bezpečný spôsob poznávania dejov a ich vytvárania a pretvárania...“ povedal na 1. zjazde umeleckých a vedeckých pracovníkov v Banskej Bystrici Laco Novomeský. Zároveň, ako sme už spomenuli, pociťujú sa ako akútne problémy organizácie umeleckého života, spoločenského postavenia výtvarníka aj jeho ekonomického zabezpečenia. Umelci sa tak aktívne venovali týmto otázkam, až sa spomedzi nich samých ozývajú hlasy volajúce po návrate k tvorbe. Štefan Bednár hovorí: „Kultúrni pracovníci by sa mali už venovať svojmu poslaniu, lebo mier sa dá vyhrávať i na tomto poli.“<sup>14</sup> Zároveň sa naskytuje otázka umeleckého zázemia, jeho obecnosti, ktorá sa pociťovala natoľko akútna, že sa jej formulácia dostala až do manifestu umeleckých a vedeckých pracovníkov na ich prvom zjazde: „...aby slovenská kultúra prestala byť konečne vecou úzkeho kruhu kultúrnych pracovníkov a stala sa vecou

celého národa...“<sup>15</sup> Po celé roky 1946 a 1947 sa v tlači ozývajú aj kritické aj povzbudzujúce hlasy o kultúre a umení (napr. r. 1947 prebehla v Novom slove anketa o kultúrnej situácii u nás). Že sa však po tieto roky nepodarilo vypestovať žiaduce zázemie pre kultúru a umenie v širších vrstvách spoločnosti, píše Mikuláš Bakoš: „Nedostatočný kultúrny konzum, málo početné publikum, ktoré by bolo na dostatočnej úrovni pre konzumovanie umenia a iných kultúrnych produktov, to je zjav základný pre našu dnešnú kultúrnu situáciu, známy a neblaho pociťovaný všetkými našimi umelcami, kultúrными pracovníkmi, umeleckými a inými kultúrными inštitúciami; to je nateraz základná prekážka pre socializáciu umenia u nás a v širšom zmysle pre slovenský kultúrny rozvoj.“<sup>16</sup>

Roku 1948 sa uskutočnila hlboká premena našej spoločnosti. Zasiahla všetky oblasti spoločenského života, aj oblasť kultúry. Do popredia záujmu sa dostáva človek, ktorému je umenie určené. Že sa táto problematika považovala v kultúrnej sfére za akútnu ešte pred februárovými udalosťami, zreteľne demonštrujú všetky hlasy dobovej tlače, ktoré sme citovali. Ak sa na jednej strane kritizoval nedostatočný záujem verejnosti o umenie, na druhej strane sa pociťovali umelecké činy z hľadiska revolúcie, ktorá sa stala vecou všetkých pokrokových vrstiev spoločnosti, ako nepostačujúce. Daňo Okáli kritizuje umenie, ktoré nie je na čele revolúcie, hoci ju od roku 1944 prežíva celá naša spoločnosť. Kládne si otázku ako ďalej v umení a odpovedá Šaldovými slovami: „Vytvárať nového človeka, milujúceho skutočnú, človeka dôstojnú slobodu.“ V nasledujúcich vetách hovorí: „Doba je nabitá epikou a prekypuje lyrizmom, ako nikdy dosiaľ v dejinách nášho národa. Len treba roztvoriť oči a srdcia a tvárnymi prostriedkami, ktoré zveľadil náš surrealizmus v miere nebývalej, pustiť sa do roboty.“<sup>17</sup>

Dňa 10. a 11. apríla 1948 sa v Prahe uskutočnil Zjazd národnej kultúry, ktorý rozhodol o tom, ktorým smerom sa bude vývoj umenia uberať a v akom vzťahu bude umelec k spoločnosti. Denníky aj kultúrne časopisy uverejnili z neho rozsiahle materiály. Slovenské pohľady v zjazdovom resumé hovoria: „Doterajšie chápanie kultúry ako hierarchicky rozvrstvených prejavov vynikajúcich jednotlivcov môže zostať v platnosti pre potreby úzko náukové (historické alebo teoretické triedenie a zaraďovanie), no pre kontakt so životnými potrebami ľudu nepostačuje a musí sa nevyhnutne rozšíriť tak, aby pojalo do seba všetko, čo

prostredníctvom umenia alebo náukového vzdelania pomáha socialistickému a národnému uvedomeniu najširších vrstiev.“ (Z článku ďalej vysvitá, že ide najmä o podporu ľudovej umeleckej tvorby a zriaďovanie kultúrno-osvetových zariadení na vidieku.) „Musí sa znemožniť, aby kultúrna práca slúžila súkromným cieľom, najmä obchodným“, hovorí sa ďalej. Okrem referátov Zd. Nejedlého a J. Mukařovského je zaujímavý aj referát V. Štolla venovaný viacerým závažným otázkam: „Kultúra v tomto období nemôže ísť pomimo života. Všetci cítime v našom štáte nové ovzdušie a v tomto ovzduší má kultúra poslanie bojovníčky, ktorá stojí v prvých šíkoch za uskutočnenie veľkých ideálov socializmu. Otázka formy nášho budúceho socialistického umenia je vecou umeleckého subjektu, v ktorej mu nemôže nikto nič predpisovať. Túto otázku nevyrieši kritik ani teoretik, ale len umelec sám. Treba si konečne uvedomiť aj radostnú skutočnosť, že situácia umožňuje, aby umelec ostal aj naďalej revolucionárom bez toho, že by prišiel do konfliktu so štátom.“<sup>18</sup>

Rokom 1948, v ktorom najdôležitejšou kultúrno-politickou udalosťou bol práve spomínaný Zjazd národnej kultúry, časovo sa uzatvára skúmané obdobie. Bolo to obdobie čínorodej práce, na ktorej sa vo veľkej miere podieľali sami výtvarní umelci. Najmä pružnosť, s akou reagovali na spoločenské premeny a chceli ich využiť pre všeobecný prospech výtvarného umenia a jeho novú, lepšiu organizáciu, a naliehavosť, s akou sa venovali páľčivým problémom ekonomického zázemia umeleckej tvorby a spravodlivého rozdelenia spoločenských prostriedkov na realizáciu závažných umeleckých diel na základe súťaží, je pozoruhodná. Mnohé z ich návrhov podnes tvoria základ štruktúry vzťahov v samej organizácii výtvarného života. Niektoré z ich požiadaviek upadli časom do zabudnutia, hoci svojim etickým zmyslom patria do kontextu zásad socialistického umenia a možno práve v jeho dnešnej problematike by sa uplatnili.

Povojnové maliarstvo ovplyvnila jednak aktivita samých výtvarníkov, jednak spoločenská pozornosť, ktorá sa kultúre a teda aj výtvarnému umeniu venovala. Bohatá činnosť obnovených a novoustanovených spolkov, nemenej bohatá výstavná činnosť, vznik nových výtvarných časopisov, oživenie kontaktov s Prahou i so zahraničím, to všetko ovplyvnilo jeho premeny a rozvoj. Napokon maliarstvo je disciplínou, ktorá spomedzi ostatných má v rozvoji sloven-

ského moderného umenia najhlbšie zázemie s nepretrúšanou kontinuitou vývoja. Svoje snahy o nové výboje mohlo oprieť nielen o výdobytky avantgardnej a sociálnej línie predvojnového pohybu, ale mohlo priamo nadviazať na angažovanú občiansku i umeleckú aktivitu počas vojnových rokov.<sup>19</sup> Že i po kvalitatívnej stránke bolo na čom stavať a že úspechy slovenského výtvarného umenia (najmä maliarstva, ved jeho materiál bol najbohatší a najúplnejší a okruh osobností, ktorý sa mu venoval bol rozhodne najpočetnejší) boli známe aj kultúrnej verejnosti, dokazujú i slová Laca Novomeského v diskusii na 1. zjazde umeleckých a vedeckých pracovníkov v Banskej Bystrici v auguste 1945: „Za posledných desať až pätnásť rokov vyspelo slovenské výtvarné umenie tak, že vážne ohrozuje doteraz neprekonané prvenstvo poézie v našej umeleckej tvorbe.“<sup>20</sup>

V rokoch 1945—1948 vzniklo skutočne množstvo kvalitných diel. Bohatstvo tohto materiálu možno skúmať v historických súvislostiach (vojnové obdobie, ktoré takmer neponechávalo priestor slobodnému umeleckému prejavu, vystriedal čínorodý mierový život) aj umeleckých (ved pre viacerých kvalitných maliarov patrí práve tento krátky časový úsek medzi kulminačného obdobia ich tvorby, a to tak úrovňou, ako aj produktivitou). Okruh autorov, ktorí svojím dielom zasiahli do obrazu maliarstva povojnových rokov, skladá sa z reprezentantov rôznych generačných vrstiev a názorových okruhov. Produktívni boli okrem najmladších výtvarníkov V. Hložníka, V. Chmela, E. Semiana, F. Hložníka, A. Klimu, J. Šturdíka, O. Dubaya a o čosi starších E. Nevana a P. Matejku aj maliari narodení okolo r. 1909, Š. Bednár, J. Želibský, J. Mudroch, F. Hoffstädter, E. Lehotský, D. Milly, E. Šimerová, J. Nemčík a ďalší, ako E. Kudlák, J. Collinassy, R. Dúbravec a E. Spannerová. Nemožno obísť ani klasikov slovenskej modernej maľby, M. A. Bazovského, ktorý akoby v tomto období nabral druhý dych, L. Fullu, aj J. Alexyho a M. Benku.

Zorientovať sa v plejáde autorov a v množstve obrazového materiálu možno len vymedzením tých názorových okruhov, ktoré mali najviac vyznavačov, sledovaním ich formálneho vývoja a poukazovaním na tie obsahové momenty a námetové oblasti, ktoré zohrali rozhodujúcu úlohu v kryštalizovaní záujmu o určitú z vrstiev spoločenskej skutočnosti.

Zjednodušene sa dá povedať, že r. 1945 a približne



4. Frico Hoffstädter, *Máčanie ľanu*, olej, 1948—49. Foto J. Učníková

do polovice nasledujúceho roku prežíval výtvarný názor, charakteristický pre predchádzajúce obdobie, a to v polohe známej napr. z obrazových príloh nadrealistických zborníkov, alebo — u autorov mimo tohto okruhu — z ich vlastnej tvorby prvej polovice štyridsiatych rokov. Ako príklad možno uviesť Martina Benku, ktorý v duchu svojich starších pláten, navyše s väčšou dávkou heroického pátosu vytvára oleje *V spurnom kroku* (1945), *Ž bojov a žiaľov k slobode* (1946), alebo Janka Alexyho, ktorý pozvoľna kultivuje svoj individuálny prejav bez väčších zmien na základe vonkajších vplyvov po celý skúmaný časový úsek. Platí to i pre tvorbu Ervína Semiana, ktorého vrcholné maliarske obdobie v tomto čase ešte pretrváva.

V širšom okruhu autorov badať v prvých povojno-

vých rokoch vplyv rouaultovskej maľby, u iných pretrváva vplyv Cypriána Majerníka. Typickým znakom prvého okruhu je mäkká čierna línia rovnocenná s farebnou plochou, ktorá do istej miery organizuje obraz, znakom druhého je zasa temnejšia, monochrómna paleta farieb a istá náčrtovosť aj dokončeného diela. Miera, v akej sa tieto prvky prejavili vo formálnej reči jednotlivých autorov, je individuálna a závisí od jej momentálneho vývojového štádia, ako aj od povahy talentu. Tak napr. spomínanú náčrtovosť možno nájsť ešte v Želibského *Koncerte* (1945), aj v Potulných *Komediantoch* (1945) V. Hložníka. Rouaultovskou líniou je poznačený napr. Matejkov *Chlapec nad knihou* (1946), Klimov obraz *Pri obluku* (1946) či Chmelovo *Mesto* (1946).

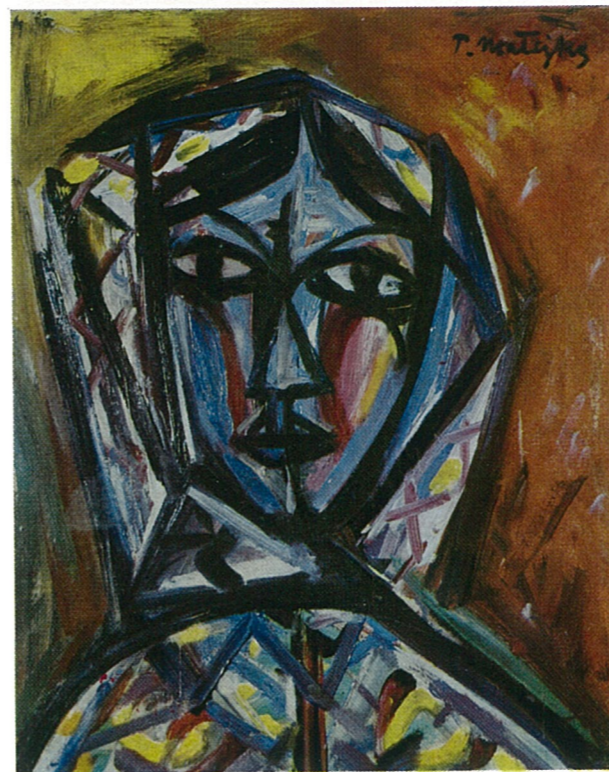
Kdesi v polovici r. 1946 sa začala situácia meniť. Bezprostrednou príčinou sa javí výstava umelcov demokratického Španielska, ktorá sa uskutočnila v zime toho istého roku v Prahe<sup>21</sup> a výber z nej bol potom prenesený do Brna a Bratislavy. Ešte v tom istom roku sa zmenila obsahová náplň i tvaroslovná reč slovenskej maľby ako celku. Premena bola natoľko závažná, že sa dotkla tým či oným spôsobom vari každého maliara. Vcelku sa dá charakterizovať ako odklon od spôsobu obrazového vyjadrovania, ktorý bol aktuálny v období vojnových rokov, vo všeobecnosti poznamenaného vplyvom Rouaultovho i Majerníkovho diela, smerom k uvedomelému nadviazaniu na zrelú fázu Picassovej tvorby. Výsledky tejto tendencie boli potom blízke umeleckej výpovedi španielskych maliarov parížskej školy, ktorí, nadväzujúc na rovnaké východisko, formulovali svoj prejav v expresívnejšej polohe. Doterajšie námetové okruhy, ktorých spoločným menovateľom bol viac či menej zašifrovaný odpor voči vojnovému násiliu, vystriedali civilné motívy (mesto a krajina, portrét a zátišie) a nastalo aj nové oživenie folklórnej tematiky.

Táto premena má však aj hlbšie korene ako bezprostredný impulz spomenutej výstavy. Picassovo dielo v tomto období v sebe sústreďovalo nielen overené hodnoty modernej maľby nášho storočia súvisiace s jeho experimentálnymi začiatkami, ale aj všetky jej ďalšie výboje, či už ide o klasicizujúce, surrealizujúce alebo dekoratívne tendencie, ktoré tento geniálny umelec dokázal jedinečným spôsobom pretaviť vo svojom diele. Nie na poslednom mieste v prítlačnosti jeho osobnosti a tvorby stál jeho vysoko etický protifašistický postoj v období druhej svetovej vojny. Je preto logické, že keď slovenské maliarstvo hľadá v týchto rokoch nové okná do sveta a chce opäť vyrovnat svoj krok s napredovaním svetového umenia, je to práve Picasso, ktorého si zvolilo za inšpiračný zdroj. Pravdaže, prispela k tomu i nová spoločenská situácia, ktorá priala umeleckým výbojom. Práve teraz, na začiatku mierového života, v ovzduší uvoľnenia a možností slobodnej tvorby, ktoré priamo súviselo s budovateľským nadšením, v maliarstve sa mohli plne uplatniť radostné, dekorativizujúce momenty, vyvážená kompozícia, žiarivé a jasné farebné akordy, konštruktívna čierna línia a v logickej súvislosti s týmito prvkami obrazovej výstavby geometrické zjednodušovanie figuratívnych tvarov. Okrem spomínaných impulzov boli to zrejme aj naše výstavy v za-

hraničí,<sup>22</sup> ktoré rozhodujúcim spôsobom prispeli k novým výbojom nášho maliarstva. Konfrontácia vlastných výsledkov so svetovým vývojom bola rovnako dôležitá ako možnosť znovu slobodne cestovať a inšpirovať sa vlastným estetickým zážitkom.

U niektorých výtvarníkov nový spôsob vyjadrenia, všeobecne charakteristický pre roky 1946 až 1949 viac-menej logicky vyplynul aj z vývoja ich individuálneho maliarskeho prejavu. V tejto súvislosti treba poukázať na tvorbu Petra Matejku a Viliama Chmela. Pravda, každého z nich situácia osobitne poznačila a každý ju inak pretavil vo svojom diele. Peter Matejka, ktorému bol už v predchádzajúcom období blízky syntetizujúci pohľad a veľký zjednodušený tvar vo vyvázenej kompozícii, vystavuje už na jar 1946 v kolekcii svojej súbernej výstavy v Prahe diela, v ktorých významnú úlohu začína hrať kontúra. Najmä obraz *Žena na balkóne* „naznačuje budúci vývoj k plošnosti, kontúram, k vyjasneniu palety“.<sup>23</sup> O niekoľko mesiacov neskôr sa v súvislosti s jeho tvorbou už spomína príklad jedného zo Španielov parížskej školy, Viñesa.<sup>24</sup> Sú to najmä diela z r. 1947, *Hlava dedinčianky*, *Hlava dievčata*, *Úloha*, *Oravská krajina*, *Kytica* a ďalšie, ktoré majú všetky znaky dekoratívnej štylizácie, vyjasnenia palety a organizovania obrazovej plochy čiernou líniou. Matejka, ktorý patrí intenzitou i kvalitou svojej tvorby k vedúcim zjavom sledovaného obdobia, priznal v celom svojom nasledujúcom diele jeho formálne výdobytky. Viliam Chmel spojil dobovú snahu po konštruktívnosti s osobitým meditatívnym zaujatím, ktoré sa výrazne prejavilo najmä v precítení a skrytej významovosti farebných harmónií jeho obrazov. Motívy mestských krajín, ktoré sa stále objavujú na jeho plátnach, boli tiež inšpiráciou pre túto rovinnú štylizáciu — sú zhmotnením konštruktívnych snáh ľudského umu.

Zaujatý civilizačnými motívmi je v tomto období aj Ľudovít Kudlák. Jeho *Budovy* (1947), *Stanica* (1947) či *Strážca továrne* (1948) však postrádajú dekoratívne prvky. Rovnako pre Alojza Klimu a Eugena Lehotského sa mesto stalo v tomto období príznačnou témou. Pravda, každý z nich ju vyjadril vlastným spôsobom. U Vincenta Hložníka sa syntetický tvar a plošne položená farba až dekoratívnych harmónií v konštruktívnej výstavbe obrazu začínajú objavovať v prácach zo sklonku r. 1946 a najmä z rokov 1947 a 1948. Hložník viac ako ostatní siahol po expresívnych momentoch dobového názoru a v ich mene štylizuje po-



5. Peter Matejka, *Hlava dedinčianky*, olej, 1947. Foto J. Učnicková

stavy svojich plátien. Popri picassovskej inšpirácii sa v jeho diele objavil aj vplyv Karla Černého, ale v dekoratívnejšej, pokojnejšej polohe, ktorá vrcholí r. 1948 v talianskych a civilizačných motívoch a doznieva r. 1949 v krajinách zo Svederníka. Paleta Vincenta Hložníka sa v nebývalej miere rozjasnila a dekoratívne prvky priniesli obrazom tohto obdobia všetky kľady svojich možností.

Nevanova inšpirácia Matissovou tvorbou — ku ktorej sa v povojnovom období vrátil — svojimi výtvarnými znakmi neprotirečila dobovému vývoju, aj keď jej zdroje boli evidentne z iného prameňa. Pripojil sa však k obnovenému záujmu o folklórnu tematiku. Jeho *Mladucha* i olejomaľby *V kroji I. a II.* z r. 1947 to pôsobivo dokladajú. Fulla zasa hľadá vo folklórnych motívoch východisko zo svojho krízového obdobia, ktoré prekonával začiatkom štyridsiatych rokov. Svietivé farebné akordy a dekoratívne znaky, ako sa prejavili v obrazoch *Slovenská svadba* (1946) alebo *Družba* (1947—1948), stali sa počnúc týmito rokmi pre neho charakteristickými a sprevádzali jeho tvorbu až do konca.

