

ars

CS ISSN 0044 — 9008

2/1984

z modernej
slovenskej grafiky,
kresby a sochárstva

ars

71 — 010 — 84
509/58 09/1
Kčs 23,— I

VEDA
VYDAVATELSTVO
SLOVENSKEJ
AKADÉMIE VIED

VEDA
VYDAVATELSTVO
SLOVENSKEJ
AKADÉMIE VIED
2/1984

SLOVENSKÁ AKADÉMIA VIED
UMENOVEDNÝ ÚSTAV

VEDECKÝ REDAKTOR
Akademik Ján Dekan

RECENZENTI
Dr. Ľuboš Hlaváček, CSc.
Prom. hist. Luba Belohradská

ZOSTAVOVATEĽ
Dr. Fedor Kresák

ars

2/1984

**z modernej
slovenskej grafiky,
kresby a sochárstva**

Dana Bořutová: Úvahy o slovenskej pamätníkovej tvorbe rokov 1945–1980	7	Dagmar Srnenská: Social and Expressive Tendencies of Slovak Graphic Arts 1911–1944.	63
Zuzana Bartošová: Slovenské sochárstvo 1945–1948.	25	Eva Trojanová: Development of Vincent Hložník's Early Graphic Work.	85
Igor Gazdík: Moderná slovenská kresba (poznámky k rokom 1945–1980).	35	Gerhard Komora: The Book Phenomenon.	99
Dagmar Srnenská: Sociálne a expresívne tendencie slovenskej grafiky 1911–1944.	63	Dana Bořutová: Les réflexions sur la création monumentale slovaque d'années 1945–1980.	7
Eva Trojanová: K problematike rozvoja ranej grafickej tvorby Vincenta Hložníka.	85	Zuzana Bartošová: La sculpture slovaque 1945–1948	25
Gerhard Komora: Fenomén knihy (príspevok k chápaniu knihy ako výtvarného diela).	99	Igor Gazdík: Le dessin slovaque moderne (notes d'années 1945–1980).	35
Дана Боржутова: Размышления о создании памятников цин словацкой графики в период 1911–1944 гг.	7	Dagmar Srnenská: Les tendances sociales et expressives de la graphique slovaque 1911–1944.	63
Зузана Бартошова: Словацкая скульптура периода 1945 мечания к периоду 1945–1980 гг.)	25	Eva Trojanová: A la question du progrès des débuts de la création graphique de Vincent Hložník.	85
Игор Газдик: Современный словацкий рисунок (При–1948 гг.	35	Gerhard Komora: Le phénomène du livre (l'article d'entendement du livre de façon d'oeuvre artistique).	99
Догмар Срненска: Социальные и экспрессивные тенден- в Словакии в 1945–1980 гг.	63	Dana Bořutová: Betrachtungen über das slowakische Denkmalschaffen der Jahre 1945–1980.	7
Ева Троянова: К проблематике развития раннего гра- фического творчества Винцента Гложника.	85	Zuzana Bartošová: Slowakische Bildhauerkunst 1945– 1948.	25
Герхард Комора: Феномен книги.	99	Igor Gazdík: Moderne slowakische Zeichnung (Anmerk- ungen zu den Jahren 1945–1980).	35
Dana Bořutová: Reflections on Slovak Memorial Ensembles of the Years 1945–1980.	7	Dagmar Srnenská: Soziale und expressive Tendenzen der slowakischen Graphik 1911–1944.	63
Zuzana Bartošová: Slovak Sculpture 1945–1948.	25	Eva Trojanová: Zur Entwicklungsproblematik des frü- hen graphischen Werkes von Vincent Hložník.	85
Igor Gazdík: Modern Slovak Drawing Art (Notes on the years 1945–1980).	35	Gerhard Komora: Phänomenon des Buches (Ein Bei- trag zur Auffassung des Buches als eines Kunst- werkes).	99

Úvahy o slovenskej pamätníkovej tvorbe rokov 1945—1980

DANA BOŘUTOVÁ

Problematikou pamätníkovej tvorby sa u nás v nedávnom období zaoberali mnohé články aj samostatné publikácie¹, zamerané raz na prierez jej vývinom, inokedy na špecifiká jednotlivých realizácií alebo monumentálnej tvorby vôbec. Viaceré články reprezentujú úsilie o komplexný pohľad na našu pamätníkovú tvorbu, nazerajúc na problematiku zo zorného uhla syntézy architektúry a ostatných druhov výtvarného umenia, resp. hľadania podstaty ich vzájomného vzťahu². Vývin pamätníkovej tvorby u nás dokumentujú premenami v prístupe k dielu, teda premenami v ponímaní princípov syntézy, neraz sa však rozchádzajú vo svojich záveroch o smerovaní vývinových tendencií, resp. o priority jednotlivých umeleckých druhov v rámci súčasných trendov pamätníkovej tvorby³. Snahou tejto práce je prispieť k rozboru danej problematiky pokusom o vysledovanie základných vzájomných vzťahov a súvislostí, podmieňujúcich a ovplyvňujúcich tento druh tvorby v slovenských podmienkach. Nie je teda cieľom práce podať chronologický prehľad o realizáciách pamätníkov (ťažko by bolo možné v tomto ohľade priniesť ešte niečo nového) — preto chronologické hľadisko považujeme za vedľajšie, pomocné. Ide predovšetkým o postihnúť základných princípov tvorby z hľadiska budovania určitého priestoru, priestoru ako základu pre uplatnenie jednotlivých umeleckých druhov, ale aj priestoru ako výsledku tvorby, priestoru, ktorý je formovaný umeleckými prostriedkami, naplnený bohatým myšlienkovým obsahom a nabitý zvláštnou atmosférou. Dôvodov pre voľbu ta-

kéhoto prístupu k pojednávanej tematike je viacerô; patrí medzi ne najmä skutočnosť, že pamätníky, podobne ako iné architektonické resp. výtvarné diela, sa uplatňujú v určitom širšom rámci, od ktorého ich nemožno izolovať. Rozmanitým spôsobom a na rôznej úrovni sa začleňujú do priestoru, s ktorým ich spája množstvo väzieb, vo väčšej či menšej miere determinujúcich umelecký koncept tvorcov.

Pamätníky a pomníky⁴ stelesňujú ľudskú túžbu zvíťaziť nad neúprosným pohybom času. Sú mílnikmi histórie, vypovedajú o dobách, ideách a udalostiach, ktoré podnietili ich vznik, vypovedajú o ľuďoch, ktorých činy oslavujú, aj o ľuďoch, ktorých ruky ich stvorili.

V priebehu historického vývinu nadobúdali pamätníky mnohoraké formy, z ktorých niektoré zanikli so stáročiami a iné dodnes pretrvávajú vo svojich pôvodných alebo čiastočne transformovaných podobách. Čo sa však od vekov nezmenilo, je predovšetkým snaha čo najvýraznejšie, presvedčivým spôsobom zaznamenať určité významné skutočnosti a idey, odovzdať posolstvo ďalším generáciám, ako aj snaha vytvoriť dielo pútajúce pozornosť, včlenené do širšieho priestoru, ktorý si určitým spôsobom podmaňuje, organizuje, šíriac okolo seba špecifickú atmosféru, ktorá priťahuje a opantáva diváka a podporuje tak účinnosť celku. To všetko sa deje prostredníctvom súhrnu špecifických výrazových prostriedkov, ktorými tvorcovia pamätníkov disponujú. Príklady z histórie nás presvedčujú, že táto formálno-kompozičná funkcia pamätníka si

zachováva účinnosť aj za podmienok, keď jeho konkrétna historická informácia už nie je zrozumiteľná, resp. aktuálna, takže sa prakticky priamo neuplatňuje.⁵

Vzťah pamätníka k prostrediu, v ktorom sa nachádza, môže mať rozmanité kvality. V zásade možno z množstva realizácií rozlíšiť a vyčleniť tieto spôsoby priestorového riešenia pamätníkov:

— diela zakomponované do „hotového“ krajinného resp. urbanizovaného prostredia, ktorého existujúci priestorový rozvrh nijako podstatne nemenia, ale ho využívajú, ozvlášťujú, dopĺňajú o nový, zväčša dominantný prvok;

— diela podstatným spôsobom transformujúce prostredie, do ktorého sa včleňujú, resp. diela vytvárajúce celkom nový priestor, viac alebo menej do seba uzavretý;

— diela kombinujúce v rôznom pomere a rôznym spôsobom obidva uvedené princípy.

Pri tomto členení treba však mať stále na zreteli aj historicko-vývinové súvislosti tvorby, aj otázky riešenia vzájomného vzťahu ideového a funkčného obsahu diela.

Z aspektu historického možno konštatovať predovšetkým postupné rozširovanie palety výrazových prostriedkov tohto druhu tvorby v čase. K jednoduchým klasickým architektonickým pamätníkom obeliskového typu a k prevažne sochársky poňatým pomníkom (podstavec a socha resp. súsošie) pribudli v priebehu vývinu mnohé typy pamätníkov rozmanitým spôsobom uplatňujúce architektonické a sochárske princípy. K dielam, kladúcim dôraz čisto na ideový obsah, pribudli diela, ktoré stelesňujú nové názory na ideovo-politickú, etickú a výchovnú funkciu pamätníkov a predstavujú podnety pre ďalší vývin tejto tvorby. Nové typy pamätníkov zahrňujú do svojich ensemblov priestory múzeí alebo zachované prvky autentického prostredia, zvyšujú tak svoju informačno-dokumentárnu účinnosť. Duchu spätosti ideového a funkčného obsahu zodpovedá aj vytvorenie typu pamätníka-múzea ako špecificky výtvarne poňatého architektonického diela. Celý tento vývin, logicky spätý s výbojmi jednotlivých umeleckých druhov a s premenami v názoroch na problematiku integrácie architektúry s ostatnými druhmi vý-

tvárneho umenia, viedol k prehĺbovaniu komplexnosti prístupu k tvorbe pamätníkov a k snahe o dosiahnutie ich maximálneho účinku na báze hľadania a vytvárania nových priestorových väzieb jednotlivých kompozičných prvkov ensemblu.

Riešenie priestorovo-kompozičnej osnovy pamätníka ako základu pre integráciu architektúry a ostatných druhov výtvarného umenia si vyžaduje diferencovaný prístup podľa povahy ideového a funkčného obsahu diela a podľa charakteru daného prostredia.

Pamätníky späté s pamätným miestom konkrétnej historickej udalosti, *situované vo voľnom prírodnom prostredí*, v širšom krajinnom rámci, kladú si za cieľ upútať zďaleka pozornosť prichádzajúceho, zvýrazniť ideu významných udalostí, ktoré sa tu odohrali, skonkrétniť ich celkový priebeh i jednotlivé deje, odovzdať posolstvo vo výraznej, zrozumiteľnej forme. V rámci ideovo-výchovnej funkcie pamätníka stojí v popredí historický odkaz, podaný v symbolickej rovine, myšlienkovy významný pre vytváranie národných tradícií, pocitu národnej hrdosti či spoločenskej uvedomelosti.

Pamätníky situované v krajinnom prostredí sa často komponujú ako rozsiahlejšie areály, zahrňujúce do svojho komplexu určitý krajinný výsek, ktorý buď ponechávajú v pôvodnom, autentickom stave v relatívne voľnej väzbe na jednotlivé prvky pamätníkového ensemblu, alebo ho vyčleňujú zo širšieho rámca, ohraničujú, a vytvorením symetrickej uzavretej kompozície budujú priestor kontrastujúci s okolitou voľnou prírodou.

Pamätníkové areály raného povojnového obdobia — často cintoríny padlých hrdinov — sú v prevažnej väčšine komponované na základe druhého z uvedených princípov. Priestor je organizovaný podľa prísnych osových geometrických schém, jednoznačne usmerňujúcich pohľad i pohyb diváka v priestore k jedinému ústrednému, dominantnému prvku, v ktorom vrcholí gradácia ideového i priestorovo-hmotného konceptu celku. Strohý architektonický koncept vymedzoval pole pôsobnosti pre výtvarné umenie, zväčša pre uplatnenie sochárskych reliéfov,



1. Pamätník a cintorín partizánov a vojakov 1. čs. armádneho zboru v Liptovskom Mikuláši na vrchu Nicovô. Foto D. Bořutová.

použitých často ako prostriedok gradácie ideového obsahu smerom k ohnisku komplexu, resp. pre sochárske „dotvorenie“ architektonickej formy ústredného prvku prostredníctvom reliéfu, figurálnej plastiky alebo súsošia. Architektúra a sochárstvo tu žili v symbióze vedľa seba ako dva prvky, ktoré sa navzájom dopĺňajú a podporujú a ktoré by v prípade vzájomného odlúčenia — i keď sa uplatňujú zdanlivo nezávisle — boli viac alebo menej ochudobnené, stratili by na svojej výraznosti, pôsobivosti a zrozumiteľnosti. Prísny monumentálny klasický architektonický rozvrh, podávajúci obsah pamätníka v symbolickej rovine, využíva výtvarné resp. sochárske prvky na rozvedenie ústrednej myšlienky v epickej rovine. Realistickou formou podané sochárske dielo, podfarbené často gestom plným

pátosu, konkretizuje základnú tému celku, zaraďuje ju do širších súvislostí.

Areály pamätníkov-cintorínov raného povojnového obdobia sú situované ako dominantný, ovládajúci prvok svojho širšieho okolia, z ktorého sa však jednoznačne vyčleňujú a voči ktorému sa čiastočne uzatvárajú. Tento uzavretý priestor vedie návštevníka sledom vopred stanovených zorných uhlov, skýtajúcich pohľady na jednotlivé prvky ensemblu a smerujúcich k ústrednému bodu celku. Vytvárajú zvláštnu atmosféru pátosu veľkých hrdinských činov a ťažkých obetí, ktorými bola vykúpená naša súčasnosť. Ako príklady pamätných cintorínov utváraných v tomto duchu možno uviesť cintoríny padlých vo Svidníku, na Dukle, vo Zvolene, v Liptovskom Mikuláši, v Priekope a ďalšie.



2. Pamätník a cintorín osloboditeľov v Bratislave na Slavíne. Foto F. Hideg.

Cintorín 9000 padlých sovietskych vojakov vo Svidníku (kolektív autorov: arch. K. Lodr, J. Kumprecht, V. Šedivý, J. Syrovátka, soch. F. Gibala, J. Bartoš, J. Hána, O. Kozák), dokončený roku 1954, má priestorovo pevne stanovenú geometrickú osnovu. Divák je pevne vedený v smere hlavnej kompozičnej osi k dominante, ktorú predstavuje 33 m vysoký obelisk (zo spišského travertínu) s reliéfmi v spodnej časti (Partizánska hliadka SNP a Útok Sovietskej armády). K obelisku vedie mohutné schodište s bohatou sochárskou výzdobou (súsošia sochárov J. Hánu a F. Gibalu).

Pamätník a cintorín partizánov a vojakov 1. čs. armádneho zboru v Liptovskom Mikuláši na vrchu Nicovô (arch. L. Bauer, A. Búzik, soch. A. Groma, M. Ksandr, realizácia 1959—1961) je situovaný na mieste ťažkých bojov, na návrší ovládajúcom krajinnú scenériu. Postup osovo komponovaným priestorom usmerňujú a akcentujú dve vstupné súsošia (bronz), slávnostné schodište ústiace na vyvýšené plateau, na ktorom sa nachádzajú vázy pre grécky oheň a ústredný obelisk, v spodnej časti zdobený reliéfmi, s hviezdou na vrchole (celok je z bieleho vápenca).

Cintorínu bojovníkov 1. čs. armádneho zboru, padlých v priestore karpatsko-duklianskej operácie, dominuje 28 m vysoký architektonický pamätník, vybudovaný v rokoch 1947—1949 podľa projektu arch. J. Grusa. Vysoký žulový pylón klinového tvaru obsahuje v spodnej časti priestory obradnej siene (úpravy v interiéri po roku 1962), smerom k cintorínu sa však otvára, tvoriac akúsi niku, ktorá bola doplnená súsoším J. Kulicha Vďaka slovenskej matky. Symbolicky obťažný architektonický tvar pamätníka, ako aj uplatnenie interiérového prvku obradnej siene sú nové oproti starším, predvojnovým koncepciám, ale aj v porovnaní s bežnou súdobou tvorbou. Strohá pravidelnosť priestorového usporiadania cintorína je zmiernená prechodom sadovo upravenej zelene do voľného priestoru okolitého hája.

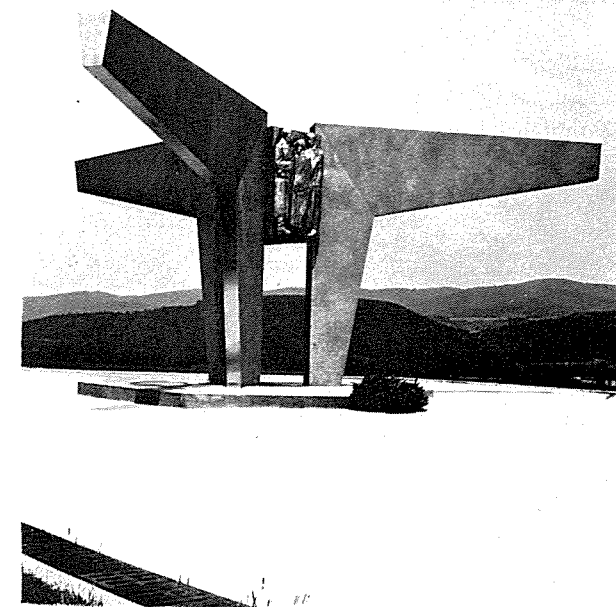
Podobné základné charakteristiky ako pre pamätníky v krajine platia aj pre pamätne cintoríny budované v mestách alebo v ich tesnej blízkosti: ich vzťah k okoliu spočíva v snahe vytvoriť jednak dominantný prvok vo vzťahu k mestu ako celku, uplatňujúci sa v panoráme mesta, jednak prvok, ktorý sa vyčleňuje z celkového mestského priestoru charakterom svojho usporiadania.