Situácia Miloša Alexandra Bazovského je zásadne odlišná od Fullovej. Bez väčších výkyvov, pokojným tempom kultivoval od dvadsiatych rokov svoj individuálny maliarsky prejav, aby sa na konci štyridsiatych rokov dopracoval k jeho nezvyčajnému zvnútorneniu a nevšednej umeleckej kvalite. Keď do tvaroslovia tohto obdobia, ktoré predznamenáva vrchol jeho tvorby, prenikli dekoratívne prvky či konštruktívna čierna línia (*Námestie*, 1946, *Kopáčka*, 1947, *Zátišie*, 1947 a iné), dokázal ich jedinečným spôsobom začleniť do svojej vlastnej výrazovej reči. Folklórnu tematikou sa zaoberal aj Robert Dúbravec (napr. *Slovenka z Rumunska*, 1947) a Ladislav Čemický (*Slovenská balada*, 1947, *Jánošíkovský motív*, 1948), ktorý vo svojich obrazoch uplatnil skôr dekoratívne než konštruktívne prvky. Fridrich Hoffstädter okrem tohto okruhu tém (*Detvianka*, 1948) sa z plejády maliarov najviac zaoberal pracovnými sujetmi. Jeho záujem o túto sféru ľudskej činnosti logicky vyplynul z predchádzajúceho zaujatia športovou tematikou. *Geometer* (1946), *Máčanie lanu* (1948—1949) a ďalšie sú vyváženými dielami radiaciami sa do vývojovej kontinuity jeho tvorby.

V povojnovom období sa v Semianovej tvorbe častejšie objavuje krajina (*Krajina*, 1945, *V parku*, 1948), no ako bytostne zaujatý krajinár sa už vtedy prejavil Dezider Milly. *Krajina* (1946), *Kyjovská krajina* (1946), *Žltá hora* (1947) sú diela, ktoré naznačili cestu jeho budúceho vývoja. Veľký energický tvar zbavený naturalistického detailu sa už vtedy uplatnil v jeho tvorbe a z tohto východiska mohol potom Milly prehodnotením farebnej kompozície svojich plátien a prispôbením rukopisu sumárnemu poňatiu motívu dospieť až k presvedčivému vrcholu svojej tvorby záverečného obdobia.

Štefan Bednár a Ján Želibský stvárňovali v povojnových rokoch okrem civilizačných, intímnych či krajinárskych motívov tematiku povstaleckého odboja. Kým *Porada* (1946), *Ústup do hôr* (1947—1949) či *Partizánska hliadka* (1948) Jána Želibského súzvučia s dobovým výtvarným názorom snahou po sumarizovaných tvaroch a žiarivých farebných súzvukoch, Štefan Bednár sa výraznejšie primkol k dekorativizujúcim tendenciám. V rozdiel výtvarného názoru diela *Príchod do koncentráku* (1945—1946) a plátien z rokov 1947 (*Povstanie — Cestná hliadka* a *Mŕtvy rozviedčik*) a 1948 (*Parašutisti — Pomoc prichádza*) vidno, akú cestu prekonával smerom k uplatneniu konštruktívnej funkcie čiernej línie, organizujúcej plochu a geometrizujúcej

tvary postáv, a k použitiu kontrastov priamych farieb. V týchto súvislostiach treba spomenúť aj Ferdinanda Hložníka, ktorý okrem pracovnej (napr. *Kopáčky*, 1946) a intímne ladenej témy (napr. *Žena pri stole*, 1947) spracúva aj tematiku Slovenského národného povstania (napr. *Cez Povstanie*, 1946).

Pravda, autorov, ktorí v rokoch 1945—1948 tvorili, je nepochybne viac, než sme mohli čo i len niekoľkými vetami spomenúť. Našou snahou bolo zachytiť aspoň v náznakoch vývoj a premeny výrazových prostriedkov a tematických okruhov nášho maliarstva, a preto sme sa viac venovali tvorbe tých umelcov, ktorá ich odráža. Tak sa napríklad nešlo miesto Jánovi Mudrochovi, jednému z najvýznamnejších umeleckých zjavov predchádzajúcich rokov, Jozefovi Šturdíkovi,<sup>25</sup> Ester Šimerovej, Júliusovi Nemčíkovi, Edite Spannerovej, Jurajovi Collinásymu a iným, ktorým by istotne tiež patrilo.

Ak rozsah pasáže venovanej maliarstvu umožňoval aspoň v obrysoch zachytiť tvorbu významných osobností sledovaného obdobia, charakterizovať a demonštrovať na konkrétnych dielach ich výtvarný názor a voľbu tém, je to pre bohatstvo umelecky závažného materiálu takmer nemožné v disciplíne kresby, obdobne ako v grafike. Všetci spomenutí umelci aj pomerne intenzívne kreslili a viacerí z nich sa práve v tomto čase stali významnými grafikmi. V kresbe sa preto obmedzíme na tých autorov, ktorých ťažisko tvorby spočívalo v tejto oblasti.

Kresba je zo všetkých výtvarných disciplín najintímnejšia. Sprevádza umelca vo chvíľach prvých stretnutí s myšlienkou, je svedkom prvých dotykov s realitou, motívom, aj prvým skúšobným kameňom experimentovania. V nej sa zvyčajne vymedzuje okruh výtvarníkovho záujmu a formuluje jeho umelecký názor. Jej veľkou prednosťou je, že nemusí byť vo svojej vonkajšej podobe definitívna. Často je dielom niekoľkých okamihov, čo však nevylučuje závažnosť myšlienkového posolstva, ktoré nesie. Snáď preto, že môže vzniknúť bez veľkej prípravy a sleduje bez vonkajších prekážok umelcovu myšlienku a zároveň dokáže zhmotniť majstrovstvo jeho individuálneho prejavu, venujú sa jej rovnako intenzívne maliari ako sochári.

Rýdzo expresívnu líniu v slovenskom umení nášho storočia predstavuje Koloman Sokol. Osobitosť jeho prejavu vystupuje do popredia, ak ho porovnáme napr. s Fullom, ktorý je jeho generačným druhom. Hoci obaja vychádzajú z reality videneho sveta, ich



6. Viliam Chmel, *Dievča v kroji*, olej, 1948—49. Foto J. Učnicková

pohľad je diametrálne rozdielny. Kým Fulla nachádza vo svete, ktorý ho obklopuje, najmä snečné stránky a premieta ich do estetických kvalít svojich obrazov, Sokol drásavým pohľadom obnažuje realitu. Je príznačné, že svoj prejav takmer úplne obmedzil na čierno-bielu kresbu a grafiku. Akoby farba nemala miesto v tomto svete biedy, poníženia, utrpenia a nehumánosti. Tematický okruh záujmu, ale aj silu výrazu jeho diela poznačila v ranom období jeho tvorby sociálna nespravodlivosť a neskoršie hrôzy vojny. Napriek tomu, že ťažisko tvorby spočíva v myšlienkovom a etickom posolstve kresby, jeho prenikavý talent tým, že uvoľňuje expresívnu líniu a dáva čiernobielym tvarom v zdanlivo náhodných kompozíciách až farebné hodnoty, povyšuje jeho výpoveď do roviny majstrovstva. Sokolova kresba dozrela už na začiatku štyridsiatych rokov. Diela, ktoré vytvoril v rokoch 1945—1948, sú už plne vyzreté (*Aquarium*, 1945, *Pád*, 1946, *Potopa*, 1946 a iné). Novou črtou tohto obdobia

optimizmu, príznačného po skončení vojny pre celé naše umenie, je farba, ktorú začal uplatňovať vo svojich kresbách.

Osobitým kresliarskym zjavom tohto obdobia je Ernest Zmeták. Svojím výtvarným školením (študoval na budapeštianskej akadémii u Abu-Nováka) sa včlenil z generácie svojich vrstovníkov. Už v raných prácach mu bol blízky konštruktívny tvar, napnutý svojím vnútorným objemom, ktorý evokuje súvislosti s Cézannovým dielom. Jeho výlučne kresliarskym obdobím sú síce roky 1941—1943, no záujem o kultivovanie individuálneho výrazu v tejto disciplíne u Zmetáka pretrváva po celé štyridsiate roky. V rokoch 1945—1947 prevláda nad typickými kresbami ceruzou a rudkou kresba perom a štetcom; oproti charakteristickej drsnej tvarovej skratke sa dekoratívny zreteľ stupňuje až do monumentalizácie, najmä v krajinách, čím sa Zmeták osobitým spôsobom začleňuje do prevládajúcej tendencie dobového výtvarného názoru (*Krajina so stromami*, 1946, *Krajina na Capri*, 1947 a iné).

Ťažisko tvorby Ervína Semiana sa v sledovaných rokoch presúva do kresby. Svoj výtvarný názor predčasne vyhranil k zrelosti už v prvej polovici štyridsiatych rokov a jeho vrcholné obdobie pretrváva ešte r. 1945.<sup>26</sup> V disciplíne kresby predlžuje ešte na istý čas kontinuitu svojho výrazu. Z vysnívaného sveta sa vracia k realite a je príznačné, že zdanlivo všedným námetom vie dať poetickú atmosféru (*Nábrežie*, 1945, *Anna*, 1945 a iné).

Pravda, poukazom na kresbu niektorých umelcov nemožno vyčerpať ani jej bohatý materiál, ani problematiku jej povojnového obdobia. Z množstva autorov, ktorí v rokoch 1945—1948 intenzívne kreslili, sme vybrali osobnosti, ktoré svojím významom zasiahli do formovania výtvarného umenia tohto časového úseku najmä kresbou, teda menej sa prejavili ako maliari. Bez priblíženia ich diela by bola interpretácia dobového výtvarného názoru i pohybu v rozvrstvení jeho smerovania a umeleckých východísk neúplná. Kresbový materiál je taký bohatý, že som, žiaľ, musela obísť kresbu Matejkovu, Nevanovu, Chmelovu, Bazovského, ale aj V. Hložníka, Mudrocha a Šturdíka, ktorá bok po boku s maľbou určuje smer ich tematického záujmu a formovanie ich individuálneho výrazu tých rokov, nespomínajúc ani ďalších, ktorí by si kvalitou svojej kresliarskej práce iste zaslúžili pozornosť. Rovnako som zo zreteľa vypustila kresbu sochárov

za toto obdobie — J. Kostku, R. Pribiša a R. Uhru — ktorá bude začlenená do štúdie o sochárstve prvých povojnových rokov.

Jednou z typických črt tohto obdobia je prudký rozvoj grafiky, ktorý má viacero príčin: zvýšený dopyt po tomto výtvarnom druhu, ktorý súvisí so zospoločnením umenia, rovnako ako dobovú snahu po veľkom prostom tvare a dekoratívnom členení plochy, čo sa dalo spontánne vyjadriť v technikách tlače z výšky. Už r. 1946, no najmä v rokoch 1947 a 1948 silnie záujem o motívy s ľudovou tematikou. Grafika reagovala najspontánnejšie. Nielen námetom, ale často aj spôsobom vyjadrenia sa priblížila výtvarnému podaniu, ako ho poznáme z ľudových drevorezií alebo z výtvarnej reči maliieb pod sklom a tak priznala svoju priamu inšpiráciu ľudovým umením. Toto naivizujúce podanie jej zároveň nebránilo nadviazať na nemeckú expresívnu grafiku a Fullov prednes tridsiatych rokov, teda na tie oblasti modernej grafiky, ktoré majú príbuzné alebo spoločné korene a inšpiračné zdroje.

Fullovo dielo nebolo len inšpiráciou. Sám zasiahol v tých rokoch do vývoja slovenskej grafiky. Svojimi listami, najmä drevorezmi, nadväzuje kontinuitu svojej tvorby pretrhnutú krízovým obdobím vojnových rokov. Obnovuje istotu svojho rezu a ploche pridáva dekoratívne hodnoty, ktoré znásobujú farebné akcenty. Okrem krajiny sú to rovnako ako v maľbe ľudové motívy, ktoré stoja v popredí jeho záujmu (*Zaviata cesta*, 1946, *Traja králi*, 1946).

Fullov generačný druh Koloman Sokol sa v tomto období venoval skôr kresbe ako voľnej grafike. Doba jeho vplyvu ešte nenastala. Tá prišla až v päťdesiatych rokoch, keď expresívne umocnenie reality, vychádzajúce z grafického Sokolovho názoru, patrilo k tomu najlepšiemu, čo u nás vzniklo. Generácia výtvarníkov narodených okolo r. 1909 nemá veľkú grafickú osobnosť, zato medzi trocha mladšími je ich hneď niekoľko a tí v prvých povojnových rokoch našli osobitosť svojho výtvarného názoru práve v tejto technike.

Ernest Zmeták vychádzal vo svojich drevorezoch okolo roku 1947 (*Dedinčianka*, *Spomienka na letný večer*) z inšpirácie totožnej s Fullovou, z nemeckého expresívneho drevorezu, tvorby i techniky Noldeho. V jeho grafike badať snahu o zjednodušený veľký tvar a geometrizujúcu líniu; rytmus striedania čiernych a bielych plôch dosahuje až dekoratívne hodnoty. S odstupom času je evidentnejšia príbuznosť medzi Dubayovou a Zmetákovou grafikou tohto obdobia. *Milenci* (1946),

*Dve dievčatá* (1947) a ďalšie diela sú dokladom Zmetákovho raného, no už zrelého grafického názoru. Veľkoryso koncipovaný, robustne rezaný tvar ovládol plochu listu, geometrizujúca štylizácia motívu nevytvára poetický podtón, ktorý je dedičstvom vojnových rokov.

Ako bolo hľadanie veľkého zjednodušeného tvaru s uplatnením dekoratívnych hodnôt kompozície i dekoratívizujúcich prvkov v nej symptómom celej našej grafiky povojnových rokov, dokladá aj tvorba V. Hložníka, V. Chmela a A. Klimu. Treba pripomenúť, že práve v tomto období začala grafika zasahovať do vývoja viacerých výrazných umeleckých osobností; kým v predvojnovom období bola najmä záležitosťou Fullu, Galandu a Sokola a vojnové roky jej nepriali, v skúmanom časovom úseku sa jej začala intenzívne venovať celá plejáda mladých výtvarníkov.

Alojz Klimo vo svojej inšpirácii siahol najhlbšie k folklórnym zdrojom, k slovenskému ľudovému drevorezu. Jeho *Jánošík* (1948) alebo *Dievčatá* (1948) priam potláčajú vôľu zmocniť sa motívu vlastnou výrazovou rečou. Viliam Chmel nadviazal vo svojom cykle drevorezov k ľudovým piesňam (1949—1950) popri ľudovom drevoreze zjavnejšie na Fullovu grafiku z rokov 1937—1938. Žiaľ, tieto práce už nepatria do problematiky tejto štúdie.

Vincent Hložník je najplodnejším grafikom svojej generácie. Systematická práca v grafike mu umožnila v nasledujúcich rokoch sústrediť sa takmer výlučne na túto výtvarnú techniku. Už vtedy ovládol všetky finesy grafického remesla a podriadil jeho tvárne prostriedky svojmu umeleckému názoru. Pre jeho listy z rokov 1945—1948, najmä zo sklonku roku 1946 a z celého nasledujúceho roku je charakteristický príklon k dobovej snahe o sumarizáciu tvaru a vyváženú kompozíciu. Okrem všetkých už spomenutých inšpiračných zdrojov, ktoré sú spoločným menovateľom pre hľadanie nového grafického názoru, treba v Hložníkovom prípade spomenúť aj klasiku slovenskej moderny Mikuláša Galandu (jeho vplyv sa prejavil napr. v drevoreze *Milenci*, 1946). Drevorezy z roku 1947 *Krasojazdkyňa*, *Toaleta*, *Dievča a kone* a mnohé ďalšie, v ktorých vyhranil svoju individuálnu tvaroslovnú reč, ho svojimi kvalitami radia medzi najvýraznejšie grafické zjavy druhej polovice štyridsiatych rokov.

Osobitú pozornosť si zasluhuje ilustrácia rokov 1945 až 1948. Rozvoj tejto disciplíny je úzko spätý nielen



7. Eugen Nevan, *Sediaca žena*, (Mier), olej, 1946. Foto J. Učnicková

s rozvojom kresby a grafiky, ale najmä vydavateľskej činnosti, ktorá viac než čokoľvek iné odráža dobové pomery a atmosféru. Podatý vyčerpávajúci rozbor tejto výtvarnej disciplíny v rokoch 1945—1948 je nad možnosťami tejto štúdie. Treba preto upozorniť len na najvýznamnejšie knižné tituly, ktorých ilustrácie sa svojimi výtvarnými kvalitami zaradili medzi ozajstné umelecké hodnoty obdobia.

Jedným z najvýznamnejších edičných počínov bolo vydanie Novomeského zbierky *Pašovanou ceruzkou* s ilustráciami Kolomana Sokola (1948). Tieto drevorezy patria k tomu najlepšiemu, čo Sokol vytvoril počas svojho krátkeho pobytu v Československu, k jeho šelakovým, gvašovým a uhľovým kresbám. Grafikou ilustruje aj Ernest Zmeták. Jeho drevorezy k *Slovenským ľudovým baladám* (1948) sú nielen majstrovským dielom v kontexte jeho tvorby, ale slovenskej ilustrácie vôbec. Výtvarná reč veľkoryso rozvrhnutých plošných

kompozícií ich povýšila do roviny rovnocenného pentantu klenotom našej ľudovej poézie.

Ako kresliar sa v ilustrácii týchto rokov predstavuje Vincent Hložník v Procházkovom *Storočí malomocných* (kresby z r. 1945, vyšlo v nasledujúcom roku). Nadväzuje v nich na nadreálne princípy, ktoré uplatnil v ilustráciách ku Kostrovej *Ave Eve* a v *Havranovi* od E. A. Poea (obidve z r. 1943). Ilustrácie poznačil, ako aj celú Hložníkovu tvorbu, zásadný odpor proti vojne. Semianove kresby k Sládkovičovej *Maríne* (1946) i kresby k *Dielu A. Rimbauda* (1948) predlžujú v čase, keď sa už venoval skôr novinárskej praxi než výtvarnej tvorbe, jeho vrcholné umelecké obdobie na takej úrovni, že v kontexte ilustrácie prvých povojnových rokov sa zaraďujú medzi to najlepšie, čo v tejto disciplíne vzniklo.<sup>27</sup>

Roky 1945—1948 charakterizuje búrlivý rozvoj spoločného života, výstavnej aktivity a bohatstva umeleckej tvorby. Jej jednotlivé odvetvia mali vlastné vývojové špecifiká i mnoho spoločných znakov. Medzi ne patrí, ako sme už spomínali, odklon od výrazových prostriedkov typických pre vojnový nadrealistický okruh (približne od polovice roku 1946) a nájdenie vlastnej výtvarnej reči. Keďže tento pohyb široko zasiahol dobové snahy, mal vplyv aj na námet diel a ich myšlienkový svet, možno hovoriť o osobitom výtvarnom slohu umenia prvých povojnových rokov.

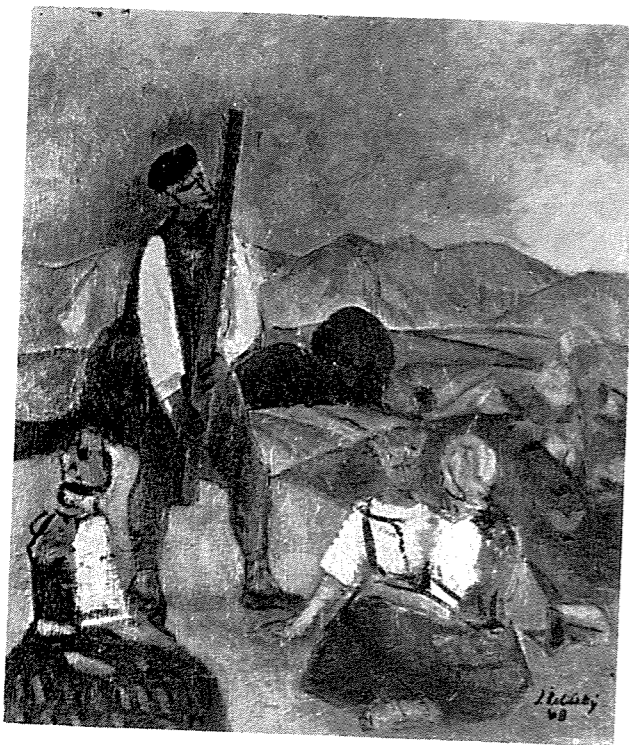
Treba povedať, že rozhodujúce slovo pri hľadaní nového výrazu, ktorý by adekvátne reagoval na zmenenú spoločenskú situáciu a kultúrnu atmosféru obdobia, malo nadväzovanie kontaktov s vývojom vtedajšieho svetového umenia, a to najmä cez poučenie zrelým Picassovým dielom. Novú tvarovú reč si však nemožno predstaviť bez domácich koreňov a tradícií, ktoré sa individuálnym spôsobom prejavili v malbe aj v grafike.

Grafika v hľadaní veľkého sumárneho tvaru dekoratívnych hodnôt a v rytmizácii obrazovej plochy vyváženým rozložením čiernej a bielej nadviazala z domácich zdrojov najmä na Fullovu grafiku predvojnového obdobia a obdobne ako ona bezprostredne na slovenský ľudový drevorez. Malba zasa svojou vyčistenou paletou, hľadaním vnútorných hodnôt farebných harmónií evokuje šťavnatý Fullov kolorit konca dvadsiatych rokov. V kresbe možno vystopovať filiácie viažuce sa ku Galandovmu lineárnemu prejavu.

Na ľudovú tradíciu však nenadviazala len grafika. Nie vždy z tvarovej reči, ale z množstva inšpirácií fol-

klórnymi motívmi v rovine témy výtvarného diela možno súdiť, ako hlboko bola v našom umení zakorenená láska k ľudu, k prejavom pospolitého vidieckeho života, jeho mravným a estetickým kvalitám. Hádám najadekvátnejším vyjadrením radostného oživenia mierového života a oslavy jeho krásy i renesancie etických hodnôt bolo očarenie ľudovými motívmi, ktoré zasiahlo všetky výtvarné disciplíny. Ľudovít Fulla hľadá v *Slovenskej svadbe* (olej, 1946), v drevoreze *Traja králi* (1946), v *Družbovi* (olej, 1947—1948) a v ďalších dielach tohto okruhu východisko zo svojho krízového obdobia, približne totožného s vojnovými rokmi. Milošovi Alexandrovi Bazovskému bola inšpirácia dedinskými motívmi vždy blízka. *Parobok* (olej, 1946), *V krčme* (olej, okolo 1947), *Včerajšia dedina* (1947), *Drotár* (olej, 1948) násobia obraz ľudového života v jeho diele. Medzi najpôsobivejšie práce tohto okruhu patrí Nevanova *Mladucha* (olej, 1947) a *V kroji II.* (olej, 1948). K podobizniam dievčat a žien z ľudu sa popri Nevanových radia aj dva Matejkove oleje rovnakého názvu *Hlava dedinčianky* (obidva z roku 1947) a *Dedinčianka* z roku nasledujúceho, *Slovenka* (tempera, 1948) od Viliama Chmela, *Devianka* (olej, 1948) od Fridricha Hoffstädtera i *Slovenka z Rumunska* (olej, 1947) od Róberta Dúbravca. Dúbravec maľuje i žánrové výjavy slovenského zvykoslovia (*Morena*, olej, 1948). Výjavmi z vidieckeho prostredia sú aj jeho linoleorezy *Muž s fujarou*, *Kraviarka*, *Pastierka* (všetky z r. 1948—1949). Vincent Hložník svoju inšpiráciu dedinským životom, jeho krásou a rýdzosťou zvykov povyšuje do polohy výtvarného umocnenia ľudovej slovesnosti, rovnako ako Ernest Zmeták v drevorezoch k *Slovenským ľudovým baladám* (1948), ktoré patria k výtvarne najsilnejším dielam tohto okruhu. Motívy ľudových hrdinov a postáv slovenských ľudových povestí sa objavujú aj v diele Ladislava Čemického (*Slovenská balada*, olej, 1947 a *Jánošíkovský motív*, olej, 1948) a Alojza Klimu (*Jánošík*, drevorez, 1948).

Radost a krásy mierového života sa priamo viažu k práci, k mierovému budovaniu. To, čo zaujalo prvé miesto v spoločenských súvislostiach — obnova vojnu zničenej krajiny a jej hospodárstva, čomu bola venovaná dvojročnica — sa odrazilo na plátnach maliarov a v dielach grafikov. Námetom väčšiny z nich sú poľné práce a táto skupina tvorí prechod medzi dielami s folklórnou tematikou a okruhom s rýdzo civilizačnými pracovnými motívmi. Fullova *Jar v poli* (olej, 1948), Bazovského *Kopáčka* (tempera, 1947), *Kopáčky* (olej,



8. Ján Želibský, *Pieseň*, olej, 1948. Foto J. Učnicková

1946) od Ferdinanda Hložníka, *Máčanie ľanu III.* (olej, 1948—1949) od Fridricha Hoffstädtera i drevo-rezy Oresta Dubaya *Žatva* a *Práca v poli* (oba z r. 1948) patria súčasne k príkladom z prvého tematického okruhu. Jeden z prvých vystavených povojnových portrétov robotníkov bol Bukovinského olej z r. 1945. Z nasledujúceho roku je *Geometer* (olej) Fridricha Hoffstädtera a z r. 1947 *Robotník* (olej) Ladislava Čemického. Po podobizniach pracujúcich sa k slovu dostávajú priamo pracovné motívy (Semianova tempera *Trat' mládeže*, 1948) alebo motívy z továrenského prostredia (Kudlákov *Strážca továrne*, olej, 1948). V týchto súvislostiach možno spomenúť aj Matejkov olej *Úloha* (1947) zobrazujúci dieťa pri práci.

Hoci v rokoch 1945—1948 sa pracovná tematika nedostala na čelo záujmu slovenského výtvarného umenia, okruh jej venovaných prác svojou úrovňou dokazuje, že umelcov znovu zaujala. V slovenskom výtvarnom umení má táto problematika svoju tradíciu. V dvadsiatych a v tridsiatych rokoch možno nájsť celý okruh autorov, ktorí sa venovali sociálnej problematike, a v tejto súvislosti aj pracovným motívom. Pra-

cujúceho človeka nielen zobrazovali, ale ku kvalitám umelecky najsilnejších z nich patrí prostredníctvom zobrazenia kritický pohľad na súdobé spoločenské pomery. V povojnových rokoch sociálno-kritický moment bol už málo aktuálny. Do popredia vystúpili iné spoločenské problémy, najmä obnova vojnou zničeného hospodárstva a neskôr, po februárových udalostiach, udržanie zvolenej cesty vývoja k socializmu. Diela z konca štyridsiatych rokov rozvíjajú osobitým spôsobom civilistickú líniu, ktorú, časovo paralelnú so sociálnou, gradovali mnohokrát svojou tvorbou tí istí autori (v diele niektorých sa tieto dve roviny nedajú takmer rozlíšiť). Je sympatické, že ich výtvarné prostriedky väčšinou korešpondujú s dobovým tvaroslovným úsilím a ich výraz postráda znaky nemiestnej patetickosti. Zobrazenie sa odohráva v civilnej rovine každodennosti, bez bombastických oslavných výtvarných fráz. To je príčinou, že diela pôsobia na diváka prirodzeným a bezprostredným dojmom, čo neoslabuje, ale naopak zosilňuje ich ideovo-umelecký účinok.

Civilistická tendencia súvisí s microvým budovaním, inšpirácia slovenským folklórom najvýraznejšie akcentuje očarenie krásou života. Okrem týchto dvoch námetových okruhov, v ktorých možno vystopovať nadviazanie na pokrokové tradície v našom umení — sociálno-kritickú líniu a avantgardné snahy medzi-vojnového obdobia — venovali autori pozornosť aj zátišiam, krajinám, mestám a portrétom. Očarenie mierom preniklo do motívov zdanlivo banálnych, ktoré sa v ťažkých hodinách vojny mohli považovať až za únikové. Prišla však doba, keď sa umelec mohol venovať bez akejkoľvek výčitky svedomia osobám intímne blízkym i veciam čarovným svojím pokojom a všednosťou. Množstvo diel, na prvý pohľad z hľadiska spoločenskej angažovanosti úplne indiferentných, má i svoju druhú rovínu vysvetlenia. Vyjadrujú istotu. Zbrane sme odložili, uragán utíchol. Je čas jabĺčok na mise a čajových konvíc, čas hojdajúcich sa lodiek, čas profilu milovanej. Čas pokoja. Vyjadrujú istotu mieru.

Ten istý čas však dal možnosť prehovorit i dielam diametrálne odlišným, tým, ktorých spoločenská angažovanosť nevystúpi až poodkrytím ich vnútorných súvislostí. Nenávisť, ktorá dala prepuknúť vojnovému šialenstvu, poznačila otrasným spôsobom dejiny našej civilizácie. Umelci, ktorí prežili vojnové hrôzy, ktorí sa so štetcom či dlátom v ruke postavili proti nim

a najmä tí, ktorí umelecké náradie vymenili za zbraň, nemohli za niekoľko mesiacov či rokov zabudnúť. Tvorbu mnohých vojnové obdobie poznačilo navždy. Ich memento je ešte i dnes aktuálne. Až v povojnových dielach, z rokov 1945—1948, mohol sa otvorene vyjadriť povstalecký a protivojnový obsah. Symboly a hľadanie skrytých významov vystriedalo priame zmocnenie sa ešte stále aktuálnej témy. *Utečenci* (olej, 1945), jedno z posledných diel Cypriána Majerníka, motív prevráteneho koňa v Sokolovom *Páde* (kombinovaná technika 1946) i heroizujúci olej Martina Benku *V spurnom kroku* (1945) patria do okruhu diel, kde silu myšlienky nesie skrytý význam. Sem patria aj ilustrácie Vincenta Hložníka k Procházkovmu *Storočiu malomocných* (kresby, 1945, vydané 1946).

Skupina diel, priamo sa viažúcich k tematike povstania či k vojnovým motívom, je už v týchto rokoch taká početná, že len sčasti možno vymenovať jej príklady. Z autorov, ktorí svoje práce venovali povstaniu, treba okrem Ferdinanda Hložníka (*Cez Povstanie*, olej, 1946) a Juraja Kréna (*Ranený partizán*, tempera, 1948) uviesť najmä Štefana Bednára a Jána Želibského, ktorých súbory s touto tematikou sú najpočetnejšie. Želibského *Porada* (olej, 1946), *Ústup do hôr* (olej, 1947—1948), *Partizánska hliadka* (olej, 1948) a Bednárovo *Povstanie* (tiež *Cestná hliadka*, olej, 1947), *Mŕtvy rozviedčik*, (olej, 1947), *Partizán v horách* (olej, 1948) i *Parašutisti* (olej, 1948) svedčia o naliehavosti, s akou sa obaja umelci potrebovali vyjadriť k ešte nedávnej hrdinskej histórii nášho národa a odovzdať svoje svedectvo iným. V spomenutých dielach s postupujúcimi rokmi zaujme odklon od výtvarnej reči nadrealistického okruhu, príznačnej ešte pre Želibského práce z konca vojny, smerom k dobovým snahám po geometrizácii. Je zreteľná u Želibského a Bednár ju bez zvyšku akceptoval.

Osobitnú kapitolu tvoria diela s vojnovou tematikou, obnažujúce v rôznych rovinách myšlienkového i výtvarného zovšeobecnenia odpor proti krviprelievaniu. Štetcové kresby Ervína Semiana *Pred náletom* a *Žabití* (1945), *Eskorta* (linoleorez, 1945) Oresta Dubaya, *Rukojemníci* (lept, 1946) Vincenta Hložníka, *Poprava* od Fridricha Hoffstädtera (olej, 1947) i Gajdošova olejomalba *V troskách* (tiež *Křížová cesta*, 1947) a iné práce z tohto okruhu ešte i dnes varujú. Vari najväčším prečinom voči ľudskosti, za ktorý bude ľudstvo navždy odsudzovať fašizmus, boli koncentračné tábory. Aj ony sa odrazili v diele Bednárovom (*Prichod*



9. Orest Dubay, *Herečka*, drevorez, 1947. Foto J. Učnicková

do koncentráku, olej, 1945—1946), Sokolovom (*Výjav z koncentráku*, kresba rudkou, 1945) a Studeného (*Umierajúci*, olej, 1946). Radostnejšiu nótu, nótu víťazstva, umocnil Benka v olejomalbe *Z bojov a žiaľov k slobode* (1946) či Sokol v kresbe *Kozácky útok — Vojna* (1946).

Uvedené diela nadväzujú na najpokrokovejšiu tradíciu v dejinách slovenského výtvarného umenia nášho storočia: na protifašistickú a protivojnovú líniu tvorby vojnových rokov. To, čo v nej muselo ostať navonok skryté, čo sa mohlo vyjadriť len inotajom, mohlo teraz, v prvých povojnových rokoch, zaznieť naplno v dielach tých umelcov, ktorí potrebovali odsúdiť vojnové šialenstvo a zaujať stanovisko k historickému činu nášho národa. Vyjadriť sa slobodne, nezakryto odovzdať etické posolstvo svojim spoluobčanom i mladším generáciám výtvarníkov. Výtvarníci

sa jednoznačne postavili hodnotami svojej umeleckej výpovede za slobodný život a proti vojne. Madony s čiernou svätožiarou, Utečenci, Splašené kone vojnových rokov vystriedali Cestné hliadky, Ranení partizáni, Výjavy z koncentráku. A v dielach oslavujúcich krásu mierového života v slobodnej vlasti prehovoril

## Poznámky

<sup>1</sup> SMREK, J.: Dityramb. Elán, 15, č. 1—2, január 1946. Elán znovu vychádza po štrnásťmesačnom odmlčení. Na jeseň 1944 bol úradne zastavený v rámci zámkov proti účastníkom Povstania.

<sup>2</sup> VACULÍK, K.: Pražská premiéra Skupiny 29. augusta. Elán, 15, č. 3—4, február 1946.

<sup>3</sup> Vystavujúci členovia Spolku východoslovenských umelcov v Košiciach: Bukovinský, Fabini, Chrien, Jordán, Kručay, Majkut, Nemčík, Spannerová, Török.

<sup>4</sup> Umelecká beseda obnovená. Národná obroda, 2, 1. 2. 1946.

<sup>5</sup> Valné zhromaždenie výtvarníkov v Bratislave. Národná obroda, 2, 17. 2. 1946.

<sup>6</sup> Z poznámok L. Novomeského k diskusií na 1. zjazde umeleckých pracovníkov. Nové slovo, 2, č. 14—15, 7. 9. 1945. (V tom čase bol majiteľom, vydavateľom a zodpovedným redaktorom Nového slova dr. G. Husák.)

<sup>7</sup> Čoho sa domáhajú výtvarníci. Národná obroda, 2, 13. 1. 1946.

<sup>8</sup> Rezolúcia slovenských umelcov 2. zjazdu UVR. Národná obroda, 2, 31. 10. 1946.

<sup>9</sup> SMREK, J.: Koloman Sokol sa vrátil. Elán, 16, č. 1—2, september—október 1946.

<sup>10</sup> Výstava nastolila rad otázok — zaoberali sa ňou kultúrne časopisy aj denníky — a poukázala na závažnosť problematiky kultúrnej orientácie. Vtedajšia česká kritika vychádzala vo svojich záveroch najmä z odlišnej a špecifickej situácie českého maliarstva, jeho koreňov a tradícií, ktoré v porovnaní so sovietskym musí nájsť vlastnú výrazovú reč, reagujúcu na zmenenú spoločenskú situáciu mierového budovania.

<sup>11</sup> Výstava Mladé československé umenie 1938—1946. Národná obroda, 2, 1. 12. 1946.

<sup>12</sup> Informácie podávam na základe správ denníkov Pravda a Národná obroda, ako aj kultúrnych a výtvarných časopisov tohto obdobia.

<sup>13</sup> NOVOMESKÝ, L.: Na okraj našej kultúrnej politiky. Nové slovo, 2, č. 3, 15. 6. 1945.

<sup>14</sup> BEDNÁR, Š.: Každý na svoje miesto. Nové slovo, 2, č. 21, 19. 10. 1945.

<sup>15</sup> Z manifestu umeleckých a vedeckých pracovníkov. Nové slovo, 2, č. 14—15, 7. 9. 1945.

<sup>16</sup> BAKOŠ, M.: Umenie v dnešnej spoločnosti. Nové slovo, 5, č. 4, 24. 1. 1948.

<sup>17</sup> OKÁLI, D.: O generálnu líniu v umení. Nové slovo, 4, č. 3, 18. 1. 1947.

<sup>18</sup> Z. R.: Po zjazde národnej kultúry v Prahe. Slovenské pohľady, 64, 1948, s. 302.

slobodne aj občan — umelec a tým nielen prispel k rozvoju pokrokovej tradície nášho umenia, ale položil i základy novej tradície, ktorá podnes nestratila svoju aktuálnosť, tradície, z ktorej vyrastajú naše umelecké i ľudské perspektívy.

<sup>19</sup> POVAŽAN, M.: Podiel nadrealistickej poézie v boji proti politickej reakcii a nacizmu. Nové slovo, 2, č. 22, 26. 10. 1946, s. 9: „...postoj slovenských nadrealistov v časoch politického útaku fašistov prispieval k zjednoteniu všetkých protifašistických síl v oblasti kultúrnej tvorby. V tomto čase skupina mladých básnikov nadväzovala bližší styk s jednotlivými grupami starších spisovateľov a umelcov, ktorí sa nepriklonili k fašistom a ostali verní demokratickým ideám. Spoločný postup v práci najmä s mladou výtvarnou generáciou a jej predstaviteľmi Jánom Mudrochom, Cypriánom Majerníkom, Jozefom Kostkom, Jánom Želibským, Štefanom Bednárom, Fricom Hoffstädterom a Petrom Matejkom ukázal sa čoskoro blahodarným. V umeleckých zborníkoch vystupovali títo vynikajúci výtvarníci spoločne s nadrealistickými básnikmi.“

<sup>20</sup> Z poznámok Laca Novomeského k diskusií na 1. zjazde umeleckých a vedeckých pracovníkov. Nové slovo, 2, č. 14—15, 7. 9. 1945.

<sup>21</sup> Národná obroda z 29. 1. 1946 v článku Výtvarný i politický prejav umenia uvádza, že výstavu, na ktorej sú okrem iných diel aj Picassove, otvoril 28. januára 1946 štátny tajomník dr. Vladimír Clementis. Usporiadal ju spolok umelcov Mánes a otvorenia sa zúčastnila delegácia vystavujúcich maliarov a sochárov.

<sup>22</sup> Na výstave Mladé československé umenie 1938—1946 v Paríži, ktorá sa konala v galérii na Rue la Boétie v júni 1946, zúčastnilo sa svojou tvorbou 13 slovenských umelcov. V československej kolekcii na medzinárodnej výstave UNESCO v Paríži roku 1947 bolo slovenské maliarstvo zastúpené najmä dielami J. Mudrocha a vtedy už zosnulého C. Majerníka.

<sup>23</sup> VACULÍK, K.: Súborná výstava diel Petra Matejku v Prahe. Elán, 15, č. 7—8, máj—jún 1946.

<sup>24</sup> VACULÍK, K.: Pred novým vývojom. Elán, 16, č. 1—2, september—október 1946.

<sup>25</sup> Šturdíkovou tvorbou a teda aj jeho raným dielom štyridsiatych rokov sa podrobne zaoberá HANÁKOVÁ, Z.: Výpovede Jozefa Šturdíka. Výtvarný život, 25, 1980, č. 9, s. 6. K dobovej snahe o veľký sumarizovaný tvar sa Šturdík pripojil v návrhoch na prebaly vydání bcletrie (napr. Nekrasov: V stalíngradských zákopoch, 1948; Leonov, Cesta na oceán, 1948), v ktorých sa prekvapivo ukázal jeho cit pre dekoratívne hodnoty plošne položených, veľkoryso tvarovo nakomponovanej farby, aj pre vzťah písma a plochy. Bližšie BARTOŠOVÁ, E.: Ilustrácia generácie druhej svetovej vojny. Diplomová práca, Bratislava, FFUK 1969.

<sup>26</sup> ILEČKOVÁ, S.: Ervín Semian. Bratislava 1973.

<sup>27</sup> Tamže.

## Послевоенный период в Словацком искусстве, как продолжение прогрессивных традиций. (Живопись, графика и рисунок 1945—1948 годов)

1945—1948 годы, с точки зрения развития словацкого изобразительного искусства 20-го века, характерны бурливым размахом жизни в союзах художников, активностью участия на выставках и богатством художественного творчества. Отдельные дисциплины этого творчества имеют собственную специфику развития и много общих признаков. К ним относится, например, отклонение от художественных средств, типичных для военного надреалистического круга (эскизность уже законченного произведения, монохромная палитра красок, наличие метафор в содержании...) и приобретение собственного языка в искусстве приблизительно в середине 1946 года. Так как это движение широко захватило данный период в живописи, оказало влияние на тематику произведений и их идеи, то можно говорить о характерном художественном направлении первых послевоенных лет.

Решающее влияние в поисках нового художественного выражения, которое отвечало бы изменившейся общественной обстановке мирного строительства и культурной атмосферы данного периода, имело установление контактов с развитием мирового искусства этого времени, особенно через познание зрелого творчества Пикассо. Новую художественную форму невозможно представить без собственных корней и связи с традицией, которые специфическим образом проявились в живописи, графике, рисунке (а также и в скульптурном искусстве, которое однако, не является предметом данной статьи).