Pamätník a cintorín osloboditeľov na Slavíne v Bratislave (arch. J. Svetlík, soch. L. Snopek, J. Kostka, R. Pribiš, A. Trizuljak, interiérová výzdoba J. Krén a D. Castiglione, rok dokončenia 1960) vytvoril významnú dominantu, ktorá sa výrazne uplatňuje v konfigurácii mesta — jednak v siluete a jednak v početných priehľadoch. Architektonicko-výtvarný koncept sa opie-

ra o rytmicky stúpajúci terén, rešpektuje rozmiestnenie šiestich masových hrobov a pravidelné usporiadanie cintorína dopĺňa sochárskymi dielami, ktoré sú myšlienkovy pevne viazané. Nástup do areálu akcentuje dvojramenné schodište a reliéf (*Prísaha nad bojovou zástavou* od L. Snopeka). Prístupová cesta pomedzi hroby je na hornej plošine lemovaná dvoma dvojicami ženských postáv (súsošia *Vďaky* od J. Kostku), hlavný nástup je zdôraznený dvoma súsošíami (*Uprostred boja* od J. Kulicha a *Nad hrobom spolubojovníka* od T. Bártfaya). Koncept vrcholí architektúrou vlastného pamätníka, ktorý predstavuje kombináciu uzavretej pietnej siene so stĺpovou ochodzou a klasického obelisku. Ideová línia sochárskych diel pokračuje reliéfnou výzdobou vstupných dverí pietnej siene (R. Pribiš) a vrcholí plastikou (*Vítazstvo* od A. Trizuljaka), ktorá korunuje vertikálu obelisku. Jednotlivé zložky komplexu vníma divák samostatne, viaže ich práve architektonicko-priestorový koncept usmerňujúci pohyb návštevníka a ideová nadväznosť.

Organizácia priestoru pamätníkov situovaných v krajinnom prostredí sa postupom času — v spätosti s vývinom architektúry a výtvarného umenia všeobecne — mení. Nastáva uvoľňovanie prísnych kompozičných schém, prejavuje sa snaha o potlačenie, rozrušenie ostro vymedzených hraníc, sprevádzaná tendenciou k dynamizácii priestoru. Priestor pamätníka sa navonok otvára, rozplýva sa postupne v okolí. Pozornosť púta lapidárnosťou svojej hmoty, expresívnosťou pôsobenia. Súdobým tendenciám vo vývine architektúry a výtvarného umenia zároveň zodpovedá postupná premena formového ponímania hmoty pamätníka. Často sa stretávame so zblížovaním až splývaním architektúry a plastiky — v konkrétnej hmote plynule prechádzajú od jednej k druhej, hranice medzi nimi sa stávajú ťažšie postihnuteľnými.

Monolitická hranolovitá forma pomníka J. Švermu na vrchu Ostredok v Nízkych Tatrách (1958—1960, arch. L. Beisetzer, soch. L. Snopek) sa účinne uplatňuje v rozľahlom krajinnom prostredí svojím hmotovým a siluetným pôsobením. Sochárska zložka, reprezentovaná reliéfom stúpajúcim po obvode hranola, je tu tesne spätá s architektúrou. Podnetným spôsobom oživuje



3. Pamätník sovietskych letcov v Badíne. Fotoarchív SFVU.

v transformovanej podobe myšlienku historického reliéfu resp. triumfálneho stĺpa. Pádna statická hmota pomníka je čiastočne dynamizovaná vzostupným rytmom a štruktúrnym kontrastom epickej sochárskej zložky. Z hľadiska priestorových väzieb predstavuje hmota hranola dostredivý bod, pevné ohnisko širšieho krajinného výseku. Vo svojom bezprostrednom okolí však prostredníctvom sochárskej zložky uplatňuje dynamické pôsobenie špirálovitého resp. krúživého pohybu, do ktorého vťahuje diváka.

Pomník padlým letcom SNP v kúpeľoch Sliač je situovaný v prostredí lesoparku neďaleko kúpeľného domu Palace (arch. J. Chrobák, soch. M. Ksandr). Na mramorovom plateau sa nachádza kubizujúci tvar (realizovaný v kove), evokujúci formy stroskotaného lietadla. Značné priestorové

rozvinutie hmoty v diagonálnych osách, postavenie celého objemu takrečeno na hranu, ako aj členenie objemu vytvárajúce kontrasty hladkých veľkých a menších plôch rozličného sklonu podmieňujú vznik špecifického napätia, dynamizmu a dramatický účinok diela.

Pamätník sovietskych letcov v Badíne (na návrší nad letiskom Tri duby, dokončený roku 1975, arch. E. Stančík, soch. A. Vika) má podobu troch pylónov v tvare „L“, ktorých ramená čnejú radiálne do priestoru (nehrdzavejúca oceľ, výška 5 m, rozpätie ramien 12 m). Zatiaľ čo pylóny, symbolizujúce krídla lietadiel, predstavujú odstredivú silu, smerujúcu do širého voľného priestoru okolo pamätníka, v centre umiestnené reliéfne jadro z hydronálie má túto tendenciu k pohybu čiastočne vyvažovať, fixovať hmotu pamätníka v danom bode pri zachovaní potrebného napätia. To sa mu však nie celkom darí, pretože je v porovnaní s hmotou krídel pomerne subtilne — v diaľkovom pohľade sa uplatňuje slabšie.

Pamätník 2. čs. paradesantnej brigády v Krpáčovej (dokončený roku 1975, arch. M. Mojžiš, T. Učnay, soch. J. Kubička) vyvoláva dojem územčistej masívnosti, hmotnosti, ktorá pôsobí kontrastne vo vzťahu k pozadiu, tvorenému hustým porastom štíhlych ihličnatých stromov. Kontrast je zvýšený svetivým efektom bieleho betónu na tmavom pozadí, ako aj zvlneným rytmom línií a kriviek siluety, tvorenej zoskupením oblých objemov, symbolizujúcich padáky. Pohyb po diagonálne, oblúkom vedenej prístupovej ceste ponúka divákovi rad pohľadov na premenlivosť siluety a hru objemov. Plasticko-architektonický symbol rozvíja v epickej rovine sled reliéfov umiestnených v prednom pláne. Hmota pamätníka je situovaná excentricky na voľnom priestranstve obkolesenom lesom s priehľadmi na vzdialené končiare Nízkyh Tatier.

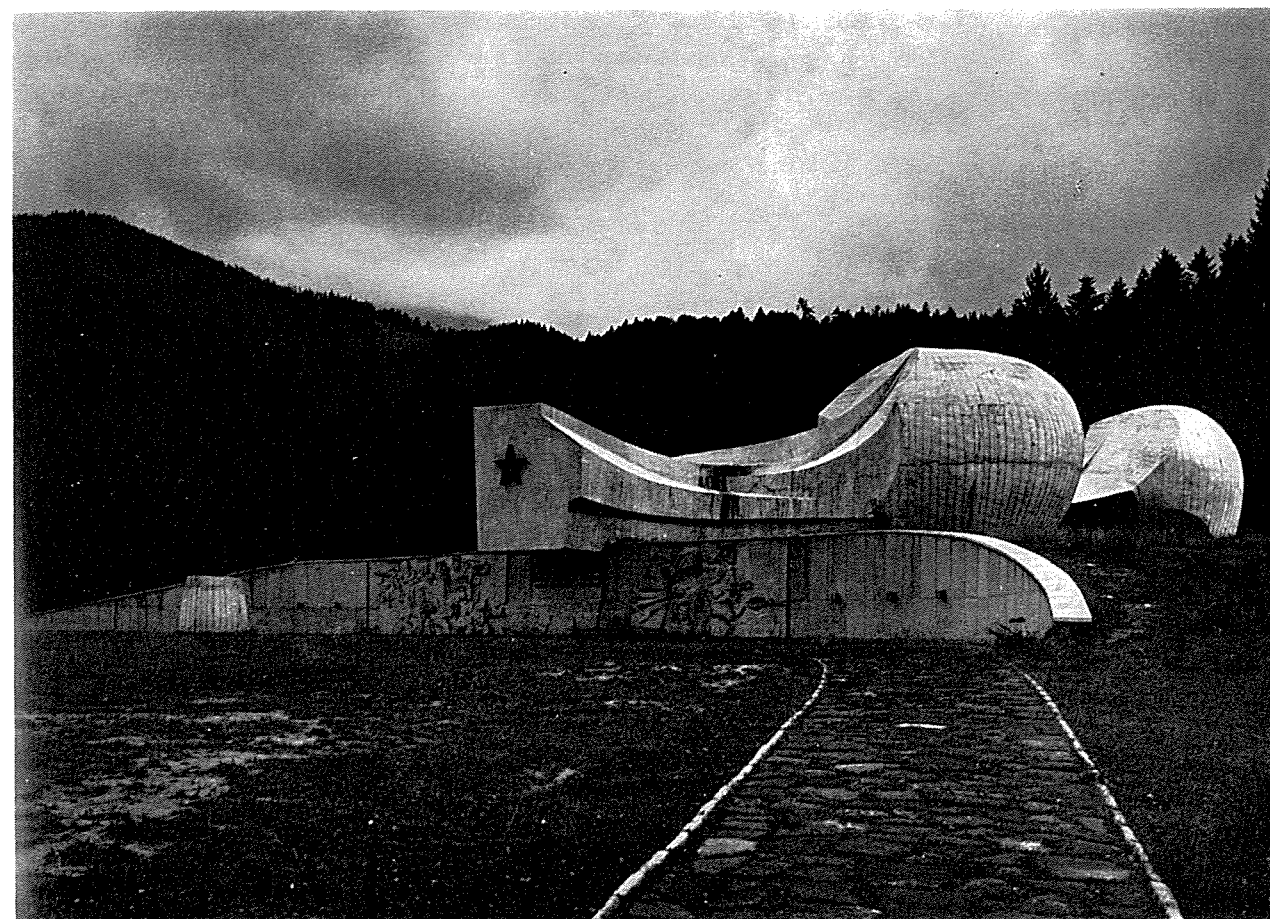
Obdobne na pokraji voľného prírodného priestranstva a na pozadí vysokej zelene je situovaný aj *pamätník SNP v Kunerade* (1964, arch. M. Kusý, soch. R. Pribiš). Architektonický koncept priestoru a vedenie prístupových ciest vrcholí v strohej geometrickej architektonickej forme (betón), na ktorej je pripevnená reliéfná plastika ženy so zástavou v pohybe vpred (bronz). Pohyb,

naznačený v plastike gestom a líniami tela, drapérií i zástavy, je v architektúre zdôraznený siluetou betónovej steny, ktorá má tvar trojuholníka postaveného na jeden zo svojich ostrých uhlov, kým druhý ostrý uhol ukazuje vpred a smerovanie dramatického pohybu plastiky tak podtrháva lapidárna línia prepony trojuholníka ako diagonály čnejúcej do priestoru.

Obdobné tendencie možno sledovať aj v tvorbe pamätníkových areálov. Stráca sa prísnosť, tuhosť priestorových väzieb. Priestor sa komponuje voľnejšie, navonok sa otvára a rozvíja sa viacerými smermi. Staví viacero kompozičných bodov rôznej dôležitosti a rôznej povahy. Nenačrtáva presne a neusmerňuje vopred pohyb diváka, ale utvára podmienky pre jeho voľný pohyb a pre individuálne vnímanie. Stratu monumentálnej patetickosti nahrádza vytvorením atmosféry autenticity, presvedčivosti a účinok obsahovej výpovede zvyšuje zdôraznením totožnosti s miestom konkrétnej historickej udalosti, dokumentárnou konkrétnosťou. Priestorový koncept neraz zahrňuje konkrétne, do súčasnosti dochované pamiatky onej udalosti. Neraz buduje ako jeden z významných kompozičných bodov celku muzeálny priestor. Uvoľnený priestor, dokumentujúci historickú udalosť, navodzuje atmosféru tichej piety a meditativnosti.

Pamätník umučených v Nemeckej (stavebne dokončený 1959, arch. M. Beluš, E. Stančík, A. Běl, soch. A. Vika, K. Pataki) zahrňuje do celkového priestorového konceptu aj areál vápenky a budovu múzea. Dominantu tvorí vertikálny plastický útvar štylizovaný do tvaru plameňa, výrečný a zrozumiteľný architektonický symbol, doplnený plastikou kľaciacej ženy, ktorá sa zúfalým gestom bráni. Celý komplex sa uplatňuje na pozadí zvlnenej krajinskej scenérie.

Vo vyššie uvedených intenciách sa realizujú aj úpravy či dotváranie niektorých starších pamätníkov. Ako príklad možno uviesť areál *pamätníka na Jankovom vršku pri Uhrovci*. Vlastný pamätník (pylón s pôdorysom v tvare päťčipej hviezdy) pochádza z rokov 1948—1951 (arch. A. Slatinský, soch. J. Pospíšil) a je situovaný na mieste aktívneho pôsobenia partizánskej brigády. Roku 1962 sa realizovala v priľahlých miestach rekonštrukcia troch partizánskych bunkrov.



4. Pamätník 2. čs. paradesantnej brigády v Krpáčovej. Foto L. Stacho.

V rokoch 1966—1969 vznikol v areáli prírodný amfiteáter a vykonali sa úpravy prístupovej cesty od Uhrovca; komplex bol doplnený aj potrebným funkčným vybavením (nocľaháreň, reštaurácia atď.). Od roku 1972 prebiehali práce na doriešení celého komplexu (kolektív autorov: arch. P. Gál, M. Kodoň, soch. L. Snopek, Š. Belohradský, K. Pataki, R. Šipkovský, J. Vachálek, E. Antal). Základnou devízou je ideovo-emozívne pôsobenie celého priestoru. Hlavná prístupová cesta k areálu je lemovaná radom akýchsi malých pamätníkov, resp. symbolických pútačov (betón), zvýraznených pieskovcovými reliéfmi so symbolickými motívmi.

Rozšírený a dobudovaný bol aj areál *pamätníka na Dukle a vo Svidníku*. Od roku 1959 sa areál duklianskeho bojiska premieňal na múzeum

v prírode s využitím emotívneho pôsobenia autentického historicko-pamätneho priestoru. Rekonštruovali sa pôvodné palebné postavenia doplnené vojenskou technikou, bunkre štábu a veliteľské pozorovateľne. Roku 1965 vznikla samostatná organizácia — Duklianske múzeum vo Svidníku a začala sa stavať budova múzea (arch. F. Jesenko, dokončená roku 1969). Budova je situovaná v blízkosti pamätníka vo Svidníku, na prechode z pietnej zóny do živého priestoru mesta a pôsobí emotívnym dojmom. V rokoch 1968—1969 riešil arch. A. Běl územnú štúdiu celku Duklianskeho prírodného múzea (dnes NKP). Základnou myšlienkou bolo opäť zachovanie autenticity prostredia. Popri dokončovaní rekonštrukcie bojiska bol celý komplex doplnený stavbou vyhlídkovej veže (arch. A.

Družbacký, M. Koscelanský, J. Svoboda, J. Valachovič, 1972—1974) a početnými zariadeniami prevádzkovej vybavenosti.

Pamätníky situované v urbanizovanom prostredí majú po ideovo-obsahovej stránke obdobný cieľ ako pamätníky umiestnené vo voľnej prírode. Odlišný je však spôsob podania základnej idey. Zatiaľ čo voľné krajinné prostredie, širšia prírodná scenéria, meradlo, línie a rytmus krajinných útvarov evokujú zväčša uplatnenie jednoduchého, výrazného, čitateľného obrysu, monumentálne pôsobiaceho lapidárneho tvaru schopného ovládať širšie okolie, determinuje heterogénne urbanizované prostredie špecifickým spôsobom aj priestorovo-formový koncept pamätníka. Zohľadňovanie charakteru prostredia aj z hľadiska rôznorodosti či jednodielnosti jeho architektonického výrazu a jeho architektonicko-výtvarnej povahy, citlivé zvažovanie potrebnej miery súzvučnosti s okolím, ako aj potrebnej tvarovej odlišnosti, nevyhnutnej pre čitateľnosť a zrozumiteľnosť diela sú podmienkou vzniku kvalitného diela.

Tak ako v krajine, aj v urbanizovanom prostredí je základným faktorom stvárnenia diela architektonický koncept. Je to dané základnou vlastnosťou architektonickej tvorby, totiž organizáciou priestoru. Architektonický koncept usporadúva priestorové vzťahy, stavia pevný dominantný tvarový prvok, nachádza potrebné resp. vhodné meradlo, do určitej miery je schopný v znakovno-symbolickej rovine tlmočiť obsah.

Urbanizované prostredie svojim komornejším charakterom (ktorý je daný meradlom, členitosťou, funkciami mestského priestoru a podobne) si v porovnaní s prírodnou krajinou vo väčšine prípadov vynucuje dôraznejšie uplatnenie výtvarného prvku voči architektonickému.⁶ Pamätníkové dielo v urbanizovanom prostredí zväčša nemá také široké možnosti meniť okolitý priestor ako v niektorých prípadoch pamätníkov v krajine. Zvlášť u prevažne sochársky poňatého pamätníka či pomníka komornejšieho charakteru obmedzujú sa tieto možnosti na voľbu najvhodnejšieho kompozičného bodu v „hotovom“ priestore námestia a podobne, a na prípadné úpravy najbližšieho okolia pamätníka pomocou zelene, resp. na menšie terénne úpravy.⁷

Prikladom tu môžu slúžiť početné figurálne pomníky s jednotlivou postavou partizána, osloboditeľa, kultúrohistorickej osobnosti alebo so symbolickou postavou ženy, niekedy riešené aj vo forme súsoší, aké v povojnovom období vznikali v našich mestách a viac či menej úspešne riešili problémy vyznenia obrysu a hmoty pomníka v zafixovaných už priestorových a funkčných vzťahoch (Bardejov, Bratislava, Ilava, Krupina, Mošovce, Nitra, Partizánske, Prievidza, Šaľa, Žilina a ďalšie).

Pokiaľ ide o výrazové prostriedky, prejavuje sa u pamätníkov v urbanizovanom prostredí — obdobne ako u pamätníkov v krajine — stále výraznejšie snaha o vzájomnú interakciu s prostredím. Plastická zložka upúšťa od širokej epickej interpretácie a konkretizácie: často využíva symbolickú vyjadrovaciu rovinu. V záujme prostej, lakonickej reči nahrádza celok detailom. V snahe o maximálnu čitateľnosť a zrozumiteľnosť pracuje s prostými, čistými líniami a objemami, čo ju zblízuje s tendenciami súčasnej architektonickej tvorby.

Pamätník SNP v Novákoch (soch. T. Kavecký, 1964) je riešený ako typ figurálneho sochárskeho pamätníka. Silná tvarová štylizácia figúr člení hmotu vo výrazných veľkorýsých líniiach a objemoch, navodzuje monumentálny účinok a zachováva pritom jasnú čitateľnosť, zrozumiteľnosť formy.

Pamätník SNP v Martine (arch. L. Beisetzer, soch. L. Snopek, 1964) je situovaný na námestí pulzujúcom životným ruchom. Charakterizujú ho jednoduché, pravouhlé tvary — 5 m vysoký pylón nesie sochársku kompozíciu, ktorú tvoria zdvihnuté ruky zvierajúce pušky (do výšky 6,5 m). Celok pôsobí jednoduchým, úderným dojmom.

Pamätník SNP na námestí vo Zvolene (arch. J. Lacko, soch. J. Kulich, 1974) volí pre svoje vyjadrenie taktiež výrazný, architektonizovaný sochársky tvar jednoduchých obrysov, ktorý obohacuje figurálnym reliéfom. Na betonovej podkladovej doske sa vypína sokel, ktorý zároveň predstavuje porisko veľkej valašky. V hmote jej ostria sa nachádza vyhlbenina s reliéfom (5 postáv) znázorňujúcim podporu ľudu bojovníkom v SNP.

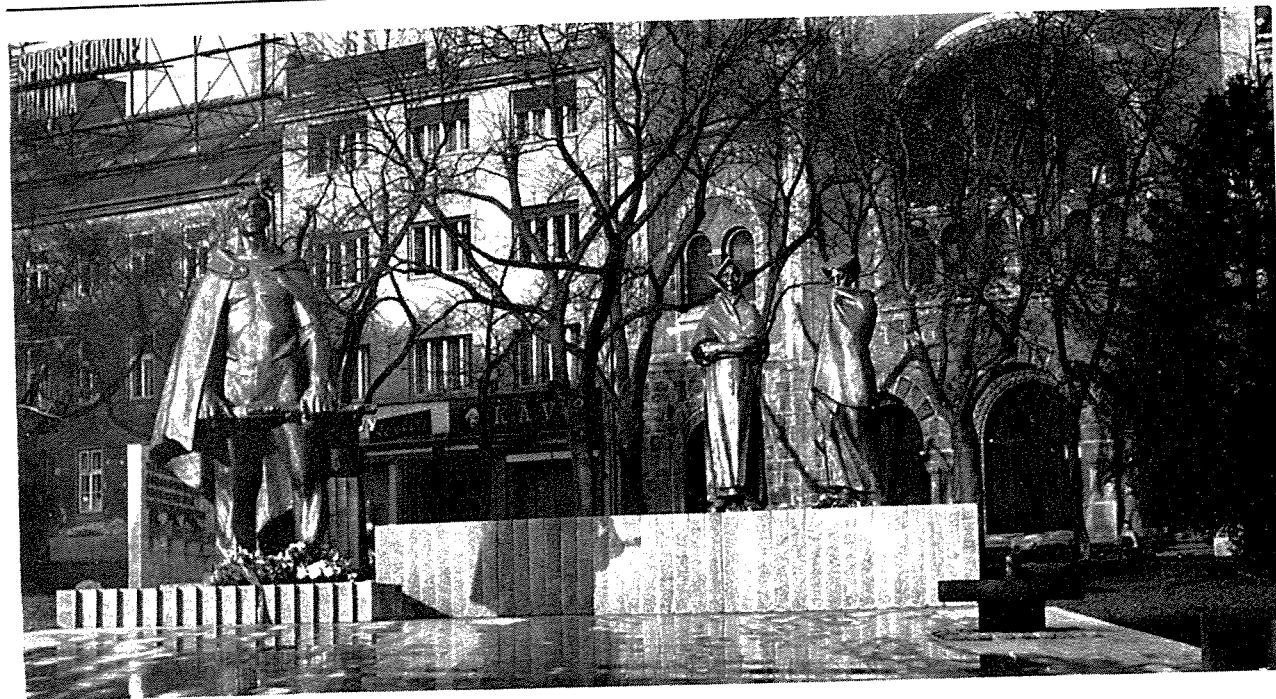


5. Pamätník víťazstva v Šali. Foto T. Leixnerová.

Pri situovaní pamätníka v urbanizovanom prostredí vzniká určitý protiklad, daný už samotným zámerom vytvoriť tiché, pietne miesto, nútiace človeka k zastaveniu, zamysleniu sa, a to v prostredí, ktorého základnou vlastnosťou je pulzujúci život, ruch. Sama táto väzba naznačuje základnú obsahovú myšlienku pamätníka, myšlienku kontinuity života, vydobytého a zachovaného za cenu obetí, myšlienku súvislosti historického odkazu a života dneška. Tento vzťah zároveň evokuje v priestore určité napätie, podporujúce účinok diela.

Pri tvorbe *pamätníka SNP v Bratislave* (arch. D. Kuzma, soch. J. Kulich, 1974) zasiahol architektonický koncept do plochy námestia úpravou a odstupňovaním terénu, rozčlenením tvrdých a zelených plôch, usporiadaním jednotlivých ele-

mentov pamätníka (múriky, flambóny, vlajkové stožiare, miesto pre kladenie vencov, lavičky a tri figurálne plastiky) — nevnaša teda do existujúceho priestoru nový hmotovo náročný prvok. V plastickom koncepte sa ozýva rodinový princíp (Občania z Calais) v rozmiestnení figurálnych plastik bez podstavcov. Autor však redukuje počet postáv na tri samostatné figúry (postava muža v čelnom pláne o výške 4,4 m a dve ženské postavy v zadnom pláne o výške 3,3 m), späť emotívne a ideovo, nadané bohatým symbolickým obsahom. Pracuje s čistým a pevným tvarom, úsporným gestom, sústreďujúc expresívnosť do tváří. Myšlienku hrdinstva zbavuje nadneseného páťosu — hrdinov stavia na roveň okoloidúcich. Predstavuje obyčajných ľudí, žijúcich všedný život, ktorí sa však v čase potreby



6. Pamätník Slovenského národného povstania v Bratislave. Foto R. Müller.



7. Pamätník Slovenskej republiky rád v Prešove. Foto T. Leixnerová.

povzniesli nad všednosť a konali hrdinsky. Sila odkazu tkvie v myšlienke, že aj priemerný, obyčajný človek dokáže a má za určitých okolností konať hrdinsky. V tomto zmysle sa dielo obracia k súčasnému človeku, náhliacemu sa okolo za svojimi všednými starosťami.

Pamätník Slovenskej republiky rád (arch. O. Černý, soch. L. Korkoš, 1961—1975) je situovaný na priestranstve pred budovou ONV v Prešove. Architektonický koncept uprednostňuje otvorený, do priestoru široko rozvinutý tvar (lichobežník postavený na kratšiu základňu), podporujúci vyznenie plastickej zložky. Reprezentujú ju postavy troch mužov s puškami, odhodlane kráčajúcich vpred, na jednom z krídel architektonickej hmoty, a dominujúca symbolická postava ženy. Postavy sú realizované vo veľkých štylizovaných formách a vzbudzujú dojem odhodlania a pohybu vpred, ktorý je umocnený jasnými líniami architektúry.

Jadro pamätníka *K. Gottwalda v Bratislave* (1980) tvorí pevne zomknutá, staticky poňatá skupina piatich postáv (v čele s K. Gottwaldom), štylizovaných do strohých, hmotných a zovretých foriem. Dynamický prvok tu predstavuje architektonický motív skupiny hmotných pylónov, tvoriacich pozadie súsošia a lúčovite tryskajúcich nahor. Skupina nemá zvláštny podstavec (opäť rodinový motív v transformovanej polohe), je však situovaná na vyvýšenej plošine, ku ktorej vedie široké schodište od geometrického stredu námestia. Tvorí ideové ohnisko priestoru námestia, vytváraného súčasne s pamätníkom. Konceptia priestoru námestia (arch. V. Droppa, J. Hlavica, soch. T. Bartfay, K. Lacko, J. Hovorka) vychádza z geometricky komponovanej schémy systému kružníc a radiál. V jej ťažisku je umiestnená rozmerná, kaskádovito usporiadaná fontána s výtvarným akcentom vo forme kvetu, ktorá tvorí funkčné ťažisko priestoru (bioklimatický faktor). Svojimi rozmermi, materiálom (lesklý biely kov) a jednoduchým hmotným, pravidelne členeným objemom, ako aj umiestnením pôsobí ústredný prvok fontány opticky výraznejšie v porovnaní s pamätníkom a je ešte zreteľnejší, keď je fontána v prevádzke — jej výraznosť je podporovaná nanajvýš dynamickým, živým vodným prvkom, pôsobiacim optic-

ky i zvukovo aktívne i atraktívne, takže stvárnenie pamätníka (realizovaného v prírodnom kameni nevýraznej farebnosti) vyznieva meravo.

Pamätník v urbanizovanom priestore predstavuje aj zvláštny typ, ktorý vznikol rozšírením ideovo-výchovnej funkcie o zložku utilitárno-obsahovú. Z priestorového aspektu ide o riešenie, zamerané jednoznačne na vytvorenie nového, ozvláštneného priestoru, uzavretého, tvoriaceho jadro pamätníka. Vo vzťahu k okoliu — urbanistickému prostrediu — sa tento typ rieši ako priestoru dominujúci objem, ktorý svojím výrazne plastickým pojednaním architektúry tvorí kontrast k ostatnej okolitej zástavbe. Jeho exteriérové pôsobenie je analogické s pôsobením iných typov pamätníkov; kladie dôraz na koncentrovaný ideový obsah a jeho pretlmočenie, kým interiér spája rozvedenie idey s určitou funkciou. Z rámca bežnej architektonickej tvorby vyčleňuje tento typ pamätníka unikátnosť obsahu i formy, náročnosť umeleckého prístupu. Z radu pamätníkovej tvorby presahuje zase koncentrovanosťou svojho obsahu a špecifickým riešením formy.

Pamätník-múzeum SNP v Banskej Bystrici (arch. D. Kuzma, J. Jankovič, 1969) predstavuje svojim riešením odvážny, originálny prístup k tvorbe pamätníka. Dynamickým stvárnením hmoty v dvoch nepravidelných, proti sebe postavených segmentoch (pohľadový betón), umiestnených na vodorovnej podnoži vo vyvýšenej polohe ovládajúcej okolie, smeruje autor k skulpturálnemu chápaniu architektonickej formy, opodstatnenému mimoriadnosťou a významnosťou ideového obsahu. Intenciami tvarového chápania, použitých materiálov a technológie, ako aj myšlienkou obsahovej spätosti pamätníka a funkčného interiéru múzea korešponduje tvorivý prístup autora s tendenciami súčasnej pokrokovej svetovej architektúry.

Pamätník oslobodenia v Spišskej Novej Vsi (arch. L. Beisetzer, soch. L. Snopek, 1975) v architektonickom koncepte znásobuje ideovú funkciu pamätníka zakomponovaním obradnej siene, ktorá je situovaná pod úrovňou terénu. Je krytá výrazne sa uplatňujúcou betónovou vodorovnou doskou, nad ktorou sa dvíha prstencový tvar vlastného pamätníka. Celok je komponovaný



8. Pamätník Klementa Gottwalda v Bratislave. Foto M. Veselý.



9. Pamätník Slovenského národného povstania v Banskej Bystrici. Foto L. Stacho.

podľa hlavnej komunikačnej osi (rampa, schodište) a podriaduje sa hmotovo horizontálnemu pôsobeniu priestoru námestia, v ktorom sa nachádza. Strohá, statická architektúra je oživená reliéfnym pásom (hydronálium), ktorý na plo-

che prstenca rytmicky radí sumárne modelované figúry na neutrálnom pozadí. Tvorí protipól rušného prúdenia v príslých mestských priestoroch.

Poznámky

¹ Pozri pripojenú použitú literatúru.

² FAŠANGOVÁ, L., KRIVOŠOVÁ, J.: Právny, symboly, architektonický priestor. Projekt 4/1974; HRAŠKO, J.: Dokumenty, nielen pamätníky. Projekt 4/1974; K pamätníkovej tvorbe na Slovensku. Výtvarný život 9/1971; Pochodne slobody. Bratislava 1964; KAHOUN, K.: Pomníková a pamätníková tvorba. Projekt 10/1975; SNP a naša pamätníková tvorba. Pamiatky a príroda 5/1977; KAHOUN, K., LICHNER, J.: Pamiatky protifašistického odboja a oslobodenia na

Slovensku. Československý architekt 13/1975, 30. 9. 1975; KUSÝ, M.: Posolstvo v čase. Projekt 4/1974.

³ Napríklad M. Kusý vidí tendenciu súčasného vývinu v pohybe od architektúry smerom k sochárstvu, zatiaľ čo Fašangová a Krivošová v pohybe od sochárstva k architektúre. Protikladnosť týchto názorov pramení jednak z výberu dokumentačného materiálu, jednak z odlišnosti metodologického prístupu, teda z odlišnosti hľadiska, z ktorého posudzujú jednotlivé javy a v dôsledku toho aj z odlišnej inter-

pretácie týchto javov. Pokiaľ ide o architektonické hľadisko, možno súhlasiť s M. Kusým vzhľadom na určitý prúd architektonickej tvorby smerujúci k skulpturálnemu poňatiu — tento prúd však predstavuje iba jeden z viacerých súčasných trendov (i keď je v pamätníkovej tvorbe zvlášť markantný v súvisi s výnimočnosťou, výlučnosťou a významom týchto diel). Opačný názor zase potvrdzuje čoraz dôslednejšie uplatňovaná komplexnosť prístupu k tvorbe pamätníkov a z toho vyplývajúci dominantný zreteľ k priestorovej organizácii celku. Možno sa nazdávať, že tu ide najskôr o proces vzájomného prelínania architektonického a sochárskeho princípu, vzájomného prenikania sa týchto umeleckých druhov, ktorý sa v konkrétnych dielach uplatňuje od prípadu k prípadu v rôznej miere a rôznom vzájomnom pomere prvkov.

⁴ Zatiaľ čo obsahom pamätníka je prezentácia kolektívnej idey viazanej na historickú udalosť ďaleko-

Použitá literatúra

- AZIZJAN, I.: Memorial — funkcia, koncepcija, kompozicija. Dekorativnoje iskusstvo SSSR 3/1972.
 BARTFAY, T.: Téma, ktorá si žiada majstrovstvo najvyššie. Projekt 4/1974.
 BEISETZER, L.: Organická jednota architektonického a výtvarného. Projekt 4/1974.
 BĚL, A.: Duklianske prírodné múzeum (územná štúdia). Projekt 4/1974.
 BENČATĚ, F., VREŠTIAK, P.: Pamätné miesta oslobodzovacích a povstaleckých bojov na Slovensku (príspevok k problematike ich krajinárskej tvorby). Pamätková péče 5/1974.
 DEKAN, J.: Odkaz SNP v sochárstve (Bilancia priaznivá a neukončená). Nové slovo 31/1974.
 DEKAN, J.: Odkaz uprostred života (Nový pomník SNP v Bratislave). Nové slovo 36/1974.
 DEKAN, J.: Poéma o hrdinstve. Bratislava 1974.
 FAŠANG, V., ŠIPKOVSKÝ, R.: Znej pieseň slávnych činov. Projekt 4/1975.
 FAŠANGOVÁ, L., KRIVOŠOVÁ, J.: Pratyary, symboly, architektonický priestor. Projekt 4/1974.
 HAJDIN, Š., KOSTKA, J.: Slavín. Bratislava 1975.
 HORSKÝ, M.: SNP v pamiatkach po tridsiatich rokoch. Vlastivedný časopis 3/1974.
 HRAŠKO, J.: K pamätníkovej tvorbe na Slovensku. Výtvarný život 9/1971.
 HRAŠKO, J.: Monumenty, nielen pamätníky. Projekt 4/1974.
 HRAŠKO, J.: Pochodne slobody. Bratislava 1964.
 CHOVAN, O.: Pamätníky v okrese Zvolen. Výtvarníctvo, fotografia, film 9/1975.
 ik: Pamätník v Badíne. Výtvarný život 7/1975.

siahleho, prevratného významu, pomník má užší význam — viaže sa k jednotlivým konkrétnym osobnostiam alebo k jednotlivým udalostiam užšieho významu, menšieho dosahu, a preto má komornejší charakter. (Podrobnejšie pozri KAHOUN, K.: Pomníková a pamätníková tvorba. Projekt 10/1975).