Графика, в поисках большего суммарного выражения, исходила непосредственно и из словацкой резьбы по дереву, и из графики классика словацкого модернизма — Людовита Фуллы. Фулловский сочный колорит конца 20-х годов был почвой для чистой палитры живописи первых послевоенных лет, в рисунке можно проследить филиации, связанные с прямолинейной манерой Николая Галанды.

В результате выше приведенных импульсов появилось много качественных художественных произведений, в кото-

рых стремление к щедро решенному размеру созданной картины, общему виду, часто ограниченному декоративно-ломанной линией, ясной гармонии красок связано с содержанием, соответствующим новой общественной обстановке. Рабочие и городские мотивы, промышленные виды связаны по смыслу с восстановлением уничтоженных войной ценностей; натюрморты, женские головки и портреты связаны с интимностью мирной жизни. Небывалый размах приобрел фольклорный круг тем, в котором могли более естественно проявиться тенденции к новой форме, соответствующие времени. Для словацкого народного искусства, которое фольклорному кругу тем служит побуждением, характерна высокая мера орнаментальной и геометризирующей стилизации, простота формы и культурность ясной палитры красок.

В тот же самый период появляются и произведения с ясно выраженной антивоенной тематикой, а также произведения, тематически связанные со Словацким национальным восстанием. То, что в военные годы можно было изобразить при помощи символа или метафоры, стало центральным мотивом творчества многих художников, которые таким образом высказали свое однозначное человеческое и художественное мнение.

Натюрморты, виды, женские портреты говорят о покое обновленной мирной жизни, рабочие мотивы отражают активность созидания, фольклорные темы черпают из источников словацкого национального искусства, антивоенные темы и темы о восстании говорят о гражданском отношении художников. Все это было отмечено поиском новых средств художественного выражения, было связано с формальными достижениями довоенной словацкой живописи и содержало с одной стороны, послание искусства военных годов, с другой — достижения мирового искусства и, таким образом, помогло внести вклад в развитие прогрессивной художественной традиции.

## The Post-Liberation Years as a Continuation of Progressive Traditions in Slovak Art. (Painting, Graphics and Drawing 1945—1948)

From an evolutionary aspect of 20th-century Slovak art the years 1945—1948 are characterized by an impetuous development of social life, exhibition activity and abundant artistic creation, individual disciplines of which had their own developmental specificities as well as numerous common signs. One of them is, for instance, a deviation from the means of expression that used to be typical of the war surrealist circuit (sketchiness even of an already finished work, a monochrome colour palette, contents metaphor...) and an acquisition of one's own creative language,

approximately in mid-1946. Since this movement had a considerable impact on the contemporary endeavours and did affect also the topical scale of works and their mental world, we may speak of a specific creative style of Slovak fine arts in the first postwar years.

The decisive factor in the search for a new expression that would correspond to the altered social situation of a peace-time construction and cultural atmosphere of the times, was contact-taking with the ongoing development of international art, and

this particularly through the lesson of Picasso's mature art. The new language of form, however, cannot be imagined without home roots and affinities towards tradition which became manifest in an individual manner in painting, drawing and graphics (also in sculpture, though this is outside the scope of the present study). In its search for a monumental summarizing form graphics took contact directly with both the Slovak folk woodcarving and graphics of the classic of Slovak modern art, Ludovít Fulla. Fulla's brilliant colouring from the end of the twenties formed a hinterland to the cleaned palette of the painting of the first postwar years, while in drawing one may trace out filiations connected to the linear expression of Mikuláš Galanda.

The result of the above impulses is a great quantity of good-quality works, in which an effort towards a grandiose composition of the picture, an epitomizing shape often delineated by a decorative enfolding line, and brilliant colour harmonies, is joined to a content adequate to the new social conditions. Working, urban as well as industrial landscape motifs are associated with the reconstruction of values destroyed by the war; female heads and portraits, on the other hand, to the intimacy of peaceful life. An unprecedented upsurge was achieved by the folkloristic circuit of the themes which permitted contemporary morphologic

tendencies to manifest themselves in the most natural manner — the Slovak folklore art evoked by the above circuit, is characterized precisely by a high degree of ornamental and geometricizing stylization, a lapidary figurative shape and culture of a brilliant colour scale.

Works that then passed muster were also those with an explicit antiwar content and those connected with the topic of the Slovak National Uprising. What during the war could be expressed only in symbols or in metaphors, became the central motif to many creative artists who thus gave expression to their unambiguous human and artistic attitude.

Still life, landscapes, female portraits speak of peace in the renewed postwar life, working motifs reflect the activity of reconstruction, folklore topics draw on the sources of Slovak national creativeness, antiwar and insurgent motifs express the artist's civic attitude. All that, marked by a search for new possibilities of expression for our fine arts, took contact with the formal and content gains of the war- and prewar Slovak art, on the one hand, and the contemporary achievements of international development, on the other, and has thus contributed to the promotion of a progressive creative tradition.

## K vývinu a problémom súčasnej maliarskej tvorby v architektúre

VIERA LUXOVÁ

Jednou zo špecifických črt monumentálneho maliarstva<sup>1</sup> je jeho bezprostredný vzťah k architektúre. Vzájomná spätosť oboch umení sa v každej historickej epoche naplňala svojším spôsobom, a to adekvátne spoločenskému, filozofickému i umeleckému charakteru doby. Aj v socialistickej ére sa rodí a postupne precizuje podoba tohto vzťahu,<sup>2</sup> zodpovedajúca jej cieľom a poslaniu.

V porovnaní s ojedinelými maliarskymi úlohami v architektúre na Slovensku do polovice 20. storočia<sup>3</sup> sledujeme — súbežne s priaznivou ekonomicko-spoločenskou situáciou — ich rapídny vzrast v päťdesiatych rokoch. Od tých čias sme prekonalí na tomto úseku maliarskej tvorby zložitý, celkove progresívny vývin, v nejednom bode priam identický s vývinom v ostatných socialistických krajinách, v priebehu ktorého sa kryštalizovali jednak jej ideové, formové alebo materiálno-technické osobitosti, jednak jej vzťah k architektúre. Obdobie povojnových rozbehov poznačila vo všeobecnosti dobou podmienená absencia uvedomeného záujmu o vnútornú súhru maliarskeho a architektonického diela. Nečudo preto, že prvé realizácie sa neraz uplatnili na miestach diskutabilných z hľadiska tektoniky stavby (úzka plocha fasády medzi oknami, nad dverami a pod.) a vzájomný vzťah sa vyčerpával zväčša iba fyzickou spätosťou maľby s nosnou stenou.

Stupňované úsilie o prekonanie rozpačitých výsledkov začiatočného vývinového štádia možno zaznamenať až koncom päťdesiatych rokov. Vtedy sa na tvorivo širšej báze začína presadzovať požiadavka architektonicky logickejšie situovať maľbu a kompozične domyslieť jej súvis s nosným múrom, čo v krátkom čase vyústilo do záujmu o významový vzťah maľby

k funkcii a charakteru toho priestoru, v ktorom sa má nachádzať. Tento takpovediac separatistický prístup začal v priebehu šesťdesiatych rokov prerastať do celostnejšieho rámca. Do popredia vystupuje potreba dosiahnuť hlbšiu spätosť maľby so stavebným objektom. Funkčné zameranie, priestorové a tvárne hodnoty, teda architektonická podoba budovy stali sa od tých čias záväznou danosťou pre vznik maliarskeho diela, chápaného napokon ako priestorovotvorný spolukomponent stavby.

Technickým pokrokom zapríčinené zmeny stavebnej praxe sprevádzala názorovo-formová diferenciácia tak architektonickej, ako aj maliarskej tvorby, ktorá viedla od šesťdesiatych rokov aj k dôraznejšiemu záujmu o technickú stránku maliarskych kompozícií. Hľadanie nových, doteraz neznámych alebo nezaužívaných materiálov a technologických postupov sprevádzal postupný odklon od klasických nástenných techník (napr. fresky, secca). Od svetovej výstavy v Bruseli sa u nás zaužívalo kombinovanie hutníckeho skla s betónom. Priekopníckou prácou tu bola sklobetónová vitráž D. Castiglioneho z r. 1961—1962 vo vestibule bratislavskej Farmaceutickej fakulty. Obľubu si získavajú i umelé hmoty, a to najmä vo vitrážach. Za prvú realizáciu tohto druhu treba považovať priestorové vitráže v nočnom klube hotela Thermia v Piešťanoch z r. 1962 od M. Dobeša. Osvojovanie si materiálových špecifik spätne vplývalo na koncepciu maliarskych prác. V mozaikovej vitráži sa popri zaužívanom spôsobe pravidelného členenia nosnej kovovej konštrukcie rozšíril aj jej asymetrický rozvrh, diktovaný rýdzo výtvarnými dôvodmi.

Zdôraznením významu vplyvu prostredia na pracovnú aktivitu ľudí sa začala pozornosť zameriavať aj





1. František Král, farebná vitráž v Kultúrnom dome, Hruštín, 1978

na estetickú úroveň závodov. Sprvoti sa záujem sústreďil na výtvarné dotvorenie fasády či vstupu do budovy. Obsahová náplň i umiestnenie diel však hovorili o ich adresovaní skôr návštevníkom objektu ako pracovnému osadenstvu. Roku 1963 vzniká už jedna z prvých veľkoplošných kompozícií pre samo výrobné centrum — pre halu Hydroelektrárne v Lipovci od M. Gašpara,

ktorá stojí na začiatku vývinu smerom k estetizácii pracovísk.

V druhej polovici šesťdesiatych rokov dochádza na Slovensku k prvej významnejšej maliarskej akcii pamätníkového rázu: k dotvoreniu obradnej siene na bratislavskom Slavíne (1967). Myšlienka piety a vďaky za oslobodenie sa tu vyjadrila farebne decentnými a výrazove pádnymi kompozíciami interiéru od J. Kréna, budovanými na napätí medzi významovo nosnými symbolmi a písmom (úryvky z veršov Majakovského). Dôstojnú, podmanivú atmosféru vnútra umocnila vitrážová kompozícia s motívom červenej hviezdy na škrupinovej konštrukcii stropu od D. Castiglioneho.

V sedemdesiatych rokoch sa u nás už systematickejšie rozpracúva téza o komplexnosti socialistickeho životného prostredia,<sup>4</sup> o vzájomnej podmienenosti a nadväznosti jeho jednotlivých zložiek, hmotných i duchovných funkcií, čo vyvoláva zmenu kritérií i pri unikátnom výtvarnom diele. Otázka maľby v architektúre stáva sa častou polydimenzionálnej problematiky syntézy umení, aplikovanej na územne väčšie celky, na životné prostredie vôbec. Zintenzívnenie výskumu v jednotlivých odboroch či už prírodných, technických alebo spoločenských vied obracia súčasne pozornosť na význam miestnych tradícií, krajinných a kultúrnohistorických špecifik mesta či oblasti v procese jeho formovania, teda na nevyhnutnosť zachovať široké spektrum vývinovej kontinuity ako predpoklad pre psychicky zdravý rozvoj jedinca a tým celej spoločnosti. Sprvoti priam zvyľušňovanej požiadavke úžitkovosti, požiadavke rýchleho zabezpečenia základných sociálnych funkcií stavieb vyrástlo nemenej významné meradlo kultúrnosti celého životného prostredia. Pojem efektívnosti výstavby sa tým definitívne prestal stotožňovať s ekonomickou úspornosťou, ktorá sa stala iba jednou — i keď závažnou — zložkou jej vnútornej skladby.

Ako vývinový stimul vystupujú v kvalitatívne nových dimenziách od sedemdesiatych rokov ideálne projekty nového chápania životného prostredia, ktoré sa v súčasnosti uplatňujú prednostne na výstavách. K príkladnému pokusu o nový prístup k integrácii došlo už začiatkom sedemdesiatych rokov na doneďavna zanedbávanom úseku technickej výstavby, pri projektovaní diaľnice na úseku Žilina—Ivachnová.<sup>5</sup> Zodpovedný projektant s kolektívom spolupracovníkov rešpektovali pri práci hladisko vzájomnej spätosti technického diela, krajiny a estetických kritérií.



2. Ladislav Berger, maľba na drevenom reliéfe v gymnáziu, Galanta, 1978

Umelecké vyznenie celku tak vyrastalo z citlivého zohľadnenia historicko-geografických špecifik, súdobých technických parametrov a výtvarných zásad. Ako zaujímavý príspevok k riešeniu jednej z prezeraných zložiek nášho prostredia, súkromných obytných priestorov, treba hodnotiť i výtvarné návrhy posledných rokov, ktoré smerujú k ich dôraznejšej individualizácii s možnosťou väčšej variabilnosti prvkov.<sup>6</sup>

Na úseku maľby v architektúre nadobúdajú najnovšie podobu integračného činiteľa i materiály používané bežne v stavebníctve, ktoré popri tejto funkcii prerastajú čoraz častejšie i vo výrazový prostriedok výtvarného diela. Materiálová zložka maliarskej kompozície stráca tak pasívny dopad a stáva sa prvkom uzemňujúcim celok funkčne či miestne (napr. uplatnenie štruktúry dreva v realizáciách pre drevoindustriie, v architektúre horských regiónov a pod.). Za ukážku tohto smerovania poslúži napr. kompozícia v Nábytkárskych závodoch v Bánovciach n/B. z r. 1976 od L. Hanáka. Do obdobných významových vzťahov sa kde-tu dostávajú aj priemyselné výrobky. M. Urbásek — A. Doboš napr. r. 1975 pri výtvarnom dotvorení

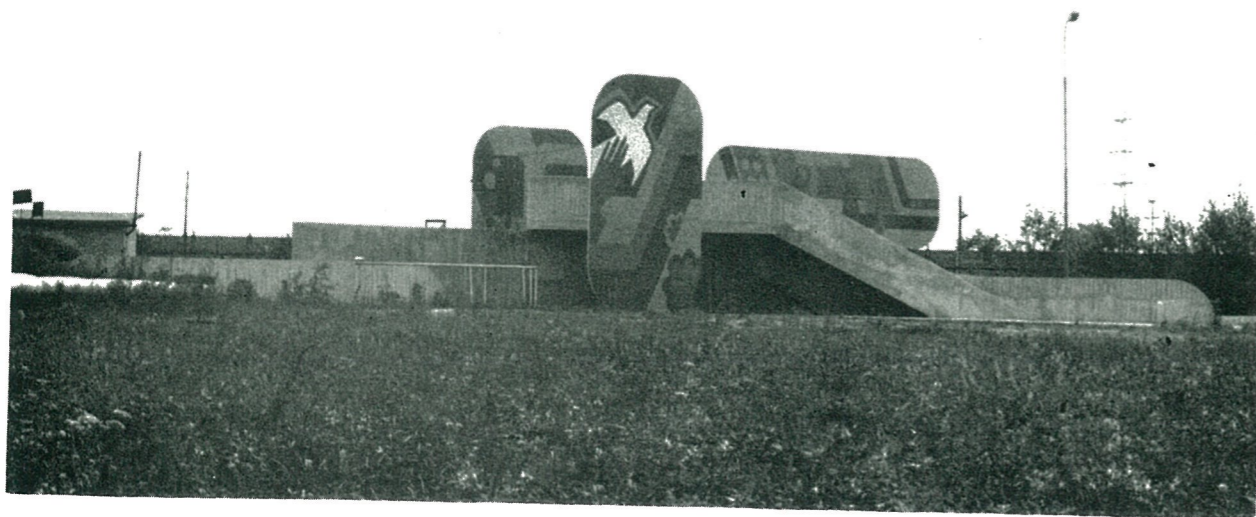
čelnej steny auly VŠT v Košiciach práve prostredníctvom použitých materiálov a predmetov stelesnili náplň a poslanie jednotlivých fakúlt školy.

Stupňované zdôrazňovanie výrazu samej stavby prináša so sebou skúmanie nových vzťahov maľby k architektúre. Od polovice šesťdesiatych rokov sa stretáme s pokusmi výtvarne sa zmocniť steny budovy narušením jej kompaktnosti premodelovaním, perforovaním. Experimentuje sa aj v polohe vnášania nových plasticko-priestorových prvkov čisto výtvarnej podstaty ako kompozičného elementu maľby i vlastnej budovy. Popri ranej realizácii tohto typu na fasáde školy v Senici od M. Šimurdu z r. 1967 zaslúži si pozornosť najmä výtvarné riešenie fasádovej steny výrobné haly Strojární potravinárskeho priemyslu v Gelnici od K. Baróna z r. 1974. Ďalší variant, ktorý sa u nás uplatnil oveľa širšie, predstavuje maliarske dielo umiestnené mimo telesa vlastnej stavby. Okrem nosného múru, budovaného špeciálne pre plošný maliarsky prejav takpovediac voľne v architektonickom priestore, patrí sem celý rad plasticky cítených objektov (M. Dobeš, R. Moško, M. Urbásek). Zložitá problematika týchto plasticko-maliarskych artefaktov vyplýva nielen z náročnosti ich výtvarno-technickej štruktúry (uplatnenie umelých svetelných zdrojov, ozvučenie a pod.), ale aj zo vzťahu k stavebnému telesu (začlenenie niekedy aj do interiéru budovy). Z pozoruhodných úloh posledných rokov treba pripomenúť najmä kompozíciu, umiestnenú priamo v mieste vyústenia ropovodu Družba — v areáli bratislavského závodu Slovnaft. Na viacerých samostatne stojacich betónových platniach, významovo spätých a kompozične rytmizovaných, rozviedol autorský kolektív Š. Bobota — ing. arch. L. Brezina v sklomozaike motív spolupráce socialistickej krajín.

Myšlienka umeleckej syntézy sa odrazila v maliarskej sfére i v silnejúcom úsilí sedemdesiatych rokov o výtvarne ucelenejšie koncipovanie interiérov. Tento trend sa prejavuje napr. rozvinutím maliarskej kompozície po viacerých stenách priestoru, prípadne jej kombináciou s voľným plastickým prvkom. Medzi závažné realizácie tohto druhu patrí výtvarné dotvorenie pietnej siene ZDŠ v Nemeckej od P. Bleya z r. 1974—1975, kde motív samostatne stojaceho objektu poetizuje symbolický dosah prístennej kompozície. Nechýbajú teda ani úkazy čelného postavenia výtvarníka pri dotváraní interiéru, prípadne vnútra architektonicky jednoduchých, jednopriestorových bu-



3. Rudolf Moško, kamenná mozaika na fasáde objektu justičných orgánov, Trenčín, 1978



4. Štefan Bobota, priestorová kompozícia v mieste vyústenia ropovodu v závode Slovnaft, Bratislava, 1977



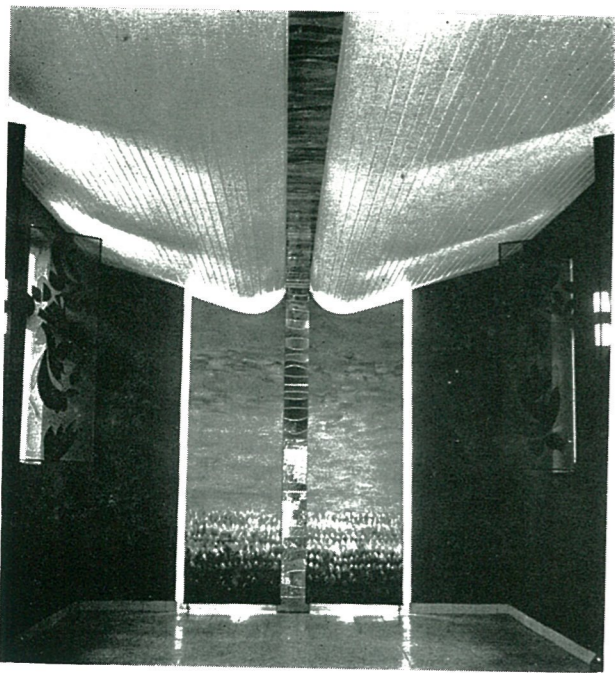
5. Ivan Vychlopen, štukolustro v interiéri sanatória Helios, Štrbské Pleso, 1976

dov, ktoré naznačujú jednu z možností vzniku esteticky ucelených a emotívne pôsobivých stavebných celkov. K pozoruhodným výsledkom dospel v tomto smere P. Muška pri riešení interiéru Domu smútku v Moravskom Lieskovom r. 1974.

V druhej polovici sedemdesiatych rokov vzniká napokon unikátne, ideovo závažné dielo v celoslovenských reláciách: zhotovenie prvej diorámy za spolupráce sovietskych technických odborníkov s kolektívom slovenských výtvarníkov (M. Dic — J. Dicová — A. Gaj). Kompozícia, situovaná v interiéri Duklianskeho múzea vo Svidníku (z r. 1976), sprítomňuje väzbou maliarsko-plastického prejavu a zvukovo-svetelných efektov momenty z bojov sovietskej armády a 1. čs. armádneho zboru na Dukle a prerastá na symbol oslobodenia našej krajiny.