- ⁵ Pozri AZIZJAN, I.: Memorial — funkcia, koncepcija, kompozicija. Dekorativnoje iskusstvo SSSR 3/1972.
⁶ Túto skutočnosť síce nemožno absolutizovať vzhľadom na architektonické pamätníky, ktoré vznikajú v urbanizovanom prostredí, faktom však ostáva širšie uplatnenie sochárskeho pamätníka v mestskom prostredí.
⁷ Nepríliš často sa vyskytne možnosť riešiť zároveň s pamätníkom priestorové usporiadanie celého námestia alebo aspoň jeho podstatnej časti, ako to bolo v Bratislave v prípade pamätníka K. Gottwalda (1980).

- KAHOUN, K.: Pamätník oslobodenia v Spišskej Novej Vsi. Projekt 5/1975 a Výtvarný život 7/1975.
 KAHOUN, K.: Pomníková a pamätníková tvorba. Projekt 10/1975.
 KAHOUN, K.: SNP a naša pamätníková tvorba. Pamiatky a príroda 5/1977.
 KAHOUN, K.: SNP v slovenskej pamätníkovej tvorbe. Výtvarný život 6—7/1974.
 KAHOUN, K., LICHNER, J.: Pamiatky protifašistického odboja a oslobodenia na Slovensku. Československý architekt 13/1975.
 KIRIPOLSKÝ, F.: Nové pamätníky hrdinských bojov v bansko-bystrickom okrese. Pamiatky a príroda 3/1977.
 KLEIN, B.: Pamätihodnosti trenčianskeho okresu. Výtvarníctvo, fotografia, film 11/1976.
 KODOŇ, M., GÁL, P.: Areál pamätníka na Jankovom vršku. Projekt 4/1974.
 KOHLMAYER, V.: Duklianske múzeum vo Svidníku. Projekt 4/1975.
 KUSÝ, M.: Posolstvá v čase. Projekt 4/1974.
 KUZMA, D.: Pomník SNP v Bratislave (slovo autorov). Projekt 4/1974.
 MARKUŠ, J., MIKLIŠ, V.: Pamätníky SNP vo Východoslovenskom kraji. Pamiatky a príroda 3/1974.
 MATHEIDESOVÁ, M.: Poznámky k udalostiam a pamätníkom SNP v okrese Žiar nad Hronom. Pamiatky a príroda 4/1974.
 MINDOŠ, I.: Duklianske múzeum vo Svidníku. Vlastivedný časopis 4/1974.
 MERJAVÝ, P.: Pamätník oslobodenia v Skároši. Projekt 4/1976.

- ms: Pomník oslobodenia v Rajci. Nové slovo 34/1976.
 NAHÁLKA, P.: Po stopách SNP. Projekt 4/1974.
 PAPCO, J.: Prítomnosť histórie. Výtvarný život 9/1974.
 PAŽUR, Š.: Pamätník — múzeum SNP. Vlastivedný časopis 4/1974.
 RAŠI, J.: Vyhliadková veža na Dukle. Projekt 4/1975.
 ROLKOVA, B.: Nové pamätníky na miestach povstaleckých bojov. Bojovník 33/1974.
 SNOPEK, L.: SNP — téma, ktorá je v nás. Projekt 4/1974.

- SVETKO, Š.: Stavíme pamätník veľkých dní. Výtvarný život 1/1958.
 SVETLÍK, J.: Mení sa koncepcia tvorby. Projekt 4/1974.
 SVETLÍK, J.: Slavín. Výtvarný život 1/1956.
 VASILJEV-VJAZMIN, I. I.: Iskusstvo ljudnych ploščadej. Moskva 1977.
 VARINSKÝ, V.: Pamätníky a pomníky olobodenia. Vlastivedný časopis 2/1975.

Размышления о создании памятников в Словакии в 1945—1980 гг.

Дана Боржutowa

Резюме

После 1945 г. творчество в области создания памятников в Словакии развивалось многообразно и плодотворно. Оно стало полем, на котором встретились во взаимной конфронтации многие виды изобразительного искусства. В этом смысле оно стимулировало возникновение новых творческих подходов и решений в области, которую сегодня мы называем синтезом изобразительных искусств. С такой точки зрения этот вид творчества достиг в ходе своего развития определенных результатов, которые представляют интерес не только под углом зрения отдельной отрасли творчества, но и в более широком аспекте создания ценной материальной окружающей среды в обществе. Целью настоящей статьи является стремление способствовать анализу данной проблематики путем акцентирования пространственного аспекта творчества. Пространство представляет собой основу для использования отдельных видов искусства, но одновременно оно является и результатом творчества — пространство, формируемое средствами искусства, опосредующее определение значения и эмоции.

В аспекте исторического развития можно констатировать движение по направлению от относительно узкой шкалы репертуара типов к его расширению, более богатой дифференциации. Основные типы раннего периода представляют скульптурный памятник (т. е. статуя или скульптурная группа на постаменте) и чисто архитектурный памятник в форме обелиска. Оба эти типа большей частью размещались в существующем урбанизированном пространстве, в которое они не привносили никакого яркого материального элемента. В ландшафтной среде, наряду с обычным типом обелиска, мы встречаемся и с обширными ареалами мемориальных кладбищ, с компоновкой в духе классической осевой схемы, которые создают относительно замкнутое обособленное пространство, наполненное атмосферой высокой патетики, монументальности и пиетета. С точки зрения интеграции

архитектуры и скульптуры здесь мы имеем дело с относительно статическим пониманием синтеза. Пластика понимается как дополнение архитектурного замысла, ее роль состоит в том, чтобы досказать то, что уже не способна архитектурная форма — развить, конкретизировать, или же ввести в более широкие взаимосвязи основную идею памятника. Скульптура с архитектурой здесь используются как бы самостоятельно и независимо, но друг без друга они все же создавали бы обедненное выражение ансамбля.

Приблизительно с середины пятидесятых годов происходит постепенный отход от классических моноцентрических схем в направлении к большей свободе и динамизации, к созданию полицентрического пространства. Этот процесс был вызван и сопровождался в дальнейшем поисками новых форм выражения в области архитектуры и остальных видов изобразительного искусства. Расширяется совокупность форм в создании памятников. Сама основная форма обелиска, пилона отчетливо обогащается благодаря стилизации формы, мультипликации в пространстве, пространственным комбинациям и т. д. Это меняет и его охват — красноречивая форма, доминирующая над окрестностями, приобретает функцию знака. Все чаще появляются и символические скульптурно-архитектурные формы памятников.

Параллельно идет в скульптуре процесс отклонения от строгого реализма, описательности и эпичности по направлению к стилизации, упрощению формы, ее лаконичности, к символическому языку. В рельефе, вместо эпической широты и детальности разработки находит все большее применение разработка в общих чертах, стремление усилить воздействие и выразительность форм при помощи использования разнообразных структур, ритмической организации и т. п. Вследствие этого логически меняется и взаимоотношение архитектуры и скульптуры. Все чаще мы становимся свидетелями скульптуры.

птурного истолкования архитектурной формы, а параллельно с этим архитектонизации пластического объема. Растет знаковая функция формы и одновременно происходит переплетение и диффузия архитектурных и скульптурных принципов.

В плане пространственно-композиционных принципов современное творчество в области памятников характеризует широкая палитра разнообразных пространственно-материальных решений, соединяющих в себе свободное, полное динамизма представление пространства с изобретательной, экспрессивной материальной частью и вызывающих скорее настроение тихого шепота и вдум-

Reflections on Slovak Memorial Ensemble of the Years 1945—1980

Dana Bořutová

Memorial art production after 1945 in this country went through a multi-faceted and fertile development. It was a field in which several types of fine arts met in a mutual confrontation. In this sense it stimulated the origin of new creative approaches and solutions in a domain that has come to be called a synthesis of fine arts. From this point of view, this type of work has achieved during the course of its development, certain results which represent stimuli not only from the visual angle of a definite branch of art production, but also from the more complex aspect of creating a valuable human material environment. The aim of the present study is to contribute to an analysis of the issue through an emphasis on the spatial aspect of art production. Space represents the basis on which the various artistic genres are applied, but simultaneously also a result of creative effort — the space created by artistic means mediating certain meanings and emotions.

From a historical-developmental aspect we may note a movement from a relatively narrow range of type repertoire towards its expansions, towards a broader differentiation. The fundamental types of the early period are represented by the sculptural monument (a statue or a group of statues on a pedestal) and the purely architectural memorial in the form of an obelisk. Both of the types were sited for the most part in an existing urbanized space into which they brought no expressive massive element. In the landscape environment, alongside the current type of obelisk, we also meet the extensive complexes of memorial cemeteries, designed according to the classical schemes and forming a relatively closed, particularized space filled with an atmosphere of sublime pathos, monumentality and piety. From the aspect of integration of architecture and sculpture, there is question here of a relatively

чivosti, нежели благородства и пафоса. Направленность на противоположный полюс пространственной организации, на создание замкнутого, обособленного пространства, которое втягивает, опутывает зрителя, свойственны памятникам, композиционное ядро которых образует специфически интерьерное пространство. Однако основным замыслом всех этих разнообразных решений остается понятная передача идейного содержания и создание впечатляющего, очаровывающего пространства, позволяющее зрителю глубоко прочувствовать высказанные мысли.

static interpretation of synthesis. Sculpture is understood as a supplement to the architectural concept; its task is to express what the architectural form is incapable of expressing — to unfold, concretize or introduce into broader relationships the fundamental idea of a memorial. Sculpture and architecture are here applied apparently separately and independently, nevertheless, one without the other would create an impoverished whole.

From about the fifties, a gradual deviation set in from the classical axially-bound schemes in terms of a looseness and dynamism, towards setting up of a polycentric space. This process was induced and further accompanied by a search for new forms of expressions in the domain of architecture and the other branches of fine arts. The form repertoire of memorial creation becomes extended. A striking enrichment of forms is noted in the basic shape of the obelisk itself thanks to form stylization, multiplication in space, spatial combinations, etc. This also helps to alter its take — the expressive profile dominating the surroundings takes on a symbolic function. And also symbolic sculpto-architectural forms of memorials appear more and more often.

Simultaneously, the process of deviation goes on in sculpture from strict realism, descriptiveness and the epic towards stylization, shape simplification, laconic forms, symbolic language. In the relief, epic breadth and detailed elaboration come to be replaced more and more by suggestion, implication, efforts at enhancing effect and legibility of shapes with the aid of diverse structures, rhythmical arrayings, and so on. As a result, also the mutual relationship between architecture and sculpture becomes logically altered. More and more frequently we witness a sculptural processing of an architectural form and in parallel an ar-

chitectural rendering of sculptural volume. The symbolic function of form increases with a simultaneous overlapping and diffusion of both architectural and sculptural principles.

As to spatio-compositional principles, contemporary memorial works are characterized by a broad palette of varied spatio-material solutions combining a loose dynamized spatial concept with an ingenious, expressive solid form designed to induce rather an atmosphere of quiet piety and meditation than of sublimity

and pathos. A trend towards the opposite pole of spatial organization, towards a closed, particularized space attracting and beguiling the viewer, is indicated by memorials whose core is formed by a specific interior space. However, the fundamental intention in all these multifaceted solutions is a comprehensive interpretation of the ideational content and a setting up of an impressive, captivating space that permits the viewer a deep experience of the ideas expressed.

Slovenské sochárstvo 1945—1948

ZUZANA BARTOŠOVÁ

Táto štúdia by si síce v úvode žiadala vykresliť kultúrno-spoločenskú situáciu na Slovensku v prvých povojnových rokoch, nevraciam sa však k nej, lebo som ju na stránkach Arsu už v minulosti opísala.¹ V súvislosti so sochárstvom však treba pripomenúť okolnosti, ktoré v tých rokoch priamo ovplyvnili jeho ďalší rozvoj, lebo priniesli nielen oživenie výtvarnej činnosti a záujmu o ňu, ale v zmenených podmienkach i nové možnosti spoločenskej objednávky. Sochárstvo totiž viac než ktorákoľvek iná umelecká disciplína závisí na ekonomických možnostiach objednávateľa a na jeho vôli uplatniť sochárske diela v nových architektonických, interiérových či exteriérových realizáciách.

Pri príležitosti prvého výročia Slovenského národného povstania, v posledných augustových dňoch roku 1945 sa v Banskej Bystrici zišli vedeckí pracovníci a umelci, aby sa spoločne zamysleli nad budúcim vývojom našej vedy a kultúry. Už tento prvý zjazd určil zásadný smer. O rok neskôršie, na druhom zjazde Umeleckej a vedeckej rady (UVR) jednotlivé sekcie už zakotvili vo svojich rezolúciách konkrétne úlohy a určili podmienky, za ktorých sa bude každá disciplína rozvíjať. Výtvarní umelci vo svojej rezolúcii žiadali vyriešiť aj otázku nákupu výtvarných diel, vypracovať záväzný súťažný poriadok pri významných spoločenských objednávkach a, čo je z dnešného hľadiska najvýznamnejšie, zabezpečiť účasť výtvarnej tvorby pri stavbách a spoluprácu s architektmi.²

Jednou z prvých povojnových, veľkoryso koncipovaných súťaží na monumentálne sochárske

dielo bola súťaž na pomník Červenej armády v Bratislave. Zúčastnilo sa jej 24 autorov,³ o prvé miesto sa podelili návrhy Jozefa Kostku a Rudolfa Pribiša, z ktorých sa potom Kostkov návrh realizoval. Už táto prvá exteriérová realizácia je dobrou ilustráciou sochárskeho života v povojnových rokoch: bol to predovšetkým záujem vyrovnáť sa na patričnej úrovni so spoločenskou požiadavkou osláviť pomníkmi historické medzníky slovenských novodobých dejín — Slovenské národné povstanie a oslobodenie. Tieto monumentálne úlohy sústredili na seba všetko úsilie, takže klasické polohy komorného sochárstva sa dostali mimo centra pozornosti našich umelcov a ich miesto viac než v predchádzajúcich rokoch zaujali náčrty, štúdie, detaily a modely pomníkových realizácií. Hoci v porovnaní s dneškom sa v tomto období realizovalo oveľa menej pomníkov, práve tieto — spôsobom, akým formulovali rýdzo výtvarné problémy — patria dodnes k umeleckým vrcholom svojej disciplíny.

O rozvoj monumentálneho sochárstva v rokoch 1945—1948 sa zaslúžili najmä vedúce zjavy tzv. generácie 1909, dnes už národní umelci, Jozef Kostka a Rudolf Pribiš. Umeleckohistorická literatúra, ale i dobové pramene, recenzie i odborné štúdie v kultúrnych časopisoch, články a glosy v dennej tlači hovoria o slovenskom sochárstve prvých povojnových rokov ako o dialógu ich dvoch, a to najmä v súvislosti s pomníkmi Slovenského národného povstania, na ktorých pracovali.

Kostka i Pribiš boli už vtedy ľudsky zrelými a autorsky vyhranenými osobnosťami, takže bo-



1. Jozef Kostka: Pamätník v Partizánskom, 1945–1950. Foto P. Breier.

li už schopní zvládnuť tieto náročné úlohy. Pribiš sám bol priamym účastníkom SNP⁴ a Kostka sa už počas tzv. slovenského štátu svojou tvorbou a účasťou v nadrealistických zborníkoch zapojil do intelektuálno-umeleckého odporu proti vládnucej politickej reakcii.⁵ Výtvarne už mali za sebou nielen prvé hľadania a rozbehy, ale i cielavedomé formulovanie vlastného výtvarného názoru. Už vo víťazných návrhoch na pomník Červenej armády v Bratislave (realizovaný podľa Kostkovho variantu ako *Víťazstvo* v parku pred Redutou) sa prejavili typické znaky ich umeleckej reči: Kostkov zmysel pre rozvedenie plastiky do priestoru a citlivú modeláciu jej povrchu a Pribišova vôľa po vyváženosti kompozície a plnosti jej objemov.

Tieto kvality uplatnili sochári na dielach, ktoré ich v spomínanom období najviac zaujali — Jozef Kostka na *Pomníku SNP v Partizánskom*, Rudolf Pribiš na *Pomníku SNP v Prievidzi*. Hoci ani jeden z nich nebol v tých rokoch definitívne dokončený a odhalený pre verejnosť (*Pomník SNP v Partizánskom* odhalili až roku 1950 a *Pomník SNP v Prievidzi* roku 1951), množstvo variantov, štúdií i rozpracovaných detailov datovaných práve rokmi 1945–1948 svedčí o intenzite i etickej zodpovednosti, s akou sa umelci týmito tvorivými úlohami zaoberali.