Významným medzníkom v predstretom vývino-

vom trende posledného desaťročia stala sa medzinárodná konferencia roku 1978 v Moskve na tému „Syntéza výtvarného umenia a architektúry v socialistickej spoločnosti“,<sup>7</sup> ktorou sa završila jedna etapa internacionálnej spolupráce a vytvorili sa predpoklady pre prechod „k profesionálnemu mysleniu“ a riešeniu úloh.<sup>8</sup> Na tomto pracovnom stretnutí sa popri aktuálnosti syntetického koncepčného prístupu vyzdvihla najmä estetická zložka ako predpoklad vzniku prostredia adekvátneho úrovni a potrebám vyspelej socialistickej spoločnosti. Akcent pritom spočíva na umelecky pôsobivom vyznení vzájomne prepojených architektonických súborov v zmysle organickej skladby, jednotného, významovo vnútorne diferencovaného celku. Táto dialekticky sa podmieňujúca jednota vyžaduje nielen zohľadnenie špecifík, charakteristických detailov a črt mikrorajónov, ale aj zmysel pre



6. Pavel Muška, riešenie interiéru Domu smútku, Moravské Lieskové, 1974

zachovanie typických štruktúr väčších celkov, makro-rájónov. Umelecká jednoliatosť prostredia, chápaná ako permanentný proces, má mať pritom hodnotu otvoreného systému, späť o. i. aj s aktivizáciou ľudských tvorivých síl.

Citlivé miesto tohto úsilia predstavuje na Slovensku najmä vytvorenie logických, vývinovo opodstatnených väzieb medzi historickými<sup>9</sup> a súdobými architektonickými formami, t. j. medzi stavebným fondom zachovaným z minulosti a modernou architektúrou. Nedávne ponímanie nových sídlisk ako funkčne i skladobne samostatných jednotiek a spôsob ich vcelku mechanického pričleňovania k staršiemu mestskému jadrú ustúpili dnes smerovaniu k syntéze historických a súdobých stavieb ako podmienke pre zachovanie osobitého charakteru a atmosféry miest a tým pre znásobenie nášho národného príspevku do internacionálnej problematiky socialistického životného prostredia. V procese hľadania optimálnej, umelecky nosnej miery adaptability starých i novších architektúr a foriem ich vnútorného prepojenia do kvalitatívne nového, živého organizmu mesta (pri podčiarknutí osobitostí historických i moderných budov) prislúcha nezastupiteľná úloha

práve výtvarnému umeniu. Jeho význam v spomenutom procese narastá adekvátne postupnému prechodu na intenzívnu zástavbu.

Takto celostne ponímané, výtvarne umocnené životné prostredie na súčasnom stupni spoločenského rozvoja podmienilo v Moskve vznik pracovného názvu „umenie mestského prostredia v socializme“. Vplyvom poznatkov, zhrnutých na konferencii do niekoľkých základných téz, mení sa, medziiným, i rozsah a podoba účasti výtvarného umenia na jeho formovaní. Zorný uhol pozornosti, zameraný donedávna priam výlučne na problém vzťahu jedinečného maliarskeho či sochárskeho diela a architektúry, sa rozširuje na sféru estetickéj nosnosti životného prostredia vôbec. Popri existencii umelecky pozoruhodných architektúr ako solitérov sa začína zvažovať miera ich organického začlenenia do esteticko-urbanisticky širších súvislostí. Termín „výtvarné dotvorenie architektúry“, ktorý sa v bežnej praxi zaužíval ako označenie pre tvorivý zásah výtvarníka do kompozičnej skladby tej-ktorej budovy, nadobúda tým obsahovo mnohznačnejšiu náplň.

Nová tendencia komplexného umeleckého stvárňovania životného prostredia smeruje teda k odstráneniu existujúcich nezdravých disproporcií, a to či už medzi jednotvárnosťou obytných blokov i celých mestských štvrtí a unikátnou, výtvarne akcentovanou stavbou, alebo medzi charakterom a vybavenosťou nových a historických zón mesta. Nejde v týchto prípadoch, pochopiteľne, len o otázky nevtieravého zakomponovania jedinečného výtvarného diela do areálu sídliska či starej architektúry — pokusy tohto druhu poznáme aj u nás — ale v prvom rade o vytvorenie funkčne a esteticky primerane diferencovaných a dynamizovaných urbanistických celkov.

Osobitné postavenie zaujímajú v týchto súvislostiach najmä povojnové sídliská, pri ktorých utilitárne dôvody, rýchle uspokojenie materiálnych potrieb človeka, viedli až k stereotypnému radeniu montovaných stavieb po horizontálnej línii bez využitia výškových orientačných bodov.<sup>10</sup> Monotónnosť týchto architektonických súborov, znásobená jednotvárnosťou šedého tónu použitého materiálu — betónu, vyvolala čoskoro potrebu eliminovať negatívne črty a celok esteticky umocniť. Dodatočné farebné akcentovanie napr. loggií v rámci väčších stavebných celkov pri využití neraz iba jediného tónu, ani pokusy o vkomponovanie výtvarných diel zvyčajne nepriniesli zamýšľanú pre-



7. Jarmila Čihánková, kompozícia na betónovej stene v areáli sídliska Trávniky II., Bratislava, 1973

vratnú zmenu atmosféry týchto obytných štvrtí. Na neskorších sídliskách sa už plnšie využívali možnosti tvarovej či výškovej diferenciacie, gradácie. Sú preto architektonicko-urbanisticky živšie rytmizované, miestami aj s citlivejším uplatnením výtvarného prvku (Bratislava-Trávniky II). Ich konečné vyznenie však i tak hovorí o neuspokojivom rozíhnaní výrazovej klaviatúry výtvarného umenia. Ostávajú tým o. i. ver-

ným zrkadlom dnes už neúnosného stavu na poli spolupráce architekta s výtvarníkom. S výnimkou dvoch-troch prípadov zarazí zväčša primálá vynachádzavosť pri uplatnení solitérneho výtvarného diela najmä v porovnaní s nápaditosťou riešenia danej problematiky v susedných socialistických krajinách, predovšetkým v ZSSR a v NDR.<sup>11</sup>

Za základný predpoklad pre optimálnu konkretizá-

ciu kultúrneho životného prostredia treba považovať koordinovanú spoluprácu čo najširšieho teamu odborníkov tak z technickej, ako aj z humanitnej oblasti a vytvorenie podmienok pre jeho operatívnu. Kolektívny charakter práce vyžaduje pritom úzke prepojenie činnosti zástupcov zúčastnených profesií vo všetkých rovinách, teda nielen v plánovacej, výskumno-projektovnej, ale takisto vo výrobnjej a riadiacej sfére.

Dôraz na organizáciu hmotného prostredia podľa dobových estetických predstáv vplýva o. i. na postavenie výtvarníka v teame participujúcich pracovníkov. Popri autorovi unikátneho diela rodí sa funkcia nového špecialistu,<sup>12</sup> schopného začínajúc predprojektovým štádiom výstavby spolurozhodovať o estetickom charaktere architektonických komplexov, koordinovať súhrn jednotlivých zložiek ich výtvarného dotvorenia a byť tak garantom kultúrnosti nášho životného prostredia. Pracovná aktivita tohto takpovediac hlavného výtvarníka sa má konkrétne prejavovať v diferencovanejšej artikulácii prostredia, uskutočňovanej cestou vizuálnych, farebných či plastických kontrastov pri využití druhovo i výrazovo rozsiahlej škály umeleckých foriem (úžitková grafika, fotografia, zvuk a pod.) a uplatnení rozličnej stupnice ich hodnôt (od farebne akcentovaných fasádových stien až po jedinečné výtvarné dielo). Proporcionalitou a hierarchiou v rozmiestnení výtvarných akcentov sa totiž dosiahne významové odlíšenie architektonického celku a jeho častí, detailov, teda nielen spoločensky exponovaných a neutrálnych zón mesta či vnútri jednotlivých rajónov, ale aj funkčne rozdielnych budov, ako je napr. kultúrny dom, nemocnica, škola či technická stavba. Forma a podoba tejto hierarchie musia, pochopiteľne, súvisieť s charakterom našej spoločnosti, jej životom a taktiež napomáhať vytváraniu nových estetických kódov, sémanticky adekvátnych sociálnemu poslaniu daných architektonických objektov či väčších stavebných súborov. Hlavný výtvarník v tomto kontexte prispieva i k logickejšiemu zapojeniu umeleckého diela do esteticko-významovej architektonickej štruktúry. Veď iba zmysluplným uplatnením diela v daných spoločenskovo-kultúrnych väzbách možno znásobiť individuálny ráz mikrorajónov a dodať im na originalnosti.

Komplexné umelecké stvárňovanie prostredia sa v dnešných spoločensko-ekonomických reláciách predostiera ako zložitý, viacvrstvový a dlhodobý proces, vyžadujúci najmä súzvuk v myslení architekta, výtvarníka a reštaurátora ako čelných osobností v pra-

covnom teame. K spomínanému súzvuku však možno dospieť iba cestou viacročnej spolupráce, rozvíjanej na pozadí hlbšieho vzájomného prepojenia tvorivého úsilia a permanentného rozširovania interdisciplinárnych vedomostí. A práve v tomto bode prislúcha nezaštipiteľná úloha nášmu školstvu, ktoré správnym usmernením výuky budúcich odborníkov môže nepochybne ovplyvniť ďalší vývin.

Zriadenie funkcie hlavného výtvarníka, pričleneného či už k orgánom správy alebo k projektovým ústavom, predstavuje zrejme aj u nás jednu zo schodných ciest k odstráneniu existujúcich nezrovnalostí v kultúrnosti životného prostredia. Zladiť jednotlivé estetické zložky mesta do celku kvalít orchestrálnej skladby predpokladá však u ich koordinátora nadanie pre „ideálne projektovanie“. Túto schopnosť domýšľať estetickú nosnosť architektonických ensemblov už v štádiu prvých projektových skíc nielenže nemá každý sochár či maliar, ale navyše sa jej cibreniu nevenovala dosiaľ primeraná starostlivosť. Naša vysokoškolská výchova výtvarníkov — napriek vzrastu jednotlivých oddelení VŠVU v zmysle užšej špecializácie — totiž nezaprie principiálnu spriaznenosť so systémom predvojnovnej akademickej prípravy. Výuka adeptov klasických umeleckých profesií zdá sa byť z hľadiska nových teoretických záverov a spoločenských potrieb stále koncipovaná príúsko. Ich oboznamovanie sa najmä s problematikou, trendom a nárokmi súčasnej architektúry, socialistickej výstavby je medzerovité a vcelku nedostačujúce. Rozvíjanie špecializácie na širšej platforme interdisciplinárnych znalostí, teda v mene všestrannejšie informovaného odborníka, predostiera pred pedagogickú oblasť nové úlohy, z ktorých stojí v popredí dostavba štruktúry školy, smerujúca k odstráneniu deň zo dňa narastajúcich disproporcií medzi umeleckou výchovou výtvarníka a požiadavkami praktického života.

Akcijschopnosť a pružnosť výtvarného špecialistu nového typu si istotne vynúti celý rad zmien v doterajšej metodike a organizácii práce. S mimoriadnou citlivosťou treba pristupovať najmä k vymedzeniu miery a rozsahu jeho právomoci s dopadom tak v projektovnej, ako aj výrobnjej sfére. Bez možnosti zásadného vplyvu na oblasť výroby rozličných prefabrikátov, stavebných dielov, na ich podobu, tvar, farebnosť, a to v krajnom prípade i s rizikom dočasne menšej finančnej efektívnosti ťažko prekonáme prehlbujúcu sa priepasť medzi teóriou, napredovaním v ostatných



8. Karol Barón, tapiséria na čelnej strane sobášnej siene, Žilina, 1977

socialistických štátoch a výsledkami bežnej praxe u nás.

Poznatky vedeckého výskumu sa teda na Slovensku ešte nepodarilo plne uviesť do života. Pre zastaranosť organizačných metód práce sa dosiaľ nepresadila ani roky proklamovaná požiadavka tvorivého kontaktu architekta s autorom výtvarného diela pred ukončením projektu a pričasto, žiaľ, nedochádza k ich užšej plodnej spolupráci ani v nasledujúcej etape, t. j. po jeho schválení. A tak pre nepripravenosť organizačno-ekonomického zázemia stroskotali aj doterajšie pokusy s predideovými výtvarnými návrhmi ako súčasťou projektovnej dokumentácie.

V zásade správna myšlienka predideových výtvarných návrhov sa pre koncepčné nedomyšlenosti a zaužívaný schvaľovací postup nestala práve podnetným momentom v tvorivom úsilí obidvoch partnerov. Miesto doriešenia zásadných priestorovo-kompozičných otázok výtvarného diela (vzťahu k architektúre,

jej ideovému, materiálno-skladobnému a funkčnému charakteru), dovoľujúcich istý stupeň variability pri ďalšej práci, zamerala sa pozornosť na čo najzreteľnejšie vyjadrenie umeleckých predstáv autora. Orientačnú výtvarnú skicu tým nahradil definitívny ideový návrh, ktorý sa po schválení príslušnou umeleckou komisiou stáva zhruba záväzný pre konečnú realizáciu diela. Veľký časový rozdiel medzi projektom a ukončením budov (neraz aj desaťročný) a ním podmienené tvarové či materiálové zmeny stavebného objektu prispeli často k tomu, že v novej situácii stratila pôvodná výtvarná koncepcia svoju príťažlivosť, niekedy aj spoločenskú aktuálnosť.

Pracovný kontakt architekta s výtvarníkom má u nás naďalej iba podobu jednorazového aktu, ktorý sa zakladá na projektantovom práve zvažovať spoločenskú opodstatnenosť maľby v architektúre a tým spolurozhodovať o jej existencii, stanoviť jej umiestnenie v architektonickom priestore a zvoliť si konkrétneho

spoluautora. Rozsah projektantovej právomoci (v niektorých socialistických krajinách už zúžený existenciou poradných orgánov) vyúsťuje kde-tu do málo potešiteľných úkazov. Úloha výtvarníka sa totiž čoraz častejšie obmedzuje na autorstvo výtvarného diela, ktorého stupeň začlenenosti do stavby závisí zväčša od maliarovej schopnosti tvorivo reagovať na konkrétne — zvyčajne už realizované — architektonické prostredie. V posledných rokoch však tento zaužívaný spôsob spolupráce, pri ktorom výtvarník zohráva vcelku pasívnu úlohu, nadobúda stále výraznejšie retardujúcu príchut': brzdí rozvoj projektovo-kompozičného talentu výtvarníka a ústi neraz až do nezdravého zasahovania projektanta do rýdzo výtvarných otázok samého maliarskeho či sochárskeho diela.

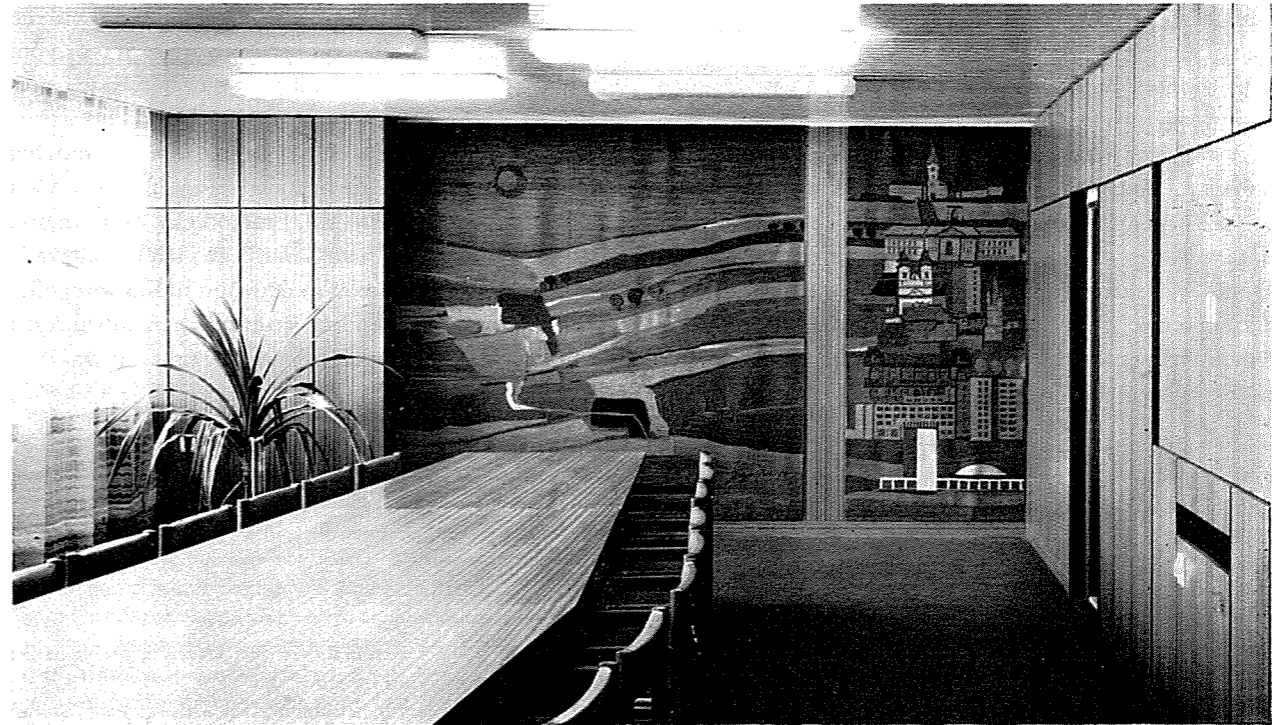
V kontexte viacdimeziálnej problematiky životného prostredia stáva sa však — ako sme spomenuli — čiastkovou dnes ešte dominantná otázka unikátneho výtvarného diela, ktorého umiestnenie v architektonickom priestore poskytuje momentálne azda jedinú reálnu platformu pre spoluprácu. Proces jeho zadania a schválenia je nateraz viacstupňový a vychádza z projektantovej voľby výtvarníka a jeho schválenia príslušnou komisiou.<sup>13</sup> K ideovému návrhu na výtvarné dielo sa vyjadruje potom krajská<sup>14</sup> a nakoniec i umelecká komisia SFVU. Odhliadnuc od zložitosti a tým aj ťažkopádnosti tohto systému nezodpovedá ani štruktúra umeleckých komisií na Slovensku už po roky zmenenej situácii na výtvarnom úseku a progresívnym vývinovým tendenciám. Existencia troch komisií adekvátnych tradičným výtvarným odborom<sup>15</sup> nerešpektuje napr. zrod jednej z dnes už typických črt umeleckého diania — porušovania medzioborových hraníc a ich vzájomného prelínania.<sup>16</sup> Pri maliarskych realizáciách sa v priebehu rokov vžilo napr. plastické premodelovanie povrchu, ktoré začína najnovšie vystupovať ako hlavný nositeľ výrazu, a to miestami aj na úkor farebnosti, javiacej sklony k monochrómnosti (o. i. Barta J. — Drexler K., Glazovaná keramika v Ústave technológie a racionalizácie, Bratislava 1977). Tento vývinový jav, ako aj teoretická neujasnenosť pojmov „monumentálny“ a „dekoratívny“ zapríčiňujú permanentné rozpaky a nedôslednosti pri vymedzovaní kompetencie medzi spomenutými poradnými orgánmi, teda pri konkrétnom „zaradovaní“ ideových návrhov na posúdenie tej či onej komisie. Situácia sa navyše komplikuje pri stavebných objektoch, pri výzdobe ktorých sa počíta tak so sochárskym,

ako aj maliarskym dielom. Od polovice sedemdesiatych rokov začal popri spomenutých komisiách pracovať pri Slovenskom fonde výtvarných umení aj Zbor pre občianske záležitosti, orientovaný už komplexnejšie na posudzovanie výtvarných úloh pre sobášne siene a domy smútku. V schvaľovacom postupe sa tak dospelo až k istej dvojkoľajnosti, prejavujúcej sa v akceptovaní rozličných prístupov: raz sa práce hodnotia podľa výtvarného druhu a raz podľa spoločenského posolania architektúry.

Nové vedecké poznatky si žiadajú teda celý rad zmien i v systéme organizácie doterajšej práce. Okrem už spomenutého si prednostne vyžadujú prehĺbenie spolupráce medzi zväzmi architektov a výtvarníkov.<sup>17</sup> Historicky odôvodniteľnú separáciu obidvoch organizácií od začiatku sedemdesiatych rokov už vývin prekonal. Negatívny dôsledok jej dožívania možno však vidieť jednak v izolácii riešenia architektonických a výtvarných otázok, jednak v neuspokojivom stupni informovanosti obidvoch umeleckých sfér o vzájomných tvorivých problémoch a budúcich perspektívach práce.