Náročná viacfigurálna kompozícia *Pomníka SNP v Partizánskom* rešpektuje požiadavku rozvinutia kompozície do priestoru. Jozef Kostka sa v tradícii slovenského moderného sochárstva originálnym spôsobom zmocnil danej témy, zbavil ju patetickosti a oprostiením od popisných detailov nechal prehovoriť skutočných aktérov a hrdinov Povstania; do postáv a ušľachtilých tvári anonymných partizánov vpísal idey boja za slobodu a myšlienku národnej spolupatričnosti. Pribiš zvolil náročné vyjadrenie v plných objemoch vysokého reliéfu, v ktorom rozvinul konkrétne motívy z Povstania na podnoži pomníka. Horizontálnu kompozíciu vyvažuje vertikála pylónu, na ktorom umiestnil alegorickú ženskú postavu symbolizujúcu víťazstvo (autorom architektonického riešenia je ing. arch. V. Kramár).

Napriek zaujatiu monumentálnymi úlohami neopustil Rudolf Pribiš úplne komornú tvorbu.

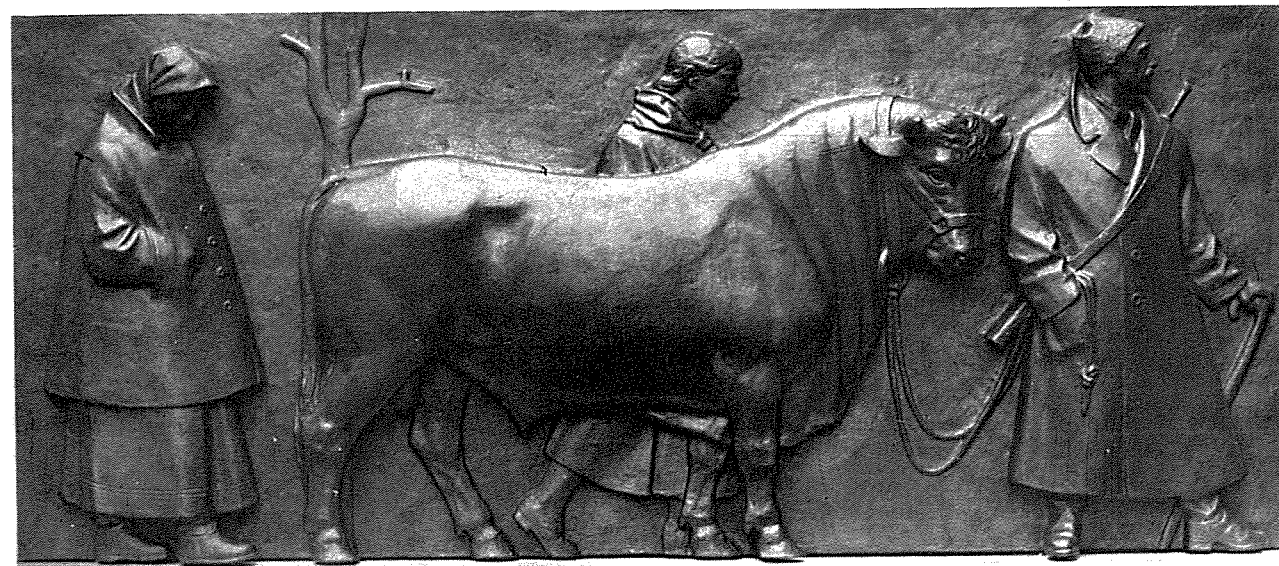


2. Jozef Kostka: *Hlava partizána*. Detail z *Pamätníka SNP v Partizánskom*, 1945–1950. Foto A. Červená.

Už roku 1946 sa začal zaoberať medailérstvom (Plaketa k 1. zjazdu slovenských partizánov v Bratislave, Pečať mesta Bratislavy), a z toho istého roku je i v chronologickom poradí predposledná zo štúdií k náhrobnému pomníku rodiny Červeňanských III. V nasledujúcom roku sú to najmä komorné reliéfy *Povstanie* a *Pohreb partizána*, v ktorých rieši formálne problémy budúcich monumentálne koncipovaných reliéfov *Pomníka SNP v Prievidzi*. Rok 1948 prináša i v jeho diele novú orientáciu: objavujú sa nové, pre jeho tvorbu dosiaľ nezvyklé pracovné motívy, opäť modelované vo vysokom reliéfe (*Murovanie*, *Projektovanie*), a do súvislosti s oživeným záujmom celého slovenského výtvarného umenia o folklórne motívy možno dať *Hlavu*



3. Rudolf Pribiš: Pamätník SNP v Prievidzi, 1945–1951. Foto R. Kedro.



4. Rudolf Pribiš: Detail reliéfu Povstanie z Pamätníka SNP v Prievidzi, 1945–1951. Foto J. Učniková.

dievčata z Turzovky, ktorá patrí k autorovým najpôsobivejším priestorovým dielam.

V celkovej tvorbe Jozefa Kostku majú napokon komorné diela kľúčové postavenie. V nich sa odohráva sochárov zápas o najväčšiu mieru sebavyjadrenia, ony posúvajú hranice umeleckého majstrovstva i možnosti myšlienkového posolstva v celej jeho výtvarnej práci. I keď jeho komorná tvorba prvých povojnových rokov, vzhľadom na spomínané pomníky, musela ustúpiť z centra sochárovho záujmu, vznikli tu diela, ktoré si zasluhujú pozornosť. Medzi tie, ktoré sa v intímnejšom prevedení i formáte viažu k spomínaným pomníkovým realizáciám, možno zaradiť plastiky znázorňujúce citové vzťahy (*Bozk — Materské šťastie*, 1947), i také, ktoré naznačujú súvislosti s inými výtvarnými disciplínami a prezrádzajú záujem o folklórnu tematiku (*Dievča z Horehronia*, 1946). Celkom osobité postavenie má *Podvečer* (tiež *Smútok*) z roku 1946. Symbolická ženská postava nadživotnej veľkosti, zahalená drapériou, vysoko kultivovanou plastickou traktáciou pripomína Kostkove plastiky stelesňujúce vojnové utrpenie. Použité výrazové prostriedky dodávajú jej ideovému posolstvu nevšednú hĺbku: nie komplikovaná kompozícia, ale pokojná vertikála, nie patetické gestá rozorvanej hmoty, ale tichá meditácia majstrovsky modelovaných objemov a povrchov prehlbujú umelecký účinok tohoto jedinečného diela.

Kým Pribiš objemy svojich plastik skôr stavia než modeluje, ohraničuje ich čistotou obrysou líniou, v kompozícii uplatňuje klasickú vyváženosť a harmóniu a je typom epického rozprávača, Kostka svoj lyrický talent zhmotňuje najmä modelovaním. Je to predovšetkým povrch často asymetrických kompozícií, ktorý svojou štruktúrou necháva spolupôsobiť svetlo ako jeden z nosných výrazových prostriedkov. Obidvaja, Pribiš i Kostka, nadviazali vo svojom prejave na francúzske sochárstvo začiatku nášho storočia: Pribiš osobitým prístupom, cez poučenie Maillolovým dielom, rozvíja klasicizujúce tendencie, Kostka individuálnym spôsobom rozvíja rodinovskú líniu. V tejto polarite, vyrastajúcej z vysoko artistných predstáv o umeleckom diele, zaznieva ako kontrapunkt princíp Rudol-



5. Jozef Kostka: *Podvečer (Smútok)*, 1946. Foto A. Červená.



6. Rudolf Uher: *Hlava* z cyklu *Zem*, 1945. Foto J. Učnicková.

fa Uhra, ktorý je — rovnako ako princípy oboch predchádzajúcich — prítomný v estetickvej rovine francúzskeho umenia na prelome minulého a nášho storočia: návrat k archetypálnemu sochárskemu tvaru. Tieto tri rozdielne stanoviská k soche a k sochárskej práci dali ďalšiemu vývoju slovenského povojnového sochárstva rozhodujúce impulzy. Princíp spočívajúci v modelovaní sa stal zázemím pre jeho lyrickú polohu, princíp jednoznačne formulovaného plného tvaru pre jeho racionálnejšie tendencie. Prítomnosť archetypálnych tvaroslovných východísk sa ukázala aktuálnou tam, kde slovenské sochárstvo hľadalo inšpiráciu vo vlastnej kultúrnej tradícii — v slovenskom ľudovom umení.

V rokoch 1945—1947 pracoval Rudolf Uher na cykle *Zem*, do ktorého patria hlavy (napr. *Hlava* z roku 1945, pieskovec) a dievčenské figúry mierne podživotnej veľkosti (*Dievčatko*

s vtáčikom, *Dievčatko s jablčkom*, *Klačiace dievčatko*, všetky z roku 1947). Hlava z cyklu *Zem* patrí k najzaujímavejším skulptúram celého slovenského sochárstva prvých rokov povojnového obdobia. Charakterizuje ju ťažký ovoidný tvar, prísna symetria črt ženskej tváre, nekultivovaný povrch hrubšie spracovanej štruktúry, napospol znaky povýšené výsostne umeleckým zámerom do polohy jedinečného symbolu ži-



7. Rudolf Uher: *Klačiace dievčatko*, 1947. Foto J. Učnicková.

vota. Primitivizujúce tvary detských postavičiek *Dievčatiek* s naoko prostými atribútmi, ktoré znovu pripomínajú situovanie človeka a jeho údelu kdesi v priesečníku prírody a civilizácie, rozvíjajú tento obsah na hranici baladičnosti v pocitovej rovine, akú poznáme z grafiky Uhrových generačných súputníkov.

V súvislosti s robustnou formou Uhrových sôch a plastík, zjednodušenou v niektorých prípadoch smerom k archetypálnemu znaku, sa celkom logicky vynárajú návaznosti na Brancusiho dielo; autor sa z obdivu k nemu i verejne vyznal.⁶ Zámerná „neumelosť“ plastík vytvorených ešte pred Uhrovým parížskym pobytom r. 1946 však odkazuje i na hlbšie zdroje — Gauguinove reliéfy z tahitského obdobia stoja na začiatku cesty, ktorá pre moderné umenie objavila bohaté inšpiračné zdroje v umení prírodných národov, na ktoré jednoznačne platia iné než klasické estetické kritériá, podobne ako na každý neškolený výtvarný prejav. Uher svojím cyklom *Zem* presadil tento ďalší, v reláciách slovenského výtvarného umenia v podstate antiartistický princíp v polohe umelecky zrelého vlastného sochárskeho programu. Osobným stretnutím s Brancusim a s jeho dielom si potvrdil správnosť svojho smerovania. V celku slovenského výtvarného umenia všetky dovtedajšie väzby na ľudový, či možno skôr rustikálny alebo neškolený výtvarný prejav, ak odhliadneme od prvotnej, tematickej roviny, niesli sa najmä v rovine estetizujúcej (Fulla), alebo poetizujúcej (Semian).

Celkom iného rodu sú pomerne málo známe a takmer vôbec nepublikované plastiky Vincenta Hložníka z rokov 1947—1948. Možno poznamenať, že nie sú v štyridsiatych rokoch jediným pokusom grafika či maliara o sochárske vyjadrenie. Z roku 1944 je napríklad Dubayova *Hlava*, ktorú možno situovať na pomedzie Uhrovo robustného a Semianovho naivizujúceho prejavu. *Sediaca žena so zaklonenou hlavou*, *Hlava ženy*, *Leda*, *Matka s dieťaťom*, *Toaleta*, ale okrem týchto intimných a ženských motívov aj motívy pracovné (dva varianty klačiaceho baníka) poukazujú na zreteľnú a v našom sochárstve úplne ojedinelú inšpiráciu neskorým kubizmom

parížskej školy.⁷ Tieto plastiky, súvisiace s vtedajším Hložníkovým maliarskym programom, spĺňajú všetky kompozičné a priestorové nároky, ktoré sa kladú na zrelý plastický prejav. Možno práve to, že umelec ich vytvoril jemu nezvyklou technikou, mu dávalo možnosť slobodného a nezáväzného vyjadrenia.

Obraz situácie v slovenskej plastike sledovaného obdobia dotvárajú drobné komorné plastiky Jána Hučka s folklórnou a žánrovou tematikou, a ženské figúry Otakara Čičátka. Oba sa venovali aj plastikám s pracovnou tematikou. V tomto období nastupuje ako výrazný talent predčasne zosnulý Justín Hrčka, známy najmä svojou portrétnou tvorbou a spolupracou so sochárom Jánom Koniarom pri realizovaní jeho modelov do kameňa. František Petrašovič ďalej rozvíja osobitnú podobu svojho sochárskeho názoru, v ktorom expresívny výraz nesie lapidárny tvar. Rudolf Hornák, v tomto čase už zrelá sochárska osobnosť, pokračuje vo svojej tvorbe výrazne civilistickej orientácie a Andrej Peter sa už v tomto období venuje výlučne medailárskej tvorbe.

Pre slovenské sochárstvo bolo krátke obdobie štyroch povojnových rokov, ktorým je venovaná štúdia, obdobím bohatým na závažné, i keď nie početné, sochárske činy. Ako celok sa sochárstvo skôr než na rozvíjanie už nastolených tradícií orientovalo na vytváranie tradícií nových, zodpovedajúcich novej spoločenskej situácii v očakávaní ďalších závažných spoločenských zmien. Takto možno charakterizovať maximálne úsilie oboch vedúcich sochárov tohto obdobia, Jozefa Kostku a Rudolfa Pribiša, aby po novom zvládli náročné monumentálne pamätníkové realizácie, rovnako ako vyzretý nástup ďalšej sochárskej osobnosti, Rudolfa Uhra. S konkrétnym záujmom o civilistickú tematiku či folklórne motívy, s témami súvisiacimi s radostnou oslavou mierového života, frekventovanými v maliarstve, kresbe a grafike tohto obdobia, rezonovalo sochárstvo, práve pre náročnosť spomenutých úloh, menej. Jozef Kostka i Rudolf Pribiš však nadviazali na to najlepšie zo svojej tvorby predchádzajúceho obdobia.

Poznámky

- ¹ BARTOŠOVÁ, Z.: Roky po oslobodení ako pokračovanie pokrokových tradícií v našom umení (maľba, grafika a kresba 1945—1948). *Ars* 1983/1, s. 43—60. Text obsahuje aj náčrt výstavnej a spolkovej aktivity.
- ² Rezolúcia slovenských umelcov II. zjazdu UVR, Národná obroda 31. 10. 1946.
- ³ BEDNÁR, Š.: Súťaž na pomník ČA v Bratislave. *Nové slovo*, 2, č. 5, 29. 6. 1945. Štefan Bednár upozorňuje na evidentné reminiscencie Kostkovho Víťazstva na Rudovu Marseillaisu a Pribišovej Vďake republiky vyčíta nečasový klasicizmus. Prihovára sa za realizáciu Kostkovej alternatívy spomedzi dvoch víťazných návrhov.
- ⁴ BEDNÁR, Š.: Výtvarníci v odboji a v Povstaní. *Nové slovo*, 2, č. 22, 26. 10. 1945.

Словацкая скульптура периода 1945—1948 гг.

Зузана Бартошова

Резюме

Короткий период четырех послевоенных лет в скульптурном творчестве прошел под знаком выполнения сложных монументальных задач: памятников Словацкого национального восстания и освобождения. Общественное требование отклика в искусстве на эти недавние события нашей новейшей истории выполнили в основном два скульптора, выдающиеся личности своего поколения, Йозеф Костка (род. 1912) и Рудольф Прибиш (род. 1913). К наиболее значительным произведениям, над которыми они работали в это время, относятся: памятник „Победы“ в Братиславе, который возник на основании первого послевоенного конкурса скульпторов (в 1945 г.), памятник Словацкому национальному восстанию в Партизанске — оба созданы Йозефом Косткой, а также Памятник СНВ в Прьевидзе — автор Рудольф Прибиш.

Несмотря на то что современные им источники считают ситуацию в словацкой скульптуре первых послевоенных лет диалогом этих двух авторов, картина была бы неполной без творчества Рудольфа Угера (род. 1913), вступившего со зрелой художественной программой. Тогда как Прибиш объемы своих скульптур скорее возводит, нежели моделирует, в композиции применяет классическую уравновешенность и гармонию и является типом эпического рассказчика (особенно в рельефах, составляющих ядро его творчества), Костка свой лирический талант материализует в основном ваянием. Это поверхность часто асимметричных композиций, которая своей структурой заставляет взаимодействовать свет как одно из главных средств выражения. Оба, Костка и Прибиш, опирались на французскую скульптуру нача-

- ⁵ POVAŽAN, M.: Podiel nadrealistickej poézie v boji proti politickej reakcii a nacizmu. *Nové slovo*, 2, č. 22, 26. 10. 1945.
- ⁶ UHER, R.: Návšteva u Brancusiho. *Umelecký mesačník Obraz a socha*, 1, č. 1—10, s. 145.
- ⁷ V roku 1948 bol na dlhšom pobyte na Slovensku Honorio Garcia Condoy (1900—1953); v tom istom roku vystavoval v Prahe a v Bratislave. Jeho pobytu predchádzala účasť na výstave *Umenie republikánskeho Španielska* (Praha, Brno, Bratislava) roku 1946. V Hložníkových plastikách rezonuje priame poznanie uvedených výstav, konkrétne aj Condoyových prác.

ла нашего века: Прибиш, исходя из опыта творчества Майоля, развивает тенденции классицизма, Костка индивидуальным способом развивает линию Родена. В этой полярности, вырастающей из высоко артистических представлений о художественном произведении, зазвучал как контрапункт принцип Рудольфа Угера, который аналогично, как и двое предыдущих скульпторов, исходит в своих принципах из эстетической плоскости французского искусства рубежа прошлого и нашего века: возвращение к архетипу в скульптурной форме. Эти три различные отношения к скульптуре и к работе скульптора послужили решающими стимулами для дальнейшего развития словацкой послевоенной скульптуры. Принцип, состоящий в моделировке, стал тылом для ее лирической позиции, принцип однозначно формулированной полной формы — для ее более рациональных тенденций. Присутствие морфологических отправных точек архетипа оказалось актуальным там, где словацкая скульптура искала источники вдохновения в собственной культурной традиции — в словацком народном искусстве.

В этот период в жизнь изобразительного искусства включилось и творчество Яна Гучко (род. 1910) и Отокара Чичатека (род. 1914). Ярким талантом вступил в искусство преждевременно умерший Юстин Грчка (1924—1953). Рудольф Гонак (1911—1965), в этот период уже зрелый скульптор, продолжает свое творчество четкой бытовой ориентации, а Андрей Петер (род. 1912) посвятил себя уже исключительно медальерному творчеству.

Словацкая скульптура периода 1945—1948 гг. богата

значительными, хотя и немногочисленными скульптурными деяниями. В целом она ориентировалась скорее на создание новых традиций, соответствующих новой

общественной ситуации в ожидании дальнейших важных изменений в обществе, нежели на развитие уже выдвинутых традиций.

Slovak Sculpture 1945—1948

Zuzana Bartošová

The brief period of four postwar years was marked by efforts at coping with exacting commemorative tasks relating to memorials of the Slovak National Uprising and the liberation. The social demand to get artistically even with recent events from our modern history was met, in particular, by two sculptors — the leading personalities of their generation — Jozef Kostka (born 1912) and Rudolf Pribiš (born 1913). Among outstanding works of that time is the monument 'Victory' in Bratislava by Jozef Kostka designed on the occasion of the very first postwar competition (in 1945), and two memorials on the Slovak National Uprising — one at Partizánske by the same author, the other at Prievidza by Rudolf Pribiš.

Although contemporary sources look upon the situation then prevailing in Slovak culture as a dialogue between these two authors, the image would be incomplete were we to leave out the work of Rudolf Uher (born 1913) who came in with a mature artistic programme. While Pribiš may be said to build rather than mould the volumes of his statues, to apply classical balance and harmony in his compositions, and himself to be the type of an epic narrator (particularly in his reliefs which constitute the core of his work), Kostka gives material expression to his talent mainly through modelling. Often it is a surface of asymmetric compositions which by its structure permits light to play its part as one of the bearers of means of expression. Both Kostka and Pribiš took contact with French sculpture at the beginning of our century: Pribiš, through the teaching of A. Maillol's work, develops classicizing ten-

dencies, while Kostka pursues in an individual manner the realistic line of Rodin. In this polarity, springing from highly refined notions about a work of art, Rudolf Uher's principle sounds as a counterpoint which, like the principles of the two preceding artists, derives from the aesthetic plane of French art at the turn of this century, i.e. a return to the archetype of sculptural form. These three divergent attitudes towards a statue and towards sculptural work were decisive in imparting further impulses to the development of Slovak postwar sculpture. The principle residing in modelling came to be a hinterland for its lyric bearing, the principle of an unambiguously formulated full form for its more rational tendencies. The presence of archetype morphogenic premises proved of importance to Slovak sculpture when it looked for inspiration in its own cultural tradition — in Slovak folk art.

Also Ján Hučko (born 1910) and Otakar Čičatka (born 1914) joined in the creative process with their chamber work. A conspicuous talent, cut short by an untimely death, was Justín Hřčka (1924—1953). Rudolf Hornák (1911—1965), then a mature sculptor personality, carried on in his strikingly civil orientation and Andrej Peter (born 1912) devoted himself by then exclusively to medal designing.

Slovak sculpture of the years 1945—1948 is rich in important, even though not numerous works. In general, it tended towards the creation of new traditions, corresponding to the new social conditions in expectation of further weighty social changes rather than towards a development of established traditions.

Moderná slovenská kresba (Poznámky k rokom 1945—1980)

IGOR GAZDÍK

I

Pri riešení problematiky slovenského umenia 20. storočia sa azda najmenšia pozornosť venovala práve kresbe. Ak sa kresba 19. storočia stala predmetom hlbšieho výskumu, doloženého výstavne i publikačne,¹ výskum kresby 20. storočia (či už rokov 1918—1945 alebo 1945—1980) je veľmi kusý a torzovitý.² Pritom kresba je súčasťou každého výtvarného prejavu (vo forme kresbových prvkov) a výskum jej funkcií a motivácií umožňuje odkryť nielen zákonitosti kresby par excellence, ale aj zákonitosti umeleckej tvorby v jej celistvosti. Ak v kresbe možno dôslednejšie rozlišovať medzi náčrtom, skicou a štúdiou, a na druhej strane jej označením ako samostatného výtvarného prejavu, ktorý v spôsobe uplatnenia predstavuje vo vzťahu k realite relatívnu konzistentnosť výpovede (prejavujúcu sa v konečnom dôsledku aj zdanlivým paradoxom maxima príklonu k nej a zároveň maxima jej abstrahovania), potom treba dodať, že dôslednejšia formová analýza a obsahovo-významové interpretácie umožňujú zasa vystopovať dominantné prvky kresliarskej výpovede a ich vplyv na samotnú výtvarnú štruktúru.

Štúdiá si nekladie za cieľ riešiť problematiku kresby v jej celej druhovej rozvetvenosti, ale len kresby ako samostatného výtvarného prejavu, teda toho, čo sa neraz označuje ako voľná kresba. Pretože, ako uvidíme, ťažko tu hovoriť o plynulom a logicky nadväznom vývine, bude viac pertraktovať tvorbu tých umelcov, najmä maliarov,³ ktorí majú pri formovaní kresliar-

ských špecifik najväčší význam. Z toho dôvodu nepôjde teda o historicky poňaté dejiny kresby rokov 1945—1980, ale o poukázanie na dôležitosť a prínos kresliarskych zjavov v jednotlivých vývinových obdobiach. V prvom prípade pôjde o viacerých maliarov, zaradovaných do generácie druhej svetovej vojny, pričom výskum ich kresby sa posunie až pred rok 1945, teda do obdobia prvej polovice štyridsiatych rokov, bez ktorého by nebolo možné postihnúť a charakterizovať ďalší vývin. Z neraz obdobného procesu, ktorý určoval súradnice vývinu rokov 1942—1950, pramení i rozozvučanie kresby ako samostatného výtvarného prejavu opäť od rokov 1957—1958 — na osobitosť tohto a ďalšieho skúmaného obdobia (radikálnejší záujem umelcov o kresbu po roku 1975) odkazuje druhá časť štúdie. Toľko teda k problémom viac-menej všeobecnej, no na úvod nevyhnutnej. povahy.

II

Vo vývine slovenského výtvarného umenia dochádza v priebehu štyridsiatych rokov k nebyvalému tvorivému rozmachu, ktorého význam a konečný dopad pre súveky i nasledujúci výtvarný vývin je viac ako evidentný a zlomový. Po lekciách Bazovského a Palugyaya, Galandu a Fullu, Sokola a Majerníka alebo Matejku a Nevana sa radikálnejšie a systémovnejšie než kedykoľvek predtým uplatňujú jednak momenty expresívneho nadsadenia, jednak racionálnej korekcie, aby sa niekde medzi nimi vinulo dovtedy nepoznané prelínanie temperamentného

a spontánneho s disciplinovaným a stroho vecným vyjadrením. Hľadajú sa nové a dovtedy len málo overované výrazové prostriedky, a v zmysle ich využitia aj nové funkcie vo vlastnom sémantickom poli výtvarnej informácie. Najmä v tých reláciách, kde definitívne víťazia úsilia o racionálne riešenie obrazovej skladby, o dôslednú syntézu výrazových prostriedkov a o stanovenie pevného, jednoznačne definovaného objemu. Všetky tieto, zatiaľ len stručne naznačené teórie vo vývine slovenského umenia štyridsiatych rokov bezprostredne súvisia s viacerými umelcami, ktorých prvé zrelšie práce vznikajú v rokoch druhej svetovej vojny. S generáciou, ktorá sa nielenže už v rokoch svojho vstupu dokáže vyrovnáť s napredovaním vekovo starších umelcov, ale dokonca začína sama postupne preberať rozhodujúcu vývinovú iniciatívu.

Spoločenská situácia v období, keď maliari generácie druhej svetovej vojny vstupujú do výtvarného života, nedáva však v ničom dôvody k optimizmu. V dobe, keď vojnové šialenstvo dosahuje vrchol, nie je čas na prebojovanie nových ciest v slovenskom umení. Nechcem teraz, prirodzene, akcentovať faktografiu od zrušenia Školy umeleckých remesiel v roku 1938 a výtvarných spolkov až po zásahy do oblasti školstva, keď výtvarné učenie a akadémiu supluje oddelenie kreslenia a maľovania na Slovenskej vysokej škole technickej v Bratislave. Chcem však upozorniť na fakt, že reakcie na spoločenskú a duchovnú krízu doby sa z významnia v neopísateľnom zaničení a precítení. Odpor a vzdor sa prejavujú u príslušníkov generácie v dvoch základných rovinách výpovede. V otvorenej obžalobe, tlmočenej expresívnymi silami diela a jeho výrazových komponentov, alebo v nepriamej spolupráci s nadrealistami. Tam, kde ich tvorba berie na seba podoby zaničenej obžaloby, beznádeje a smútku, ale aj nádeje a posolstva slobody, nie je toto významové pretlmočenie vzdialené symbolike básnikov a prozaikov, a to aj napriek tomu, že nedochádza k stotožneniu estetických programov.⁴ Za faktickú rovinu obrazu či kresby vstúpi symbolické prehodnotenie a metaforické prirovnanie zdanlivo nesúvisiacich javov. A tak ani Hložníkovi

beznádejní jazdci, Chmelove neskutočné noci alebo Semianove a Dubayove opustené krajiny nie sú vzdialené literárnej symbolike. Neuspokoja sa však, najmä Vincent Hložník, so zašifrovaným pretlmočením mučivého. Žalujú a obžalávajú. Za žiaľ matiek, za zničené mestá, za ľudské utrpenie. Ani Hložníkovi cirkusoví jazdci či utečenci bez domova, ani Novákovi žobráci nie sú nositeľmi imaginárnej slobody. Sú vierozvestcovia nádeje v slobodu prostredníctvom zvnútorňovania a ľudského prehodnocovania daného, teda i skutočnosti vojny v procese tvorby a jej významových reflexií.

Prečo však v tvorbe umelcov generácie druhej svetovej vojny zdôrazňujeme a upozorňujeme na význam kresby? Je to totiž práve ona, ktorá prevezme vo väčšine tvorivých rozpätí rozhodujúcu úlohu (Vincent a Ferdinand Hložník, Ernest Zmeták, Ján Novák, Viliam Chmel, Ervín Semian). V jej užšom funkčnom modifikovaní sa neobyčajne významne situuje kresba ako samostatný výtvarný prejav,⁵ ktorý sa stáva programovou súčasťou a všestranne rozvetveným útvarom v organizme bohato diferencovaných prejavov v tvorbe jednotlivých umelcov. Napokon, práve ona anticipuje aj zmeny, ktoré sa prejavujú v maľbe a grafike.

Po období expresívneho výrazu a sebvýrazu, určujúceho polaritu tvorby pred rokom 1945, vyústi záujem o racionálnejšiu kompozičnú skladbu do nachádzania určitého vymedzeného tvaru, zdôraznenia úlohy línie a, v neskoršom vývine (1948—1949), dekoratívnych prvkov obrazu.

V predchádzajúcom vývine slovenského umenia sa zachovávala väčšia vernosť zmyslom či optickej empirii, pričom variovaniu výdobytkov postimpresionistického maliarstva bolo cudzie hľadanie pevného tvaru definovaného líniou a konštrukčných, či geometrických momentov kompozície. K dotyk s fauvizmom, expresionizmom a kubizmom dochádza u nás až v priebehu dvadsiatych a tridsiatych rokov. Kubizmus nájde silnejšiu odozvu popri Fullovi a Galandovi len u Šimerovej, Nemeša a Bauernfreunda.⁶ Ani surrealizmus nezapustil v slovenskom umení hlbšie korene (čo je napokon dôsledkom dovtedajšieho vývinu), ale prejavil sa

v modifikáciách bližších skôr českému poetizmu ako princípom surrealistickej estetiky (František Malý, Imro Weiner-Král, Ester Šimerová). Príklady racionálnej a intelektuálnej korekcie Fullu a Galandu našli po matissovskom poučení Nevana a picassovskom Matejku odozvu až u niektorých príslušníkov generácie druhej svetovej vojny. Nie je to inak ani s expresívnymi tendenciami. Po významnej úlohe, pripisovanej Benkovi a Bazovskému a málo zohľadnenej u Palugyaya, doslovne vtrhne do slovenského umenia dielo Kolomana Sokola, doložiteľné nemeckým expresionizmom a novou vecnosťou (Groszom a Dixom). Na trochu inom póle — no sociálnymi východiskami nie vzdialenom — vyrastie dielo Edmunda Gwerka, Konštantína Bauera a Viliama Ruttkayho-Nedeckého. Po roku 1936 nadobúdajú expresívnu silu najmä vyznania Jána Mudrocha a Cypriána Majerníka. Ak Sokol našiel poučenie v nemeckom umení, Mudrochovo a Majerníkovo akcentovanie prezrádza iné korene — v španielskej a francúzskej sociálne angažovanej tvorbe (Goya, Dautier, u Mudrocha aj Rouault). V týchto prepisoch nadviaže na Majerníka predovšetkým Vincent Hložník. V stupňovaní dramatického obsahu a výrazu sa Hložníkovi najviac priblížil Ján Novák. Z expresívneho základu vyrastie aj tvorba Viliama Chmela (najmä povojnové mestá a krajiny).

Po roku 1945 narastá túžba rozviesť to, na čo slovenské umenie dovtedy reagovalo len veľmi málo. Práve v tomto období dochádza k Hložníkovmu disciplinovaniu pôvodných expresívnych východísk a k budovaniu obrazu pevnou osnovou kompozície a lineárneho tvaru. V predchádzajúcom vývine slovenského umenia boli takéto snahy blízke len konštrukčnému a farbivému zvažovaniu Fullu a tvarovému brusičstvu Galandu. Otvorenejšie než kedykoľvek predtým sa prejavujú kontakty so súvekým európskym umením, najmä s tvorbou Pabla Picassa a demokratických Španielov (Vinés, Borés, Clavého, Condoyho, Domingueza a i.).⁷ V komparatívne doložiteľných picassovských filiáciách dochádza k charakteristickému fazetovaniu, násobeniu a zráťavaniu tvarov, vymedzených pevnou kontúrou. Z domácich umelcov existujú

hlbšie súvislosti s Nevanom a Matejkom, ktorý ešte pred rokom 1945 anticipuje tieto východiská. Najmä svojim nadviazaním na Picassa,⁸ Vinésa a Pignona (*Odpočívajúca žena, Žena na balkóne*, 1944).⁹ Vrcholením procesu disciplinovania tvorby sú série civilistických motívov z rokov 1948—1950 (železničné stanice, benzínové pumpy, pohľady na perifériu). Pevná čiara nedefinuje už len tvar, ale spája s dokonalou presnosťou a uváženosťou všetky zložky kompozície. Touto etapou vrcholia snahy, ktoré znamenajú taký výrazný prínos a vklad do vývinu slovenského umenia. Z iného výhonku sa odvinie maliarske a kresliarske dielo Ernesta Zmetáka, zachovávajúce svojou disciplínou viac vernosť cézannovskej a pocézannovskej tradícii v tom najlepšom slova zmysle. Napokon, strohá logika pevnej skladby a vychádzanie priamo z konštrukčnej osnovy a geometrického jadra objemu sú u neho dotiahnuté najďalej a najdôslednejšie.

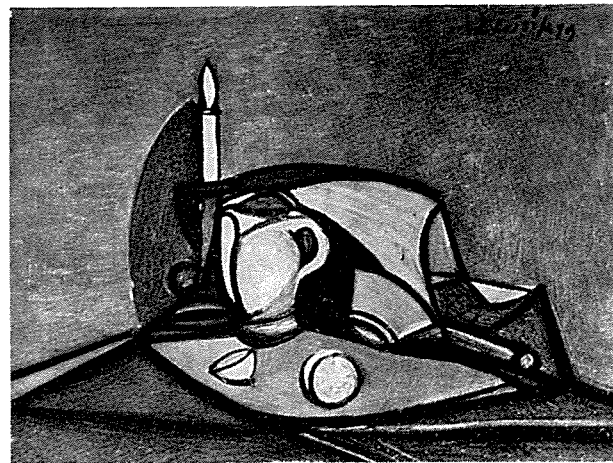
Už pri priebežnom štúdiu slovenskej kresby 20. storočia vidno, že kresba ako samostatný výtvarný prejav nemá hlbšie a silnejšie základy. Napriek tomu, už koncom dvadsiatych rokov je tu niekoľko nesporne zreých kresliarskych individualít. V dvoch základných tendenciách — expresívneho a racionálneho smerovania si ich aspoň náčrtom pripomeňme.