Až na kvalitatívne novej báze zväzových kontaktov možno pristúpiť k prehodnoteniu zastaranej a vžitej formy autorskej spolupráce. Riešenie tejto úlohy sa istotne nezaobíde bez opätovného zväzenia mierá únosnosti existujúcich rozdielov v pracovnom procese obidvoch zúčastnených partnerov. Stupeň možného a v praxi existujúceho tvorivého aktu v ich práci si vyžiada citlivé preverenie. Treba vytvoriť podmienky na zvýšenie jeho dosahu najmä rozšírením sortimentu stavebných prefabrikátov na jednej, odbremením výtvarníkov od bežnej remeselnej práce na druhej strane. Vo výtvarnej sfére stojíme napr. už roky pred problémom doriešenia štruktúry pomocných dielní. Popri otázkach nedostatočnej kapacity fungujúcich či už textilných alebo keramických dielní ako realizátorov ideových výtvarných návrhov žiada sa zväžiť potrebu zriadenia experimentálnych pracovísk s príslušnou sieťou remeselnícko-technických služieb.

Prekvapujúco málo sa doteraz vykonalo pre presadzovanie vedecky overených poznatkov do praxe práve vo výtvarnej oblasti. Experiment sa dodnes rozvíja skoro výlučne v rámci obmedzených možností školských ustanovizní či ateliérov jednotlivých autorov. Absencia plodnej spolupráce medzi vedecko-technickou a výtvarno-architektonickou sférou má tým negatívny dopad i na charakter maliarskeho diela v architektúre, ktoré postupne stráca na vývinovej progresívnosti tak



9. Lýdia Jergušová, tapiséria-diptych na čelnej stene zasadacej siene administratívnej budovy Výskumného ústavu živočíšnej výroby, Nitra, 1978

v technologickom, ako aj v umeleckom zmysle slova.

Vybudovanie experimentálnych stredísk poskytnúť azda podnetný impulz už z hľadiska podchytenia dorastu. Počas vysokoškolskej prípravy mladých kádrov umožňujú totiž priaznivé podmienky na pôde VŠVU nadviazať plynulejšie kontakty medzi poslucháčmi oddelení architektúry a príslušných disciplín užitého či monumentálneho a dekoratívneho umenia. Odchodom zo školy však absolventi strácajú zázemie pre ďalšie rozvíjanie vzájomných pracovných stykov. Zapojením sa do existujúcej pracovnej sústavy nastáva štádium vcelku oddeleného riešenia architektonických a výtvarných úloh; sľubné náznamy tvorivej spolupráce zaniknú alebo zavážia len pri voľbe bývalého spolužiaka za autora výtvarného diela.

V oblasti výtvarnej teórie i v samej organizačnej práci sme na Slovensku zatiaľ nie vždy pružne reagovali na dobou predostierané požiadavky. Chýba najmä systematickosť v spresňovaní odbornej terminológie a kritérií pri analýze vývinových špecifik umenia v architektúre, zodpovedajúca formovaniu sa socialistického života u nás. Nedospelo sa podnes ani k se-

rióznou, všestrannejšie koncipovanej dokumentácii. Registrácia povojnových realizácií je značne medzerovitá (chýbajú najmä údaje o prvej vývinovej perióde) a pre viaceré posuny v názoroch na jej poslanie nemá metodickú ucelenosť, prehľadnosť.<sup>18</sup> V detailoch je navyše neraz nepresná, nespoľahlivá a tak nie veľmi osočná pre vedecké účely. Doteraz sa takisto nepristúpilo k periodickému zverejňovaniu výsledkov tohto tvorivého úsilia. Prípadné zmienky v odbornej — zriedkavejšie už v dennej — tlači sa orientujú na spoločensky a umelecky pozoruhodné či vývinovo podnetné realizácie, ktoré, žiaľ, občas predstavujú percentuálne skôr zanedbateľný podiel v globále ročnej produkcii. Sústavnejšie zhodnocovanie tvorby z pozícií syntetizujúcich tendencií, presadzovanie požiadaviek komplexnosti výtvarnej organizácie prostredia, ani jej súhrnnejšie historické zmapovanie sa takisto nepresadili.<sup>19</sup> Sám charakter výtvarnej tvorby pre architektúru vo väčšine prípadov priam vylučuje výstavnú prezentáciu originálnych kompozícií. Keďže pri úvahách o zverejnení iba fotodokumentácie rad objektívnych ťažkostí a s ním spätý nezaujímavý zodpovedných

činiteľov rozvinutie aj tohto spôsobu predostretia danej problematiky väčšinou hatili, uskutočnil sa v priebehu vyše tridsaťročného vývinu až zarážajúco nízky počet výstav tohto zamerania.<sup>20</sup>

A tak sme dospeli na úseku tohto druhu tvorby k svojskej rozpornosti. Pre kompozície svojou podstatou celospoločenského významu, so sociálne širším dosahom, nevybudovala sa vhodná konfrontačná báza, ktorá by umožnila polemiku a tak ich objektívnejšie zhodnotenie. Minimálna informovanosť o počte a výtvornom charaktere nových kompozícií, o špecifikách nášho úsilia i v okruhu aktívnejších pracovníkov v tejto

## Poznámky

<sup>1</sup> Pod pojmom monumentálne maliarstvo, monumentálne sochárstvo či monumentálne umenie sa podľa teoretických záverov posledných rokov (TOLSTOJ V. P.: Monumentálne umenie ZSSR. Moskva 1978, s. 7 n.) rozumie výtvarná tvorba spätá s konkrétnym architektonickým prostredím. Keďže sa u nás vzhľadom na povojnový vývin odbornej terminológie tento názov dosiaľ nevžil, používame v štúdiu jednoznačnejšie pomenovanie „tvorba v architektúre“.

<sup>2</sup> Štúdia vznikla vo februári 1981 rozpracovaním vnútrozväzovej úlohy ZSVU Monumentálne umenie v architektúre na Slovensku, prednesenej na internom školení výtvarných teoretikov v Moravoch v r. 1979. Text prednášky sa nachádza v archíve ZSVU.

<sup>3</sup> Na čele výtvarného diania stálo vtedy tzv. voľné umenie, sakrálna tvorba stratila už vývinovú priebojnosť a svetsky orientované úlohy boli zriedkavé.

<sup>4</sup> Zaslúži si pozornosť, že spomenutý trend sa na Slovensku ohlásil už r. 1967, a to založením revue Životné prostredie. Neskôr podmienil zriadenie špeciálnej komisie pri Predsedníctve SAV ako koordinátora vedeckého výskumu.

<sup>5</sup> Na úlohe sa zúčastnili: zodpovedný projektant ing. Gottweiss, výtvarná teoretička K. Kubičková, ing. arch. P. Reka, ak. sochár J. Kubička. Rozbor výsledkov práce pozri v texte KUBIČKOVÁ, K.: Cesta za oddychom sa môže stať skutočnou súčasťou oddychu. Projekt 1972, č. 4—5, s. 42 n.

<sup>6</sup> Touto problematikou sa medzi inými zaoberala napr. J. ČI-HÁNKOVÁ, ktorá dospela k pozoruhodným výsledkom pri použití textilného materiálu.

<sup>7</sup> Išlo o konferenciu výtvarných umelcov, architektov a teoretikov zo socialistických krajín. Uskutočnila sa v dňoch 10.—14. 10. 1978.

<sup>8</sup> Súhrn poznatkov z konferencie uverejnilo Dekorativnoje iskusstvo, 1979, č. 2, s. 1—12.

<sup>9</sup> Otázkami staršej architektúry v kontexte socialistického životného prostredia sa detailne zaoberala v internom referáte

sfére, či už maliarov, sochárov, architektov alebo teoretikov, stáva sa zjavnou brzdou v ďalšom tvorivom hľadaní a tým v napredovaní procesu estetizácie životného prostredia.

Úspechy, i keď čiastkové, ktoré sme za daných okolností v praxi prekvapujúco dosiahli, nás však zaväzujú k aktívnejšiemu, metodicky správne usmerňovaniu budúceho vývinu. Lebo len tak môžeme udržať krok so zvyšujúcou sa úrovňou nášho verejného života a vývinovým trendom v ostatných socialistických krajinách.

UVÚ SAV v r. 1977 BIATHOVÁ, K.: Úvahy k problematike pamiatkovej starostlivosti na Slovensku.

<sup>10</sup> Podrobnejšie pozri v nepublikovanej a nedatovanej štúdiu: PALUŠOVÁ, M.: Nové sídliská po r. 1945. Rukopis v archíve ZSVU.

<sup>11</sup> Rozvinutie plodnej spolupráce výtvarníka a architekta dokumentuje bytová výstavba napr. v Berlíne a v Rostocku. Problematike individuálneho výrazu sídlisk a celých miest sa venovala značná pozornosť na stránkach časopisu Bildende Kunst v rokoch 1979—1980.

<sup>12</sup> Napr. v Bulharsku popri Štátnej komisii pre výtvarné a užité umenie a architektúru, ktorá existuje od r. 1976 pri Ministerstve kultúry, zriadili neskôr funkciu hlavného výtvarníka pri okresnej a mestskej správe, ako aj pri projektových ústavoch.

<sup>13</sup> Ide o Odbornú komisiu pre reguláciu zadávania výtvarných prác pre výtvarné diela pri SFVU.

<sup>14</sup> Na Slovensku sa zriadili Výtvarné rady pri KNV, ktorých úloha spočíva najmä v preverovaní spoločenskej a ekonomickej únosnosti jednotlivých výtvarných úloh.

<sup>15</sup> Komisia pre maliarsku tvorbu, Komisia pre sochársku tvorbu a Komisia pre umelecký priemysel. Všetky majú celoslovenskú pôsobnosť a pôsobia pri SFVU.

<sup>16</sup> S prvými náznakmi prelínania sa medzi výtvarnými odborníkmi sme sa na Slovensku začali stretávať počnúc šesťdesiatimi rokmi.

<sup>17</sup> Napr. v NDR vyše desať rokov pôsobí centrálna pracovná skupina pod názvom „Architektúra a výtvarné umenie“, ktorá je spojovacím článkom jednak medzi zväzmi architektov a výtvarníkov, jednak medzi oboma organizáciami na jednej a príslušnými štátnymi orgánmi na druhej strane.

<sup>18</sup> Dokumentácia sa koncentruje v SFVU, kde sa archivujú písomnosti o realizovaných výtvarných dielach. Jej úlohou je slúžiť prednostne propagačným účelom.

<sup>19</sup> Publikácia: BIATHOVÁ, K. — LUXOVÁ, V.: Maľba v architektúre. Bratislava 1965, je koncipovaná užšie a spracúva len materiál do začiatku šesťdesiatych rokov. V NDR vychádzajú

napr. prehľadné katalógy s titulom Bildende Kunst Architektur, vyznačujúce sa bohatou fotodokumentáciou s príslušnými údajmi (v jednom zošite až 200 fotografií).

<sup>20</sup> V päťdesiatych rokoch sa uskutočnila v Bratislave výstava súhrnnejšieho charakteru pod názvom Architektúra v spolupráci

s maliarstvom a sochárstvom. Odvtedy sa realizovali iba podujatia čiastkového zamerania ako Výtvarné umenie v architektúre (Trenčín 1972), na ktorom vystavovalo niekoľko autorov zo Západoslovenského kraja, ďalej Tvorba životného prostredia (Banská Bystrica 1972), zameraná na stredoslovenskú oblasť a pod.

## О развитии и проблематике современной живописи в архитектуре

В диалектической связи экономическо-общественной ситуации и искусства в стране, послевоенная монументальная живопись прошла сложный путь развития, характерный исследованием специфики предмета, главным образом, отношения живописи к архитектуре. В 50-ые годы первая стадия развития была характерна отсутствием интереса к внутренней согласованности обоих видов искусства, которое было обусловлено временем. Только в начале 60-ых годов на широкой творческой основе началось утверждение архитектурно-убедительного включения живописи в площадь несущей стены, ее наглядности и значения в связи с функцией данного интерьера, и в более широкой связи со строительным организмом в целом. Теоретически разработанные тезисы о комплексности социалистической жизненной среды выдвинули в 70-ых годах качественно новые задачи и оценочные критерии. Вопрос живописи в архитектуре становится парциальной частью многомерной проблематики синтеза искусств, в понимании сложности архитектурно-урбанистических, географических и культурно-исторических связей. Комплексность художественного оформления материальной среды в последствии предстает как многослойная, перманентная и открытая система.

Осуществление программы по улучшению жизненной среды, понимаемой во всех ее элементах как целый организм, заставило обратить внимание на неизбежность изменений не только в существующей организационной структуре и методике труда, но и в сфере педагогики. Основной предпосылкой для оптимального выполнения поставленных задач считается координированное сотрудничество наиболее широкого круга специалистов как из технической, так и из гуманитарной области. В этом контексте проявляется и не-

обходимость учредить у нас должность художественного специалиста, способного уже в стадии предпроектно совместного решать вопросы эстетического характера архитектурных комплексов. Рабочая активность этого, так сказать, главного художника должна проявиться в дифференцированной артикуляции жизненной среды, осуществляемой путем визуальных контрастов при использовании видовых и изобразительно широкой шкалы художественных средств.

Новые теоретические знания обусловили у нас появление ряда новых проектов, вызывающих интерес и повышающих эстетику жизненной среды, которые послужили импульсом к более интенсивному исследованию смыслового значения используемых материалов и к поиску новых возможностей контакта окраски и архитектуры (кроме прочего, нарушение компактности капитальной стены моделированием, префракцией, внесением пластическо-пространственных элементов как композиционного элемента здания и т. п.).

Ретардационным моментом, в общем прогрессивного развития, в последние годы становятся все более зренными до сих пор используемые организационные методы, отсталость которых отрицательно влияет на творческий труд. Вследствие чего инициативные побуждения и примеры образцовых решений не находят с достаточной оперативностью соответствующего отражения в практике.

В данной ситуации, в контексте полностью представленных критериев, теряют свое значение и отдельные, заслуживающие внимания с художественной точки зрения, реализации, что отрицательно влияет на степень оригинальности нашего национально-профилированного приноса в интернациональную проблематику социалистической жизненной среды.

## Development and Problems of Contemporary Painting in Architecture

In a dialectical contact with the socio-economic and artistic situation of the country, post-war monumental painting in Slovakia has gone through a complicated development characterized by an investigation of its specifics, particularly of the relationship between painting and architecture. The first developmental stage of the fifties was marked in general by an absence

of an inner interplay of the two arts, conditioned by the times. It was only in the early sixties that the demand for an architecturally convincing inclusion of painting on the surface of the supporting wall began to be implemented on a creatively broader basis, along with its ideological and meaningful relation to the function of the given interior, more generally to the building

organism as a whole. A theoretical elaboration of the thesis on the complexness of a socialist human environment in the seventies has ushered in qualitatively new tasks and evaluative criteria. The question of painting in architecture became a part of the problem of the synthesis of art, apprehended within the demanding nature of architectonic-urbanistic, geographic and cultural-historical connections. At the same time, the complexness of an artistic moulding of the material environment begins to be presented as a multi-strata, permanent and open system.

A concretization of the programme of the cultural human environment, interpreted in all its components as a whole organism has drawn attention to the inevitability of changes not only in the existing organizational structure and method of work, but also in the teaching sphere. A fundamental premise for in optimum implementation of the goals set down is considered to be a coordinated work of the broadest possible team of experts, both from the technological and humanist domain. In this context, a need is felt here to set up a function of designing specialist capable to discuss authoritatively the aesthetic character of architectonic complexes already at the preprojecting stage. The working activity of this, one might call him principal designer, should become manifest in a differentiated articulation of the human environment realized by way of visual contrasts while

utilizing, in kind and expression, the extensive scale of artistic forms.

New theoretical concepts have given rise to a number of stimulating projects aesthetically reinforcing the human environment in this country and have contributed to a more intensive study of the meaningful validness of material used as well as to a search for new possibilities of contact between painting and architecture (e.g. disruption of the supporting wall compactness through modelling and perforation, as well as inclusion of plastic spatial elements as compositional units into the construction, etc.).

A retarding moment in the generally progressive developmental trend in recent years is represented more and more manifestly by deep-rooted organizational methods out-datedness of which has an adverse impact also on creative work. And thus the initiative stimuli and examples of model solutions do not find an adequate reflection in practice with a sufficient operativeness. Within the context of the criteria, presented here in a rather general manner, also various artistically notable achievements lose in their former meaning and this has negative effect on the measure of the specificities of our nationally profiled contribution to the international problem-pool of a socialist human environment.

## Problematika portrétu v slovenskom maliarstve sedemdesiatych rokov

(Príspevok k analýze a typológii)

HANA PETROVÁ

Obraz človeka, či užšie vymedzený žánrový okruh portrétu ako spodobenía, ktorého základnou hodnotovou jednotkou skutočnosti je človek, t. j. zobrazenie, v ktorom človek predstavuje explicitný i implicitný námet, zohráva v kontexte súčasného slovenského maliarstva významnú úlohu ako špecifický axiologický, významový a výtvarný problém.<sup>1</sup> Najmä v poslednom období sa na túto problematiku sústreďuje teoretický i inštitucionálny záujem.<sup>2</sup>

Naša štúdia si nekladie za cieľ vyčerpanie všetkých otázok týkajúcich sa danej problematiky, predstavuje iba pracovnú hypotézu, jednu z ciest zmapovania materiálu, a to aj vzhľadom na to, že ide o prvé sústavnejšie spracovanie danej témy. Je koncipovaná problémovo, nejde jej o morfológickú typológiu tvorby, ale o analýzu hlavných ideových zámerov. Z jej kultúrohistorického zamerania vyplýva, že sa mimo jej rámca ocitá axiologické hodnotenie tvorby.

Diskusia okolo vytvorenia socialistického portrétu, portrétu nového typu, ktorý by svojou štruktúrou a funkčnosťou naplňoval požiadavky našej spoločnosti na umenie, začínajú sa už v päťdesiatych rokoch, no ostávajú vlastne dodnes v mnohom otvorené. Otázky sa pritom polarizujú v dimenziách explicitnej či implicitnej projekcie podoby človeka a jeho individuálnych črt do konkrétneho zobrazenia, resp. v problematike potreby a funkcií obrazovej prezentácie a reprezentácie konkrétneho jedinca v systéme socialistickej výtvarnej tvorby. V kontextoch slovenského maliarstva po roku 1945, resp. po roku 1948, možno pritom vyčleniť zhruba tri etapy vývinu koncepcií portrétného žánru.

V prvej etape, ktorá sa časovo kryje približne s obdobím päťdesiatych rokov, sú hlavnou témou portrétu

vizuálna identita a etické a morálne kvality typu súčasného človeka. V druhej fáze, do začiatku sedemdesiatych rokov, nastáva podstatné rozšírenie štruktúrnych prvkov. V portrétnom zobrazení dominuje snaha o zobrazenie človeka v jeho situácii, sústredenie sa na ontologické aspekty a predovšetkým snaha o vizualizáciu dimenzií ľudskej psychiky. V obidvoch etapách sa pritom — oproti klasickému portrétu 19. storočia, v ktorom išlo predovšetkým o zachytenie konštantných znakov určitej osobnosti v individualizovaných črtách vonkajšej podoby so zameraním na vonkajšiu rozpoznateľnosť a vydelenie jedinca ako samostatnej jednotky — premieta snaha (i keď v časti tvorby viac v diskurzívnom základe obrazovej štruktúry) o vradenie individua do tohto sveta, o jeho socializáciu, a to tak v rovine obrazovej prezentácie, ako aj v rovine interpretácie možnej komunikačnej reakcie.

Pri hodnotení slovenskej maliarskej tvorby sedemdesiatych rokov vystupuje do popredia niekoľko otázok vyplývajúcich z prítomnosti nových momentov v systéme výtvarnej kultúry. Je to predovšetkým obnovenie explicitného vzťahu umenia k ideí v jej rôznych podobách a na druhej strane nová aktualizácia vzťahu umenia k objektívnej realite, resp. k empirickej vizualite. Prítomnosť obidvoch týchto relácií podmieňuje a determinuje potom charakter a profil slovenského maliarstva sedemdesiatych rokov a v rámci neho i profil slovenského portrétu. Z reaktualizácie a z reaktívácie vzťahu umenia k vizuálnej realite vychádza ako z programového základu vlastne celá jedna časť figurálneho maliarstva, ktorá smeruje k tematizácii čistej vizuality, čo má za následok rozšírenie istých portrétnych črt i na neportrétné žánre.



1. Eugénia Lehotská, *Ako sme sadili strom družby*, pravá časť triptychu, olej, 1974.

V rámci portrétného maliarstva koexistujú vedľa seba viaceré koncepcie utvárania obrazu človeka. Primárnymi čo do kvantity sa javia tendencie, v ktorých štruktúre dominujú prvky prioritizujúce otázky spoločenského prostredia ako indexu odkazujúceho k identite a autenticite zobrazenia, ako aj prvky slúžiace k definovaniu postoja a statusu zobrazeného v tomto kontexte. Najzávažnejšou zmenou je nový presun od ontológie ku gnozeológii ako k určujúcemu fenoménu obrazovej výstavby v prevažnej väčšine diel. I v tendenciách, ktoré nadväzujú na vrstvy psychocentricky orientovanej maľby šesťdesiatych rokov, badať presun dôrazu na indexy statusu a stavu.

Ak v šesťdesiatych rokoch bola téma človeka v maliarstve vo všeobecnosti častejšie témou implicitnou, v sedemdesiatych rokoch pod vplyvom vonkajších i imanentných vnútorných vývojových činiteľov dochádza k spomínanému návratu k figurácii, v širšom pláne k figuratívnemu zobrazeniu v zmysle protikladu figuratívny — non figuratívny.<sup>3</sup>

Ak by sme sa mali pokúsiť o utvorenie predbežnej

typológie slovenského portrétného maliarstva sedemdesiatych rokov, možno tu na jednej strane zaznamenať prítomnosť portrétno zobrazenia človeka v jeho spoločenskej a vizuálnej identite, kde ide predovšetkým o okruhy priamych zdení a zaznamenanie označovanej podoby, resp. o vizualizáciu psychologických a morálnych kvalít (Mária Medvecká, Milan Chovanec, Štefan Roskoványi, Veronika Rónaiová, Olga Bartošiková, Eugénia Lehotská), na druhej strane úsilie, ktorému ide predovšetkým o projekciu „vnútornej“ podoby (Lea Mrázová, Július Jakoby, Jozef Bubák, Ladislav Čarný), ako aj portrét symbolický, kde vizuálna identita môže spoluutvárať významovú štruktúru diela, no nie je podmienkou ani cieľom — obraz predstavuje predovšetkým spredmetnenie či už nepojmových významov alebo sprítomnenie určitého momentu histórie (Ernest Zmeták, časť tvorby Michala Jakabčica, Edita Ambrušová, Elena Lazinovská). Osobitným prípadom stojacim na hraniciach portrétno zobrazenia ako žánru, do ktorého intenciou vlastne nepatrí, je portrétno zobrazenie zaznamenávajúce vizuálnu podobu jednotlivca ako

vstupný element, ale zároveň v koncentrácii charakteristických znakov a následnej deindividualizácii utvárajúce typ (Milan Chovanec, istými znakmi časť tvorby Juliána Filu).

Ak sledujeme vrstvenie slovenského portrétno zobrazenia po roku 1970 s úsilím o vytypovanie jeho názorových súradníc, vývojových tendencií a premien, nachádzame na jednom póle práce Júliusa Jakobyho, ktorého dielo predstavuje vlastne ontologický autoportrét tvorcu, alebo práce Ley Mrázovej a na druhej strane tematizáciu čistej vizuality v portrétnych zobrazeniach a figurálnych kompozíciách Milana Chovanca a Olgy Bartošikovej.

Reprezentatívnou ukážkou z ontologizmu<sup>4</sup> vychádzajúceho portrétno zobrazenia v slovenskom maliarstve sedemdesiatych rokov sú podobizne vedcov a umelcov Ley Mrázovej (*Portrét akademika Ladislava Szántóa*; *Leopold Haverl vo Fr. Villonovi*, 1971; *Podobizeň spisovateľa E. B. Lukáča*, 1979). Najvýraznejším znakom portrétov Ley Mrázovej je vitalita maliarskeho gesta, ktorá predstavuje vo významovej štruktúre jej diel paralelitu k životu.

Mrázovej koncepcia portrétno zobrazenia vychádza z analýzy psychofyzických daností portrétovaného. Problém vizuálnej identity je u nej podriadený identite psychických dimenzií modelu, ktoré vizualizuje smerom navonok predovšetkým pomocou farby a farebnej hmoty. K ontológii odkazujú krátke vrhané údery štetcom ako projekcia spontaneity, uvoľnenia psychických procesov a pastóznosť maľby, farba je chápaná predovšetkým ako výrazový, no i významový element. Z ontologizmu vychádza i Mrázovej poňatie priestoru — oproti naturalizmu a adícii zdôrazňuje jednotne (nie v zmysle eidetickej optiky) videný priestor; zdôrazňuje spojitost človeka a kontextu. Človek v rámci jej výtvarnej koncepcie obrazu koexistuje so svojim priestorom, no zároveň v diskurzívnej rovine je tu dôraz na istý postoj a status. Zaradenie do society je akcentované už samým názvom obrazu (*Portrét akademika L. Szántóa a p.*), ako aj (predovšetkým v obrazoch hercov) zobrazením v tvorivej, pracovnej akcii. Mrázovej koncepcia teda napokon ústi do konceptu hľadajúceho psychofyzickú individualitu zobrazeného v spojení s jeho statusom, ktorý ho zapája do širšieho kontextu.

Obdobný model utvárania obrazu človeka — úsilie o identitu vnútorných dimenzií, psychiky modelu, ich vizualizácie smerom navonok a súčasná dezinteg-



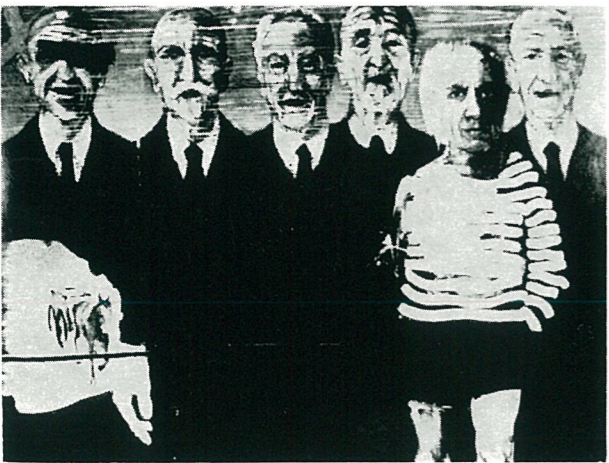
2. Lea Mrázová, *Portrét akademika Ladislava Szántóa*, olej. Prevzaté z *Výtvarného života*

rácia vonkajšej podoby v prospech identity vnútorného — charakterizujú i dielo Júliusa Jakobyho. Odlišná u oboch autorov je téma — Jakobyho intenciou je zobraziť človeka v jeho existenciálnej situácii.<sup>5</sup> Jeho obrazy nie sú vytvorené s intenciou portrétno zobrazenia (aspoň vo veľkej väčšine prípadov nie), no prak-





3. Július Jakoby, *Iluzionista*, olej, 1973. Foto T. Leixnerová



4. Ladislav Čarný, *Picasso*, olej, 1976—1977. Prevzaté z *Výtvarného života*

ticky od začiatku tvorby nesie jeho obraz človeka autoportrétné črty, a to tak v zmysle vonkajšej podoby, ako aj v zmysle sebaidentifikácie umelca s jeho situáciou.

Pre Jakobyho koncepciu obrazu človeka je dôležitý problém priestoru a vzťah človeka k nemu. Kontinuitu

človeka a obklopujúceho ho sveta zakladá spontánne vedená línia, ktorá objekt zobrazenia v obrazovom priestore skôr spája so svetom, ako by ho z neho vydeľovala. Ďalším významným elementom tejto integrácie je farba a farebná hmota, ktorú Jakoby opäť využíva v zmysle sémantizácie väzby prírodného a ľudského a súvislostí človeka a sveta. Novým momentom Jakobyho tvorby sedemdesiatych rokov je čiastočné popretie ontologického východiska v narastaní momentu dištancie, irónie a grotesky (*Obraz*, 1970; *Cirkus*, 1971; *Postava*, 1971).

Totálnou objektivizáciou obrazu človeka (v zmysle zobjektívnenia pohľadu), i keď ešte stále vznikajúcou na ontologickej báze v momente jej popretia, dovádza do logických dôsledkov svoju koncepciu v sedemdesiatych rokoch Milan Paštéka. Jeho tvorba obsahuje v sebe širší okruh problémov, ako predstavuje žánrový okruh portrétnu, no napriek tomu nie je možné pri skúmaní našej problematiky v slovenskom maliarstve obísť jeho meno.<sup>6</sup> Ak u Jakobyho a do istej miery aj u Mrázovej je hlavnou témou téma integrácie človeka a sveta, Paštéka rieši problém obrazu človeka ako tému interakcie človeka a sveta, pričom ho (z analyzovanej trojice maliarov) najviac zaujíma vonkajšia stránka tejto interakcie, objektívna dimenzia signifikácie. Oscilácia zobrazenia človeka v polarite obrazu jeho vonkajšej a vnútornej podoby<sup>7</sup> koncepcie predznamenáva niektoré prístupy autorov mladšej generácie, riešené už ale z iných, najčastejšie scientistických, resp. scientistných pozícií, predovšetkým pokusy o definovanie nového typu portrétnu na báze priameho spredmetnenia psychických procesov v obraze a jeho explicitným spojením s optickou podobou, tak ako ich reprezentujú tvorivé programy Ladislava Čarného a Jozefa Bubáka.

Jozef Bubák vychádza z tradičného typu portrétnu, zo zmyslového zobrazenia na báze empirickej optiky, ktoré v obraze konceptuálne spája s projekciou a spredmetňovaním psychických procesov a obsahov psychiky (*Portrét*, 1975; *Portrét B. K.*, 1976; *Šestnásťročná*, 1976).

Paralelne rozvíjaný program Ladislava Čarného integruje do svojich obsahov dôležitý nový prvok — čas — a to hneď z dvoch aspektov — čas chápaný ako následnosť a zmena (*Autoportrét*, 1977; *Košikári — Košíkovi*, 1978) a zároveň čas ako charakterizácia doby, v ktorej zobrazený žije — ako historicita obrazu (*Picasso*, 1976—1977). U oboch autorov — najmä však u Čarného — nachádzame zároveň prvok, cha-

rakteristický pre celú oblasť portrétnu maľby sedemdesiatych rokov — zdôraznený vzťah k vonkajšiemu svetu, k vonkajšej realite, k spoločenskému kontextu, ktorý okrem priamej tematizácie v literárnej vrstve obrazu<sup>8</sup> sa manifestuje bezprostrednými vstupmi reality do obrazu (koláž a p.).

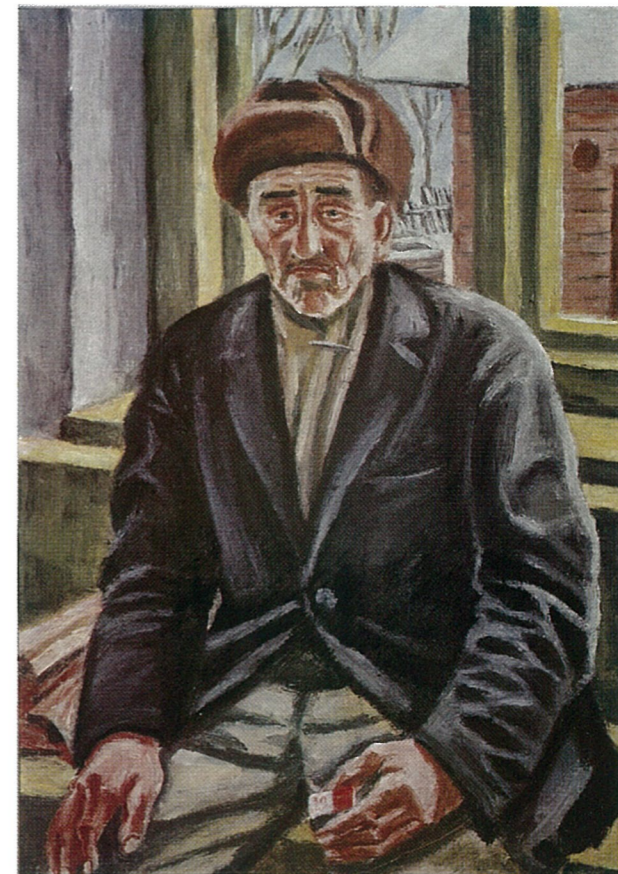
Ďalšie dve programové koncepcie a s nimi súvisiace typologické okruhy slovenského portrétnu sedemdesiatych rokov sa vzťahujú na portrét ako na zobrazenie človeka v jeho vizuálnej identite s celou šírkou možností tvorby tohto typu od tematizácie samej vizuality až po priame spredmetnenie námetsovej zložky v obraze. Diapazón názorového vrstvenia tohto prejavu siaha od afirmatívneho, v podstate pozitivistického vzťahu k faktom a k realite až po relativizáciu významu optického vnemu. Koncepcia týchto programových okruhov prebieha v zásade — napriek mnohým zvratom — v dimenziách a v polarite istého patetizmu senzualistického emocionalizmu spojeného s empirickými faktami; resp. autenticky naturalistického postoja ako afirmatívnej relácie až k inteligibilnej organizácii priamej vizuality.<sup>9</sup>

Geneticky najstarší typ portrétnu v rámci obrazu človeka v slovenskom maliarstve sedemdesiatych rokov predstavuje tvorba Márie Medveckej. Medvecká programovo spája v obraze istý pátos, senzualizmus a emocionalitu s empirickým faktom. Koncepcie koreni ešte v úsilí päťdesiatych rokov — v snahách o utvorenie a kodifikovanie záväzného obrazového typu človeka socialistickej súčasnosti. Toto úsilie o typizáciu vedie Medveckú k zhutneniu gesta a k sumárnej charakterizácii prostredia, kde označovaná podoba sa stáva len vstupným elementom a je ďalej pretváraná v intenciách spredmetnenia istých hodnotových (etických a morálnych) obsahov, čiže obraz človeka vystupuje vlastne ako konkretizovaný zástupný znak týchto obsahov (*Portrét taviča*; *Mladý chovateľ*; *Žena s dieťaťom*, 1971). Spodobnenie u nej funguje v rámci obrazu človeka aj ako portrét aj ako typ. Príznačné programové prvky portrétnu sedemdesiatych rokov — t. j. spojenie modelu s prostredím a charakterizáciou modelu v jeho statuse nachádzame u Medveckej ako intencionálne potlačenie individuálnej charakteristiky v zmysle gnozeologickej typizácie (*Chlapec s trasírkou*, 1975).

Odlíšnym zjavom empiricko-senzuálnej línie portrétnu sedemdesiatych rokov je tvorba Štefana Roskoványiho. Roskoványi či už vo svojich portrétoch



5. Mária Medvecká, *Mladý chovateľ*, olej. Foto T. Leixnerová



6. Ernest Zmeták, *Symbolický portrét Jána Medveca*, olej. Foto T. Leixnerová

(*Katka*, 1979; *Matka s dieťaťom*, 1980), autoportrétoch (*Autoportrét*, 1977; *Autoportrét*, 1980) alebo figurálnych kompozíciách s portrétnymi prvkami (*Malomeštiaci*,

1978; *Šachisti*, 1980; *Velkonočné vajíčko*, 1981) rozvíja portrétnu koncepciu, ktorá sleduje rovnovahu vizuálnej a psychologickéj identity zobrazeného v obraze. Ak Medvecká zdôrazňuje typické, Roskoványi akcentuje individualitu modelu, resp. modelov a autenticitu atmosféry, či situácie, príbehu. Vychádzajúc z empirickej optiky, smeruje k zjednoteniu senzuálnych vnemov a emocionálnych dojmov.<sup>10</sup>

Ak základným typom portrétnu, t. j. typom, ktorý má v sedemdesiatych rokoch na Slovensku najväčšiu vývojovú dynamiku, je portrétny koncept akcentujúci primárnu úlohu vizuálnej reality a empirického faktu, tvorba Ernesta Zmetáka vo svojej koncepcii obrazu človeka vlastne už od začiatku anticipuje toto stanovisko. Zmeták vo svojich prácach rešpektuje primárnu úlohu vizuálnej reality,<sup>11</sup> no základnou témou jeho portrétov nie je vizuálna podoba človeka, i keď optická identita je jedným z dôležitých činiteľov výstavby diela. Hlavnými obsahovými okruhmi — a to tak v krajinomalbe, ako aj v portréte — sú u neho obsahové okruhy viazané na klasický ideál harmónie a rovnováhy. Zmeták tento poriadok projekuje do obrazu obnažením analytickej osnovy konštrukcie, ktorá predstavuje ekvivalent stálosti, nemennosti, nemennosti istých konštánt, determinánt povahy človeka. Zo Zmetákovej tvorby sa vymyká a zároveň ju i potvrdzuje symbolický portrét Jána Medveca, ktorý okrem už spomínaných obsahových okruhov nesie i indexy odkazujúce na udalosti národnej histórie.

Dôležité miesto má symbolický portrét v portrétnej tvorbe Edity Ambrušovej, ktorá takmer kontinuálne od šesťdesiatych rokov vytvára portréty národných dejateľov, spisovateľov (*Portrét Ivana Krasku*, 1975). Ambrušovej portréty, ktoré vychádzajú z empirickej vizuality, v jednej rovine nesú okruhy priamych zdelení a v inej symbolické hodnoty podmienené historickou príznačnosťou a do nej premietaťmi spoločenskými obsahmi.

V zásade rovnaká štruktúra charakterizuje portréty partizánov a partizánskych veliteľov Eleny Lazínovskej (*Portrét partizána Jána Šušku*), ktoré rovnako v jednom pláne nesú okruhy priamych zdelení a sú zaznamenaním označovanej podoby a zároveň v nich nachádzame symbolické významy a denotácie širšieho významu historických udalostí.<sup>12</sup>

Do kategórie symbolického portrétnu možno v podstate zahrnúť aj portrétnu tvorbu a časť figurálnych

prác posledného obdobia tvorby Michala Jakabčica. Obrazová štruktúra je u Jakabčica rovnako ako u Zmetáka viazaná primárne na optický vnem, ktorý ďalej v obraze transformuje v zmysle odkazov k iluzívnosti zobrazenia, resp. v zmysle zdôraznenia jeho symbolických kvalít (*Na stráži mieru*, 1975; *Deti mieru*, 1979), zdôraznenia neidentity zobrazeného so zobrazením. Figúru, resp. figúry, ktoré v komplexe štruktúrnych zložiek nesú hlavný význam, kladie do prvého plánu, čím sčasti popiera empirickú priestorovú skúsenosť (resp. presnejšie navyknuté konvencie zobrazenia tejto priestorovej skúsenosti v európskom umení od dôb renesancie); neviaže sa čisto len na optickú podobu, ale dáva zaznieť istému momentu plošnosti v zmysle deklarativnosti, apelativnosti, naliehavosti, zdôraznenia významu figurálneho motívu. Jakabčicova maľba predstavuje takto na jednej strane sebareflexiu umenia ako umenia<sup>13</sup> a na druhej strane v zdôraznení svojho komunikačného charakteru, svojej mediálnosti (pojednanie priestoru, absencia istých farebných kvalít v obraze) integruje do seba prvky nového umenia smerujúceho k utvoreniu nového typu



7. Milan Chovanec, *Výlet*, olej, 1979. Foto T. Leixnerová



8. Julián Filo, *Riešenie problému*, olej, 1980. Foto T. Leixnerová

ideového obrazu. Jakabčicova poetika však pritom vychádza ešte stále v zásade z konceptuálneho utvárania (montážneho princípu), či, ako je to v portréte prezidenta (*Portrét generálneho tajomníka ÚV KSČ a prezidenta republiky Gustáva Husáka*, 1978—1979) z utvárania obrazového významu na báze symboliky jednotlivých detailov.

V súradniciach maľby tematizujúcej samu vizualitu nachádzame i práce Olgy Bartošikovej z posledných desiatich rokov. Bartošiková vo svojom programe vychádza z koncepcie obrazu ako z individualizovanej konkretizácie konceptuálne utvoreného typu.<sup>14</sup> V portréte sa táto koncepcia prejavuje zobrazením istých zámerne zvolených výsekov z reality, v rámci ktorých v prvom pláne je totálna vizuálna identita zobrazenej osoby. Čistá empirická vizualita zdôrazňuje potom konkrétnosť a autenticitu zobrazenia, ktorej antipódom vo výrazovej štruktúre je neutralizácia výrazových zložiek, neutralizácia rukopisných elementov, sledujúca oddialenie identity zobrazeného — vizuálneho faktu a zobrazenia — typizáciu (*Žena dneška*,

*hrdinka socialistickej práce, robotníčka Marta Petrová*, 1975; *Predavačka jablák na nám. Ludových milícií*, 1976).