V prvej vývinovej línii možno o kresbe ako samostatnom prejave vraviť už pri improvizovaných kresbičkách Miloša A. Bazovského z rokov 1925—1926 (záprahy, ženy pri prievoze), no predovšetkým pri kresbe tridsiatych rokov, plnej spontánnosti, emocionálnej sily a monumentalizačného cítenia. V tomto období sa Bazovskému najviac priblížil Zolo Palugyay, ktorého kresbový prínos (v rozpätí od gauguinovskej veľkorysosti až k bohatosti výrazov umelcov skupiny *Der blaue Reiter*) sa docenil len nedávno.¹⁰ Osobitné miesto pri poukaze na expresívne východiská patrí Kolomanovi Sokolovi a Cypriánovi Majerníkovi. Ak Sokol (začiatkom tridsiatych rokov vlastne jediný výrazný grafik a kresliar) svojou dramatickou a výbušnou kresbou zohľadňuje všetky cnosti a rýdzoosti kresby, prezrádzajúcej dôkladné oboznámenie sa s kresbou Kirchnera a Schmidta-Rottluf-

fa, Majerníkova temperamentná kresba štetcom tušom je už viac maliarskejšia (spomeňme len daumierovských jazdcov alebo Don Quijotov). Na viacerých bratislavských poslucháčov (Chmela, Nováka, Dubaya a i.) nemalým podielom zapôsobila Mudrochova kresba perom a štetcom tušom, prinášajúca po roku 1936 nové intuitívne a dynamické hodnoty. Nie je bez zaujímavosti, že po cézannovských kúpaniach a krátkom intermezze kubistickej fazetácie (1934—1935) siahne Mudroch s obľubou po Georgesovi Rouaultovi, a práve ním sprostredkovaná akási rouaultovsko-mudrochovská syntéza výrazne ovplyvní začiatky kresliarskej práce spomínaných umelcov. Zo sochárov — v tejto polarizácii — venoval vari najdôslednejšie pozornosť voľnej kresbe Jozef Kostka. Od utečencov až po balady sa vinie jeho čisté, intuitívne vyznanie.

Lahkosťou písania tvaru, disciplínou línie a vybrúsenosťou kompozície vo zvažovaní klasicizmu a kubizmu, dovtedy v slovenskej kresbe takmer neznámych hodnôt, preberá na seba iniciatívu predovšetkým Mikuláš Galanda. Kresby ceruzou a perom nadobúdajú kvalitatívne vzopätie najmä po roku 1936¹¹ vo veľkolepo písaných objemoch ženských torz, madon a motívov matky s dieťaťom. Galandovmu hľadaniu je najbližšia kresba Ludovíta Fullu, oproti veľkorysej skladobnosti Galandovej línie a tvaru však konštrukčnejšia a rytmizovanejšia (prezrádza napokon aj iné východiská — v Noldem, Feiningerovi, ale aj v Kleeovi). V rešpektovaní základného pevného tvaru a disciplíny tvorivého procesu tvoria Galandove a Fullove kresby jedno z najcennejších východísk pri posudzovaní racionálnych hľadanií v slovenskej kresbe a ich radikálneho nastolenia u časti generácie druhej svetovej vojny (vo vývinovej nadväznosti na Fullovo dielo najmä Ernest Zmeták). Povojnové hľadanie časti generácie (Vincenta a Ferdinanda Hložníka) stimulujú potom bezprostredne zasa Matejka a Nevan.¹²

Kresba ako samostatný výtvarný prejav sa však stala neodmysliteľnou súčasťou hľadania až v tvorbe maliarov generácie druhej svetovej vojny. Rozpätie, v akom sa rozvíjala, sme načrtli v úvodných častiach tejto kapitoly. Sústre-

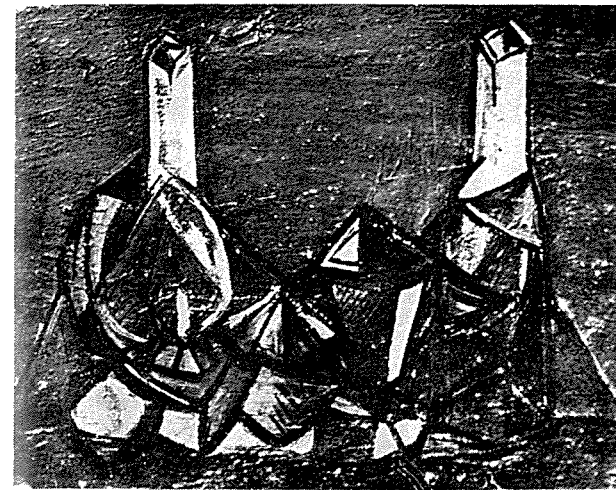


1. a. Vincent Hložník: *Zátišie s citrónom*, olej, 1949. Foto F. Hideg.

díme sa preto teraz na problematiku individuálnych tvorivých procesov a na celkový prínos jednotlivcov do slovenskej kresby druhej polovice 20. storočia.

Kresba Vincenta Hložníka spravila svoje prvé krôčky na lávke expresívneho smerovania. Na lávke sveta vyhnančov, utečencov, alebo cirkusákov — tragických clownov, harlekýnov či krasojazdkýň. Raz ako symbol vojnového ničenia a jeho tragických dôsledkov, inokedy ako symbol slobodného človeka. Bližšie nedefinovateľné postavy sa dostávajú do vyhrotených kontrastov. Osamelé a opustené ženy v kaviarni nie sú zasa vzdialené rouaultovským neviestkam. Ak však Rouaultove ženy „predstavujú ľudskú drámu a sú obžalobou spoločnosti, ktorá zneuctila dôstojnosť ženy“,¹³ Hložníková žena nezaľuje len spoločnosť, ale personifikuje v sebe tragiku samoty a ničenia, obáv a beznádeje. Prúdy cirkusových jazdcov a skupiny osamelých hudobníkov vytvárajú opačnú rovinu symbolov — straty slobody a nezávislosti. V alegóriách piety alebo golgoty prelínajú sa božské a ľudské zákony. Boh je človekom a Mária ženou. Oplakávajúcou nie Krista, ale človeka, popraveného a zavraždeného. Silnému sociálnemu akcentu a tragickým pripomienkam zodpovedá aj expresívnosť výrazu, stupňovaná dramatickým kontrastom deformovaných tvarov a postáv.

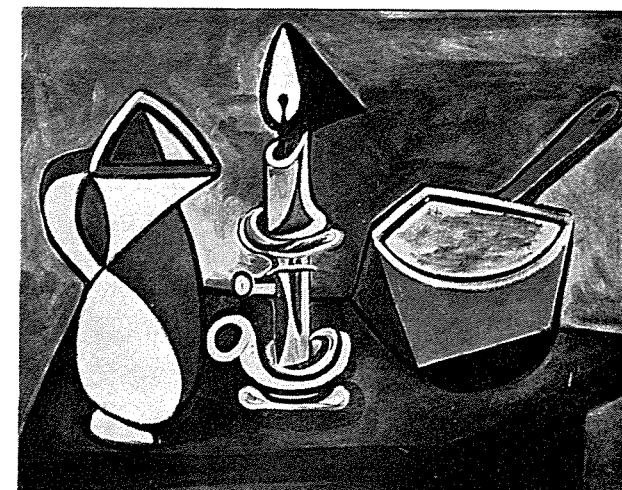
Hložník teda už tu nepriamo nadviaže na tradíciu sokolovskej sociálne vyhrotenej tvorby.



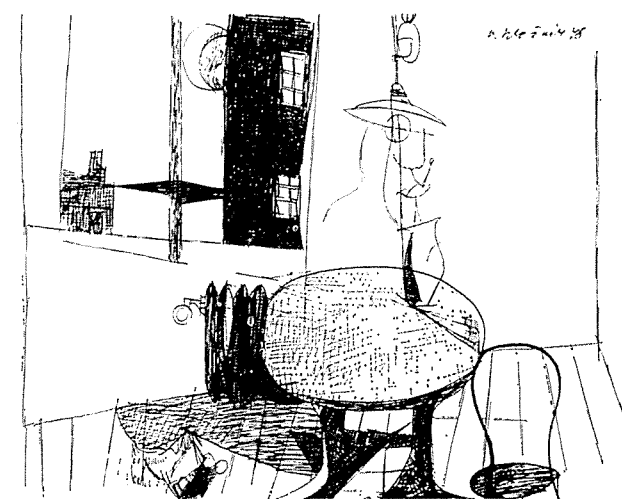
b. Ferdinand Hložník: *Zátišie s lampami*, olej, 1949. Foto F. Hideg.

Výraznejšie vzťahy priamo k Sokolovi sa však prejavujú v perokresbách z rokov 1943—44. V daumierovských inšpiráciách Donov Quijotov alebo krasojazdkýň sa už väčšmi ozvú pôvodné majerníkovské východiská. Popri Majerníkovi je Hložníkovi rovnako blízka lineárna kresba Františka Tichého, plná vnútorných záchvevov a emotívnych hĺbok. Možno je, že nielen pod vplyvom Majerníka, ale aj Tichého kryštalizuje sa záujem o cirkusové prostredie. Súvislosti by sa dali nájsť aj s grafikou a kresbou Emila Fillu. A tak Hložníkovým východiská¹⁴ sa môžu javiť v oveľa širších aspektoch, ako len v kritikou posudzovaných nadväznostiach na (slovenskú) líniu Sokol — Majerník. Vnútrotným napätím kresby sa mu z rovesníkov priblíži len Ján Novák a po roku 1945 brat Ferdinand.

Výraznejší posun nastáva opäť po roku 1945. Staršie motívy jazdcov nahradia symbolické biblické výjavy. Objavuje sa breugelovský motív vraždenia neviniatok, s ktorým sa stretáme už u Daumiera a Majerníka. Vírivý rytmus prelínania vonkajšej a vnútornej kresby predchádzajúceho obdobia vystrieda plynulejšia viazanosť výraznejšie kontúrovaných postáv. Vlásoknicovú čiaru a kontrasty šrafúr potláča široká kresba štetcom, svedčiaca o očarení Rouaultom, pričom niektoré detaily poukazujú už na Picassa. Roku 1947 pribudnú vo výrazne

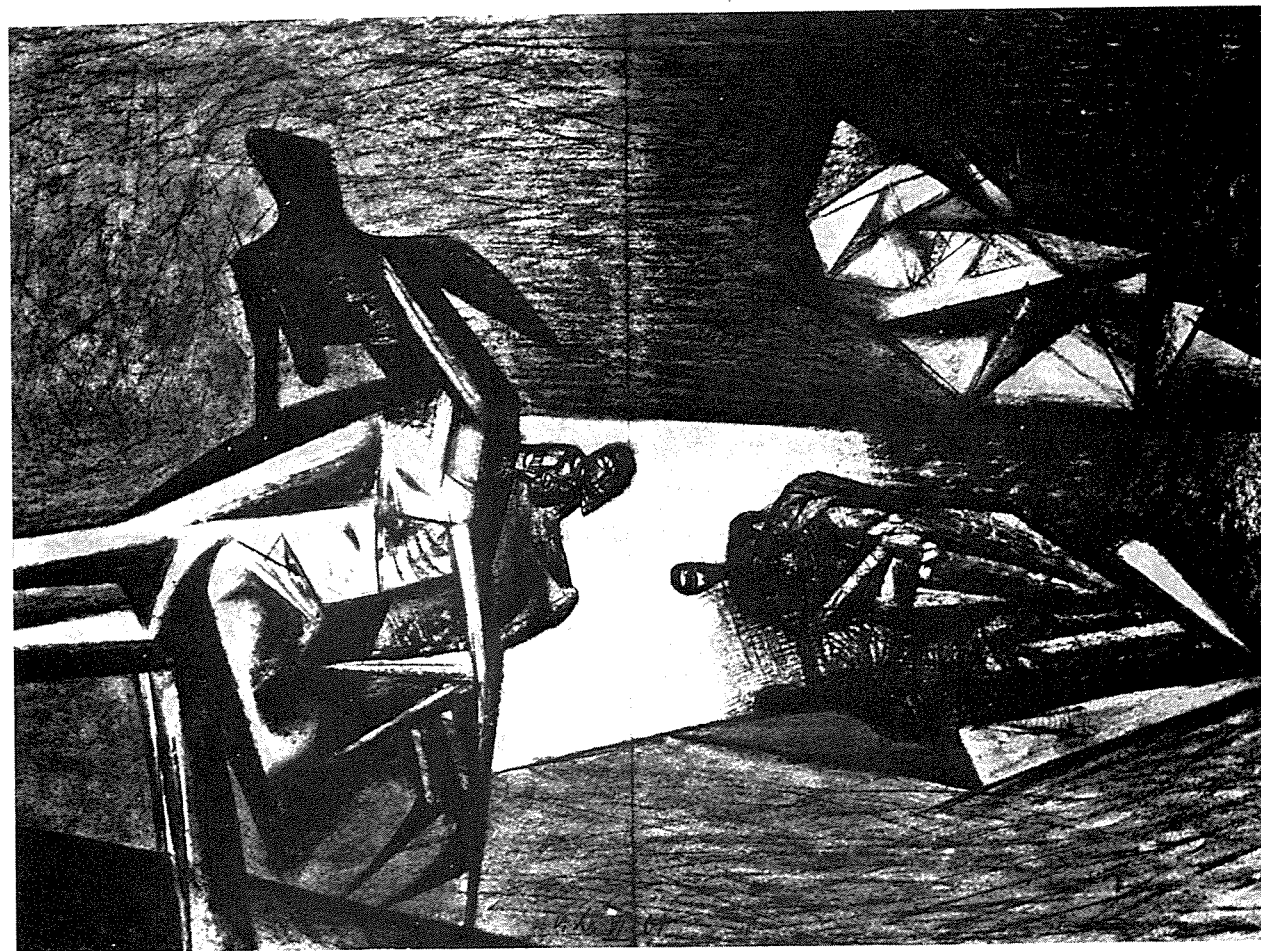


c. Pablo Picasso: *Zátišie s panvicou*, olej, 1945. Foto F. Hideg.



2. Vincent Hložník: *Kaviareň*, kresba perom tušom, 1948. Foto F. Hideg.

picassovských filiáciach kresby cítené sošne. Na rozdiel od Galandovho prehodnocovania picassovských klasicistických východísk a Matejkovho akcentovania kontúry, Hložník nadviaže na Picassovu tvarovú deformáciu, prejavujúcu sa už v *Guernike* (1937), na typické fazetovanie predmetov v ostrých zrezaniach, násobeniach a v transponovaniach en face s profilom. Teda v okamihoch, ktoré boli dovtedy slovenskej kresbe cudzie. Tento vzťah dokumentujú najmä série hláv, figúr a zátiší.



3. Vincent Hložník: List z cyklu *Stratení generáli*, uhoľ, 1961. Foto J. Kysela.

Charakteristické sú interiéry kaviarní a dvojice milencov. Ženy v kaviarni už nie sú opustené ako niekdajšie. Nepredávajú sa a nežalujú. Sú silnejším pritakávaním životu — nesmútia, ale očakávajú. Do popredia sa pretlačia celkom nové motívy — železničné stanice a benzínové pumpy (nie nepodobné civilistickým krajinám Karla Černého). V kresbe sa zaskvie už len sumárne a vecne traktovaný objem, vymedzený v priestore pevnou kontúrou. V disciplinovanej korekcii a v stupňovaní dekoratívnosti kompozície je toto obdobie vyvrcholením Hložníkových snáh o zracionalnenie tvorivého procesu a jeho médií.

Uzatorilo sa takto veľkolepé rozpätie Hložníkovskej kresby, svojím významom v jeho tvorbe najväčšie. Nasledujúce roky (1950—1958) sa

nesú predovšetkým v znamení veľkých grafických cyklov, ktoré kresba nesporne predpripravila. V kresbách po roku 1958 sa opäť ozve niečo z kresby rokov 1946—1949. K ostrému rezaniu objemov pribúda kompozičné členenie pohybom po diagonále a tematizovanie fantazijnými zložkami (vyvrcholením sú tu cykly *Stratení generáli* z roku 1961 a *Zvieratá* z roku 1965).

Už roku 1944 nie nepočitná kresliarska činnosť situuje medzi ostatných výtvarníkov aj Ferdinanda Hložníka. Temperamentná kresba perom (zriedkavejšie aj štetcom), najmä v plodnom roku 1946, nájde expresívnu vyjadrenia v osobitých dramatických kontempláciách. V zástupoch utečencov, osamelých jazdcov alebo cirkusákov prerastá skutočnosť vojny, podobne

ako u Vincenta, do polôh symbolickejšieho prehodnotenia. V pozadí bezútešných krajín vystupujú ako tlmočníci nádeje a túžby po slobode skupinky jazdcov — záchrancovia či vykupitelia?

V temperamentnej štetcovej kresbe široké a dynamické prúdenie výrazne kontúrovaných postáv pripomenie *Veroniku* Vincenta Hložníka. Aj tu sa ozve niečo z Daumiera a Rouaulta, a sprostredkovane aj z Majerníka. Virivá čiara perokresieb, spoza ktorej vyznieva len niekoľko načrtnutých tvarov, nezmocňuje sa len postáv jazdcov, ale prúdi v celom priestore. Popri tomto expresívnom pretlmočení a súčasne vedno s ním vstúpi do popredia aj problém picassovského zrátavania tvarov a ich násobenia (najmä v zátišiacich). Kresba Ferdinanda Hložníka rokov 1948—1949 zavŕšila takto vzájomnú koreláciu expresívnejšieho a racionálnejšieho smerovania v rámci generačných úsilí (na ďalší vývin jeho kresby poukážeme v ďalšej časti našej práce).