Obdobný typologický koncept predstavuje tvorba Eugénie Lehotskej, ktorá však vo svojich obrazoch uplatňuje pri hľadaní typu dnešného človeka viac charakterizáciu v literárnej vrstve obrazu. Hlavnou témou Lehotskej obrazov je autenticita, ktorá je v zobrazení dokladaná autenticitou zobrazených osôb, čím vlastne celá jej tvorba po roku 1975 nesie isté portrétnu črty (*Ako sme sadili strom dôvery*, 1975; *Pred príchodom družobného vlaku*, 1978; *Slniečko*, 1978).

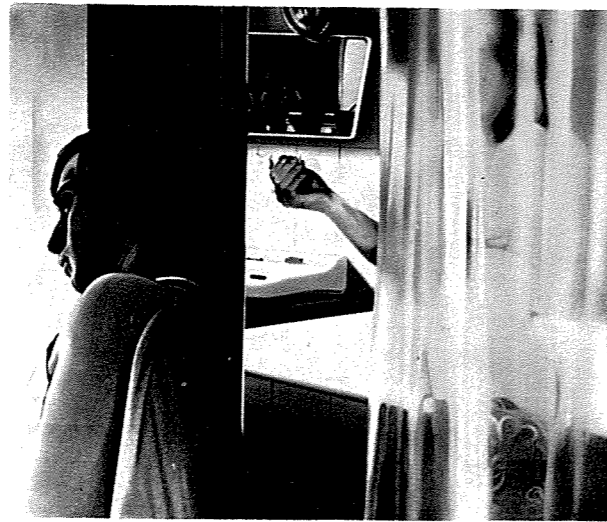
Typizáciu, resp. deindividualizáciu obrazu človeka v rámci portrétnu maliarstva (resp. figurálneho maliarstva s portrétnymi črtami) vo výtvarnej tvorbe na Slovensku v sedemdesiatych rokoch dovádza najďalej Milan Chovanec. Chovanec vychádza z optickej reality, ktorú premieta do obrazu, pričom v rámci projekcie hyperbolizuje banálne detaily zdanlivo bez významového akcentu. Namiesto psychologickéj charakterizácie autor exponuje akribiu fyziognomického detailu, namiesto presne definovaného a detailizova-

ného prostredia exponuje jednotlivé figúry v neutrálnom kontexte. Jeho maľba týmto na jednej strane najďalej a do dôsledkov dovádza reakciu na istý psychocentrizmus predchádzajúceho obdobia, tak ako sa tento javí predovšetkým v maľbe, vychádzajúcej z ontologických východísk, a na druhej strane rozvíja niektoré jej obsahové okruhy súvisiace s témou postavenia človeka vo svete (*Slávnosť*, 1977; *Rodina*, 1977; *V záhrade*, 1978; *Výlet*, 1980).

Snáď najreprezentatívnejší koncept obrazu človeka v maľbe sedemdesiatych rokov na Slovensku predstavuje portrétny koncept Juliána Filu. Jeho poňatie, ktoré vyrastá z koncepcie figurálnych kompozícií, tematicky ťažiacich zo situácií a momentov každodenného života, kde portrétna vernosť i typizácia sú vedľajším produktom snahy o autenticitu príbehu, syntetizuje v sebe všetky systémotvorné momenty. Filo vo svojich prácach vychádza z vizuality, zvyrazňuje odstup od zobrazeného v obraze akcentom na rukopis i akcentom na konceptuálne utváranie obrazu, ktorý je primárne nositeľom psychologických a morálnych obsahov (*Portrét umelca s manželkou*, 1978; *Všetky děti půjdu na rekreáciu*, 1977; *Riešenie problému*, 1980). Zhustenie gesta, sumárna charakterizácia prostredia, syntéza rôznych minimálne deformovaných elementov reality utvárajú potom z týchto obrazov konkretizácie istých životných momentov a vo významovej vrstve konkretizácie vlastných hodnotových obsahov. Filov maliarsky koncept by sme mohli definovať ako aktiváciu javovej stránky skutočnosti, projekciu interných vzťahov smerom navonok a ich objektivizáciu.

Rovnako portrétna tvorba Veroniky Rónaiovej sa viaže v zásade na tento programový koncept. Ak však u Filu nachádzame sústredenie na externé väzby človeka so svetom, v Rónaiovej obrazoch ide predovšetkým o reflexiu a sebareflexiu jedinca v jeho konfrontácii so sebou a vecami okolo neho (*Portrét sestričky*, 1977; *Sama so sebou*, 1977—1979; *Portrét matky*, 1978—1979). Ak u Filu človek vystupuje v rámci svojho spoločenského statusu, u Rónaiovej nachádzame skôr konštatovanie individuálneho stavu.

Ako sme už konštatovali, v predchádzajúcom texte v slovenskom portréte sedemdesiatych rokov zaznamenávame neobyčajný kvantitatívny, ale i kvalitatívny rozvoj. Pri sledovaní jeho materiálu vystupuje do popredia niekoľko významných systémotvorných momentov, ktoré zakladajú jeho funkcionálnu (i keď nie morfológickú) jednotu. Základným systémotvorným



9. Veronika Rónaiová, *Portrét s kúpeľňou*, olej, 1978—1979. Foto T. Leixnerová

prvkom je téma vradenia individua do tohto sveta, téma jeho socializácie. Ďalším príznačným momentom je návrat k zobrazeniu na báze empirickej optiky, k optickej konštrukcii obrazu i napriek tomu, že jeho základ je najčastejšie diskurzívny, konceptuálny. So základnou témou súvisí tretí významný moment — a to charakterizácia zobrazeného v kontexte, v prostredí, vo vzťahoch spoločenských a súkromných, ako aj dôraz na okruhy spoločenských a morálnych významov. Zobrazený je interpretovaný ako celistvá osobnosť a individualita na pozadí svojej spoločenskej existencie, čo je napokon mnohokrát zdôraznené už v samom názve obrazu (Lea Mrázová: *Akademik Szántó*; *Portrét spisovateľa E. B. Lukáča*; Oľga Bartošíková: *Žena dneška, hrdinka socialistickej práce, robotníčka Marta Petrová*).

Ak napokon hodnotíme slovenský maliarsky portrét sedemdesiatych rokov v historickej perspektíve, môžeme konštatovať, že jeho program bol v mnohom predpracovaný už v päťdesiatych rokoch, keď je definovaná jeho základná téma a princípy, aj keď vo väčšine prípadov dochádza v praxi iba k ich priamemu spredmetňovaniu v rámci literárnej vrstvy obrazu a nie k ich tematizácii vo všetkých obrazových vrstvách. Otvorenou otázkou umenia sedemdesiatych rokov, ktorej ťažisko však prekračuje problematiku našej štúdie (i keď mnohé koncepcie v nej k nej smerujú a sú jej čiastkovým riešením), je problém utvorenia novej koncepcie ideového obrazu a nového typu produktívnej komunikácie.

## Poznámky

<sup>1</sup> Materiálovo sa naša štúdia opiera jednak o práce publikované v časopise *Výtvarný život* v rokoch 1970—1981, jednak o materiály výstav v spomínanom období, ako aj o vlastné výskumy. Materiál neponíma v celej jeho šírke, snaží sa iba o vytypovanie a dokumentovanie najpríznačnejších portrétnych koncepcií sedemdesiatych rokov.

<sup>2</sup> Pozri SAUČIN, L.: *Umenie autoportrétu na Slovensku — stručný dejinný prehľad*. *Výtvarný život*, 21, 1976, č. 3, s. 26; BODNÁROVÁ-JANČUŠOVÁ, J.: *Autoportrét na východnom Slovensku*. *Výtvarný život*, 24, 1979, č. 2, s. 28; PETERAJOVÁ, L.: *Znovuobjavenie človeka v umení*. *Výtvarný život*, 24, 1979, č. 2, s. 26.

<sup>3</sup> Rozlíšenie porovnaj v *L'art dans la société d'aujourd'hui*, Neuchâtel 1968, s. 127.

<sup>4</sup> Termínom ontologizmu v našej štúdií neoznačujeme priame používanie či aplikáciu filozofických teórií zaoberajúcich sa týmto problémom, ale nadviazanie na tie ohlasy filozofie ontológie, ktoré v zanonymnej forme ovplyvnili celú našu kultúru v šesťdesiatych rokoch.

<sup>5</sup> Bližšie o tomto probléme pozri SAUČIN, L.: *Július Jakoby*. Bratislava 1960; SAUČIN, L.: *Provokátér senzibility druhých*. *Výtvarný život*, 15, 1970, s. 10—11.

<sup>6</sup> Portrét ako explicitnú tému zobrazenia prakticky v celom Paštékovom oeuvi nenecháme, jeho koncepcia obrazu človeka však latentne natoľko ovplyvnila slovenský portrét sedemdesiatych rokov, že nie je možné obísť profil jeho tvorby v kontexte našej práce.

<sup>7</sup> Porovnaj MOJŽIŠOVÁ, I.: *Milan Paštéka*. In: *Ars*, 1970, č. 1—2, s. 170.

<sup>8</sup> Na tomto mieste preberáme terminológiu Romana Ingardena, tak ako ju vymedzil vo svojej práci *O štruktúre obrazu*, Bratislava 1965.

<sup>9</sup> Sem možno subsumovať i utváranie typu.

<sup>10</sup> Prostriedkom tohto zjednotenia je farba.

<sup>11</sup> Porovnaj SAUČIN, L.: *Ernest Zmeták*. Bratislava, 1970, s. 38.

<sup>12</sup> Symbolický portrét sa vlastne derivuje z historického maliarstva, ako na to presvedčivo poukázalo viacero štúdií.

<sup>13</sup> Porovnaj typológiu realizmu SAGER, P.: *Neue Formen des Realismus — Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*. Köln 1977.

<sup>14</sup> U Bartošíkovej koncept predchádza voľbu modelu.

## Проблематика портрета в словацкой живописи 70-ых годов (Заметки к анализу и типологии)

Образ человека или более узко ограниченный круг портретного жанра, как изображение, основной ценностной единицей которого является человек, т. е. человек является эксплицитным и имплицитным сюжетом изображения, играет в современном контексте словацкого искусства значительную роль как специфическая аксиологическая и значительная проблема. Сложный вопрос создания социалистического портрета, который бы своей функциональностью и художественным качеством отвечал требованиям общества, до настоящего времени является открытым. При этом вопросы, относящиеся к нему, поляризуются в размерах эксплицитной и имплицитной проекции образа человека и его индивидуальных черт в конкретном изображении. В рамках современной словацкой живописи после 1948-го года мы могли бы говорить — при очень грубом и схематическом делении фаз его развития — о развитии по схеме: тип — антитип и синтез. Первый этап — этап типизации — связан с образованием и кодификацией системы социалистического искусства, с тематизацией его основных содержаний и их опредмечиванием в картине и характерен пониманием портрета, прежде всего как визуальной проекции современного человека с подчеркиванием его моральных качеств. Второй этап,

который мы могли бы суммарно обозначить как усиление, говорящее о состоянии человека в мире, сосредоточивается в тематизацию онтологических аспектов образа человека и в проекцию внутренних размеров его психики.

В словацкой портретной живописи 70-ых годов под влиянием внешних и внутренних факторов развития искусства мы отмечаем необыкновенное развитие в количественном отношении, которое связано в более широком плане с новым возвратом к фигурации и фигуральной живописи.

Основной темой словацкого портрета 70-ых годов является интеграция индивидуума в этом мире, его социализация как на уровне видовой репрезентации, так и на уровне интерпретации или возможной смысловой реакции, причем в его программе мы находим несколько сигнификантных системообразовательных моментов:

1. повторяющийся возврат к изображению на базе эмпирической оптики, к оптической конструкции картины,
2. характеристика изображаемого в контексте, в среде, в общественных и личных отношениях, с ударением на значительные общественные и моральные темы. Изображаемый подается как целостная индивидуальность и личность на фоне своего общественного существования, что,

конечно, много раз подчеркнуто уже в самом названии картины,

3. непрерывный переход границ портрета как более или менее кодифицированного вида художественного изображения в сторону других художественных жанров, прежде всего распространение определенных портретных черт на всю область живописи, где аутентичность изображения представлена аутентичностью одного изображаемого или нескольких особ (Юлиан Фило, Евгения Леготска, Милан Хованец).

При желании создать типологию словацкого портрета 70-ых годов, мы находим здесь, с одной стороны, портрет человека в его визуальной идентичности (Мария Медвеца, Степан Рошковани, Владимир Вестенички, Эдита Амбрушова, Елена Лазиновска), который прежде всего граничит с областью прямого сообщения и обозначения изображения

как вступительного элемента, или же, как психологических и моральных качеств, с другой стороны — прежде всего — усилие проекции внутреннего образа (Леа Мразова, Иозеф Бубак, Владислав Чарны), а также символический портрет, где визуальная идентичность может совместно определять значение структуры произведения, но не является условием; где оптическая форма представляет предмечивание как значений не входящих в определение, так и перенесение в настоящее определенное момента истории (Эрнест Зметак, часть творчества Михаила Якабчица, Эдита Амбрушова). Своеобразной является портретная живопись, которая изображает не только визуальную форму особы и дает ряд прямых сообщений, но одновременно, в концентрации характерных признаков и последующей деиндивидуализации личности создает тип (Милан Хованец, Юлиан Фило).

## Problems of Portrait in Slovak Painting of the Seventies (Contribution to Analysis and Typology)

The image of man, or a more closely defined genre circuit of portrait as representation, whose basic value unit of reality is man, i.e. man is the implicit and explicit topic of representation, plays a significant role as a specific axiologic and meaningful issue within the context of contemporary Slovak painting. The complex question of creating a socialist portrait that, by its functionality and its creative qualities, would meet the society's claims on art is still open. The issues relating to it are polarized in dimensions of an explicit or implicit projection of man's form and his individual traits into a concrete representation, or, within the frame of reference of modern Slovak painting after the year 1948, we might speak of its development — using a rough and schematic division into stages — along the line: type — antitype and synthesis. The first stage — the stage of typization is related to the setting up and codifying a system of socialist art, to a thematization of its fundamental contents and their objectivization in the picture, and is characterized by an apprehension of the portrait primarily as a visual projection of the type of contemporary man, with accent placed on moral qualities. The second stage, which might be characterized comprehensively as an effort towards expressing man's state in the world, focuses on a thematization of the ontological aspects of man's image and on a projection of the inner dimensions of his psyche.

Slovak portraiture painting of the seventies shows, under the influence of external and immanent developmental factors, an extraordinary quantitative development which, on a broader plan, is related to a new return to figuration and figurative representation.

The basic theme of Slovak portraiture in the seventies is an integration of the individual into this world, his socialization and this either in the plane of pictorial representation, or in that of interpretation, or a possible meaningful reaction with the following significant systems forming moments in its programme:

1. New return to representation on the basis of empiric optics, i.e. to an optical construction of the image,

2. Characterization of the portrayed person in the context, in the environment, in social and private relations with stress on circuits of social and moral importance. The portrayed person is interpreted as a whole individuality and personality against the background of his social existence, which is ultimately repeatedly emphasized already in the very name of the picture.

3. Constant overlappings of the portrait as a certain more or less codified type of painted representation with other painting genres, primarily an extension of certain portrait traits to an entire domain of painting, where the authentic nature of portraiture is supported by the authenticity of the person or persons portrayed (Julián Filo, Eugénia Lehotská, Milan Chovanec).

Were we to set up a typology of Slovak portrait in the seventies, we should find three fairly distinct circuits: first, portrait as a representation of man in his visual identity (Mária Medvecká, Štefan Roskoványi, Vladimír Vestenický, Edita Ambrušová, Elena Lazínovská), that is primarily concerned with circuits of direct communications and with recording of the indicated semblance as an entrance element, or with psychological and moral qualities; in the second place, it is an effort concerned mainly with the projection of the inner form (Lea Mrázová, Jozef Bubák, Ladislav Čarný); and finally, it is a symbolic portraiture, where visual identity may codetermine the meaningful structure of the work, albeit it is not a condition sine qua non; here does the optic form represent an objectivization of either nonconceptual meanings, or the actualization of some definite moment of history (Ernest Zmeták, part of Michal Jakabčič's works, Edita Ambrušová). A special case is given by portrait of representation, which records not only an individual's visual form and a circuit of direct communications, but simultaneously creates a type in a concentration of characteristic signs and the resultant de-individualization of the subject (Milan Chovanec, Julián Filo).

## Doplnok k bibliografii prác Alžbety Güntherovej-Mayerovej

ANNA GLASOVÁ

Roku 1979 získal Archív výtvarného umenia Slovenskej národnej galérie v Bratislave písomnú pozostalost' doc. PhDr. Alžbety Güntherovej-Mayerovej. Našli sme v nej väčší počet rukopisov, ktoré — ako sme zistili — vyšli tlačou a nie sú uvedené v *Bibliografii prác Alžbety Güntherovej-Mayerovej* od F. Kresáka a K. Zavadovej (Ars 9—10, 1975—1976, s. 333—337). Rukopisy článkov a úvodov výstavných katalógov, ktoré sa nám podarilo identifikovať, uvádzame v našom doplnku.

1941

1. †Pavol Sochán. Elán, 11, č. 5, január, s. 5—6, 2 obr.
2. Artgebundene Volkskunst. Illustrierte Zeitung, č. 4969, s. 149—150, 170, 6 obr.

1946

3. Výstava obrazov starých majstrov. Elán, 15, č. 5—6, marec—apríl, s. 10—11, 14 obr.
4. Dielo slovenskej keramikárky Zemanovej-Alexy. Domov a svet, 2, č. 19, s. 11, 4 obr.

1947

5. Výstava Umeleckej besedy slovenskej. Svobodné noviny 3 (55), č. 5, s. 5.
6. Výstava dvoch mladých výtvarníkov slovenských. Svobodné noviny 3 (55), č. 44, s. 5. *Orest Dubay a Ernest Zmeták.*
7. Úspech slovenské malíčky v Americe. Svobodné noviny, 3 (55), č. 64, s. 5. *Alena V. Sežkárová v Pittsburghu.*
8. Výstava Spolku výtvarných umelcov „Bohúň“ v Bratislave. Svobodné noviny, 3 (55), č. 67, s. 5.
9. Bratislavské výstavy. Svobodné noviny, 3 (55), č. 81, s. 5.
10. Koloman Sokol. Svobodné noviny 3 (55), č. 117, s. 5.
11. Výstava L. Čemického v Bratislave. Svobodné noviny 3 (55), č. 119, s. 5.
12. Všeslovanský pamätník na Devíne. Svobodné noviny 3 (55), č. 156, s. 5.
13. Bratislavské výstavy. Svobodné noviny, 3 (55), č. 256, s. 5.

14. Výstava Ervína Semiana. Svobodné noviny 3 (55), č. 270, s. 5.
15. Bratislavské výstavy. Svobodné noviny, 3 (55), č. 288, s. 5.

1948

16. Umelecké výstavy v Bratislave. Svobodné noviny, 4 (56), č. 14, s. 5.
17. Výstava slovenského ľudového umění a nár. umělce Ferdise Kostky. Praha, SVU Mánes listopad 1948—leden 1949. Úvod v katalógu.

1960

18. Výstava diel výtvarníkov Západoslovenského kraja. Bratislava, SFVU december 1960. Úvod v katalógu.

1961

19. Bratislava v pasteloch J. Alexyho. Výtvarný život, 6, č. 5, s. 198, 1 obr.

1964

20. Peter Romaňák. Bratislava, Dielo — podnik SFVU 1964.

1965

21. Lida Cvangrošová. Plastiky, plakety, kresby. Bratislava, Galéria Cypriána Majerníka september 1965. Úvod v katalógu.

1969

22. Sibylla Greincrová, Alina Ferdinandy. Nitra, Krajská galéria apríl—máj 1969. Úvod v katalógu.

1970

23. Neznáme gotické tabulové maľby z Hlohovca. (Príspevok k poznaniu maliarstva prvej polovice 15. stor.) Horná Nitra, vlastivedný zborník, 5, s. 59—85, 12 obr.

1971

24. Edita Spannerová. Pastely a kresby. Komárno, Podunajské múzeum február—marec. Úvod v katalógu.

---

### Дополнение к библиографии Алжбеты Гюнтеровой-Майеровой

Дополнение содержит работы доцента, доктора наук Гюнтеровой-Майеровой, которые были найдены в ее художественном наследстве и не были приведены в ее личной библиографии, составленной Федором Кресаком и Катариной Завадовой в серии АРС в 1975—1976 годах, стр. 333—337.

### Supplement to the Bibliography of Alžbeta Güntherová-Mayerová

The supplement comprises the works of Assoc. Prof. A. Günther-Mayerová, found posthumously among her papers, that were not included in her personal bibliography by Fedor Kresák and Katarína Zavadová in Ars 1975—1976, pp. 333—337.