V doterajšom prezentovaní kresby maliarov generácie druhej svetovej vojny sme nachádzali jednak polohy nebývalého expresívneho napätia, jednak racionálneho dovolávania sa podstaty a zákonitosti. V prvej polarizácii nemožno však obísť kresliarske dielo dvoch azda najspontánnejších umelcov — Nováka a Chmela. V Povstaní padlý Ján Novák patrí v prvej polovici štyridsiatych rokov k najintuitívnejším umelcom generácie. Expresívne zdroje vytryskujú v jeho kresbe v najspontánnejšej forme — je ešte výbušnejšia ako u V. Hložníka a temperamentnejšia ako u Chmela. Nováková kresba, a najmä kresba, lebo ona preberá na seba ťažisko krátkého a nedokončeného rozletu, dáva svedectvo o „nadpriemernom talente umelca“,¹⁵ ktorému osud nedožičil dopovedať to, čo tak veľkolepo začal.

V rokoch 1942—1944 reaguje Novák otvorene na vojnové dianie, na tragiku útrap a umierania. Žobráci s barlamami sa stávajú indexom utrpenia a zmrzačenia človeka. Opustení vyhnanci a úbožiaci blúdžia čiernymi priestormi tmy a beznádeje. Starci, nesúci kríž, personifikujú smrť. Vierozvestcovia rozosievajú zasa nádej. Kontrasty života a smrti, žiaľu a nádeje, zmrzačenia a znovuzrodenia nadobúdajú neobyčajne dramaticky vyhrotené podoby. Ak ešte v rokoch 1941



4. Ján Novák: *Ranený (Noc)*, kresba drievkom tušom, 1941—1942. Foto R. Kedro.



5. Ján Novák: *Žobrák*, kresba štetcom tušom, 1944. Foto F. Hideg.



6. Viliam Chmel: *Nočné mesto*, kresba štetcom tušom, 1948–1949. Foto P. Breier.

—1942 excitívne ťahy perom či drevkom neľútostne pohltili celý tvar, vymedzujúc ho kontrastom hustej siete čiar a šrafúr bez bližšieho rozlíšenia vonkajšieho a vnútorného tvaru, teraz už kresba nebúri len rytmom línií, ale deformuje a rozleptáva. Dramatické napätie dosahuje vrchol. Hypertrofované ľudské postavy znásobujú vidinu obáv, hrôzy a úzkosti.

Hustejší rytmus a explóziu štrafúr perokresieb vytlačí výraznejšie prelínanie čierneho-bieleho plôch a široké stopy štetca. Neskutočný zdroj svetla intenzívne vykresľuje tvary z priestoru (nie náhodou v týchto aspektoch zapôsobí Novák aj na iných, napr. aj na Jozefa Kostku). Hmota už nie je deformovaná, ale dematerializovaná, aby sa napokon stratila v takmer ne-

predmetnosti výrazných čiernych kontúr a bielych plôšok. V stupňovaní dynamického prúdeňa línií dospela takto Novákova kresba logicky až po maximálnu možnosť oprostenia figúry pri zachovávaní vizualizovanej podoby jej primárnych ikonických funkcií.

Týmto krokom sa uzatvára plodná, i keď krátka kresliarska činnosť. Novák napriek tomu znamená jeden z najväčších prínosov pre slovenskú kresbu 20. storočia. Vystupňovaná expresivita, vnútorná dramatickosť a „barokizujúca arabeska“¹⁶ ho situujú na čelné miesto v expresívnych tendenciách umenia prvej polovice štyridsiatych rokov. Spoločne so silným sociálnym prízvukom vytvorí Novákova kresba ďalší — a nedocenený — prínos do línie, ktorú donedávna prisudzova-



7. Ervín Semian: *Jeseň (Kone)*, kresba perom tušom, 1944. Foto R. Kedro.

vali len Sokolovi, Majerníkovi a V. Hložníkovi.

Opúšťaním materiálneho základu predmetu a rozbúreným rytmom čiernych kontúr predznamenáva zároveň niečo, čo nájdeme až v Chmelových krajinách a mestách z rokov 1948–1949.

Kresba Viliama Chmela sa vlastne dodnes nedocenila a v doterajšej spisbe sa nachádzali viac-menej vykonštruované súvislosti, namiesto toho, aby sa poukázalo na ich skutočné pozadie a na špecifickosť prínosu jeho kresby. Pritom práve ona už v prvej polovici štyridsiatych rokov predznamenáva „vrcholné obdobie“ rokov 1945–1949. Obdobie súladu duchovnej sily motívu a expresívneho napätia s racionálnym korigovaním rozbúreného kompozičného celku.

Nechcel by som zaviaznuť pri kontaktoch

s nadrealistami, preto sa sústredím na vývin od raných opustených krajín a chmúrnych miest k mestským vedutám viedenského pobytu, ktoré najbezprostrednejšie súvisia s problematikou Chmelovho maliarskeho a kresliarskeho hľadania po roku 1945. V kresbe perom či ceruzou (ale aj uhlom) sa totiž už vo Viedni prebudí záujem o mestskú tematiku. Viaceré práce sú výrazom obdivu k Oskarovi Kokoschkovi. Skicáre však umožňujú upozorniť aj na ďalšie súvisy — hlavne na zatiaľ nie celkom docenený vplyv Rouaulta, ktorý je taký silný, že viaceré kresby sú dokladom priameho variovania jeho predlôh. Ale hlbšie súvisy existujú aj s prácami pražského Jana Baucha z rokov 1942–1944. Potom, po poučení viacerými umelcami než ako sa zvyklo

konštatovať, sa formujú a dozrievajú pôvodné kresliarske stimuly.

Na vstupnom piedestále povojnovej tvorby stojí oprávnene kokoschková kresba Mesto z roku 1945. Hneď v ďalších variantoch prepisu mestských vedút vidno, že Chmelovo mesto nie je zvizuálnením jeho artefaktov. Možno dokonca tvrdiť, že je prebásnením skutočnosti, metaforou, nadväzujúcou na rané chmúrne mestá. Nie je takto vzdialené ani počiatčným kontaktom s poéziou (Reiselom, Smrekom, Žárým). No na druhej strane Chmel v expresívnom prúdení línií, potláčajúcej čitateľnosť fenoménu mesta, speje skôr k tušenému vnútornému organizmu, výrazu duchovnej sily mesta. V tomto momente spočíva aj jeho rozchod s nazeraním na mesto v predchádzajúcom vývine umenia (azda až na niektoré pražské pohľady B. Hoffstädtera).

Po pobyte v Paríži (1947) vystupňovanie vnútorného napätia vrcholí. Z reality zostane už len niekoľko načrtnutých línií a objemov, a len kde-tu sa ozve rytmizujúca kontúra, ktorá predtým tlmila výbušný celok pevnejším obrysom. Z čierneho pozadia vyrastie už len niekoľko predmetných rezíduí, oživených diagonálami, pretínajúcimi sieť vertikál a horizontál. „Poézia“ civilistických krajín uzatvára potom toto plodné obdobie Chmelovej kresby. Systematickejšia kresbová činnosť síce neutícha, ale takmer na desaťročie sa upokojí v impresívnych krajinách, aby opäť po roku 1959 pribudlo syntetizovanie kresby z rokov 1948—1949 s novými znakovými modifikáciami ikonu a symbolu.

V celkom odlišných výrazových a významových reláciách ako v zdôraznení expresívnych momentov (Chmel, Novák), expresie s racionálnou kontrolou (V. Hložník, F. Hložník) alebo skladobnej zákonitosti a tvarovej vecnosti (Zmeták) vyrastie kresliarske dielo trojice umelcov, bez ktorých by bol obraz kresliarov generácie neúplný — Ervína Semiana, Oresta Dubaya a Jozefa Šturdíka, nachádzajúcich oporu viac vo svete citu, lyriky, sna a poetického prehodnotenia zmyslových dát. Ich kresba nevstúpi na cestu expresívnych demodelácií a dramatických výbuchov, ani na cestu dôkladnejšej racionálnej korekcie. Semian preukáže najcitelnejší sú-

vis s nadrealistami a zo všetkých umelcov sa v štyridsiatych rokoch najviac priblíži želaným „splynutiam“ medzi poéziou a výtvarným umením. V neskoršom vývine možno hovoriť o korelácii poetiky konkrétnej predlohy a lyriky kresliarskeho vyjadrenia najmä pri diele Jozefa Šturdíka.

Ervín Semian, tento básnivý duch, pokračuje najviac v tradícii galandovskej lyriky (nie však formovými prostriedkami). Podiel lyrického nadobudne viacvýznamové zafarbenie najmä v motívoch žien a dvojíc milencov, plných nehy a porozumenia (kresby zo skicára)¹⁷. V ďalšom vývine však predchádzajúcu radosť a erotickú silu vzájomných vzťahov muža a ženy vytlačia osamelé ženy v kaviarni a bezradnosť milencov.

Metafory smútku a beznádeje majú korene nielen vo vnútri citlivého subjektu, ale aj v celkovej atmosfére utrpenia vojnových rokov. V kresbách perom (*Jeseň, Kamenná rieka*, 1944) vzpínajúce sa kone v opustenej krajine s pahýľmi mŕtvych stromov a osamelé postavy žien nie sú vzdialené dobovej literárnej symbolike. Objavia sa žialiaci a tonúci. Postavy milencov sa dostávajú do bezvýhodiskových situácií, pripomínajúcich preislerovskú osudovosť alebo munchovskú drámu v nemom dialógu muža a ženy. Pribudnú aj munchovské a preislerovské motívy (*Žiarlivosť, Noc pri jazere*).

Veľkoryso písaná línia, viac ako pripomínajúca len čire poznanie Matissa, sa rozochveje v období po študijnej ceste do Paríža (1946). Zaujímavé sú však predovšetkým nefiguratívne *Kompozície* a *Tvary* z roku 1947, ktoré možno orientačne zaradiť do blízkosti lyrickej abstrakcie, vo vývine výtvarného umenia tých rokov ojedinelé.

V rokoch 1948—1953 dlhá choroba Semianovi znemožní systematickejšiu kresliarsku prácu, ku ktorej sa opäť dostane až v polovici päťdesiatych rokov, a v nadväznosti na *Kompozície* až roku 1960 (*Pohyb* a i.).

Intermezzo Dubayovej kresby štyridsiatych rokov, nie vzdialené Semianovi, zahrnie predovšetkým degasovské pastely a kresby vo voskoch (1944—1946). Tu je aj príbuznosť so Semianom najzreteľnejšia (*Let vtákov nad hora-*



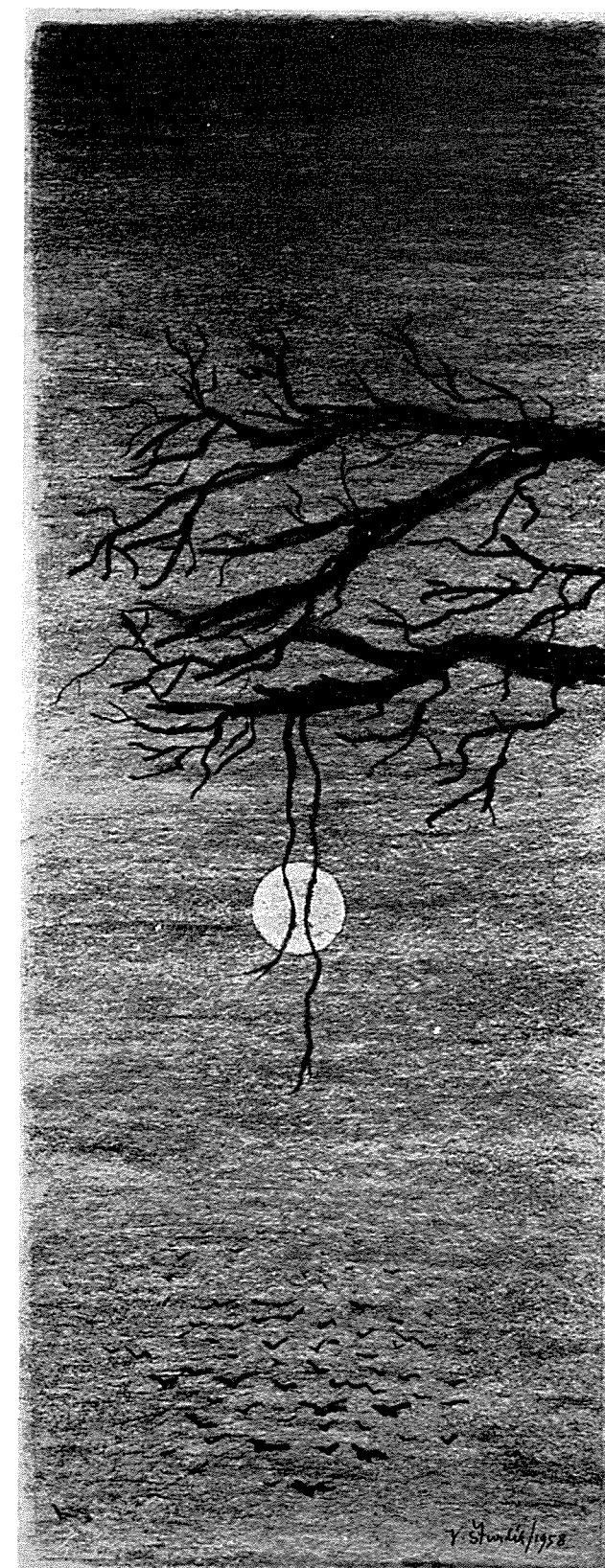
8. Ervín Semian: *Zadumaný*, kresba štetcom tušom, 1957. Z archívu autora.

9. Jozef Šturdík: *Noc, uhoľ*, 1958. Foto F. Hideg.

mi, Kone). V štetcovej kresbe stúpne význam robustnejšieho objemu a pevnej kontúry, prezrádzajúcich už niečo z drsnosti povojnových drevorezov (v ktorých zarezonuje Gauguin a takisto ako pri Semianovi aj Munch).

Nad kresliarskymi technikami začínajú už roku 1947 prevládať grafické, a štetcové akty už svedčia o paralelách so súvekom grafikou.

Výrazným kresliarskym zjavom v tých polohách, kde kresba tvorí neodlučiteľnú súčasť maliarskeho vyjadrenia — dalo by sa povedať malujúci kresliar — je Jozef Šturdík, najlyrickejší zo všetkých kresliarov. V akcentovaní chvejivého úderu, neurčitého obrysu láskaného čiarou a impresívnejšej hry farby, svetla a tónu spočíva aj jeho zásadný rozdiel a súčasne prínos do viacvýznamovo diferencovaných úsilí v kresbe maliarov generácie druhej svetovej vojny. Od dufyovských kresieb z roku 1946 až po kresby uhľom neskorších období, či presnejšie: až po pastely a tempery sa odvíja charakteristicky šturdíkovská poézia výtvarného vyjadrenia a pretransponovania skutočnosti.





III

V októbri 1943 uvádza v Eláne Štefan Bednár umelca,¹⁸ ktorý bude patriť k najväčším a najvýraznejším kresliarom generácie druhej svetovej vojny, alebo lepšie: slovenského výtvarného umenia vôbec — Ernesta Zmetáka.



10. a. Ernest Zmeták: *Stojaci akt*, kresba drevkom tušom, 1944. Foto F. Hideg.
b. Vilmos Aba-Novák: *Štúdia aktu*, kresba perom tušom, 1921. Foto F. Hideg.

Kresba mu bude vždy východiskovým fenoménom tvorby, determinujúcim svojim významom celé špecifikum výtvarného výrazu. V zaradení do vývinu slovenského umenia obohacuje racionálny vývinový rad o iné momenty ako kresba generačných druhov. Snahy ktoré však charakterizovali rozhodujúce vzopätie povojnovej tvorby, t. j. hľadanie pevného tvaru, vnútornej zákonitosti objemu a lapidárnej kompozičnej osnovy, mu hneď od začiatku nebudú cudzie. Skôr naopak. Prejavia sa však v iných reláciách. Ak kresba V. Hložníka vyrastá z expresívneho základu a ak nadviaže v povojnových rokoch hlav-

ne na súveké dielo Picassa, nehľadajúc tak oporu len v domácom vývine, Zmeták zostáva verný stálejším a overenejším hodnotám. Je mu bližší viac Cézanne, no najmä budapeštiansky profesor Vilmos Aba-Novák, teda umelci hľadajúci podstatu a zákonitosť javu a predmetu ako kritickí a výbušní Daumier, Rouault, Picasso, alebo španielski príslušníci Parížskej školy.

Ernest Zmeták je predovšetkým kresliar a kresba určuje život a pohyb sebe i maľbe azda najhmatateľnejšie, najmä kresba perom a ceruzou, teda tvrdými technikami, umožňujúcimi jednoznačné určenie a definovanie objemu. Nie je to však len predprípravná či študijná kresba, ale kresba ako samostatný výtvarný druh, ktorý povýšil Zmetákovu kresbu na bezprostredné, čisté a pregnantné vyznačenie sa svetlu.

Pri poukazaní na odlišnosť Zmetákovy kresby

nemožno nespomenúť štúdium na budapeštianskej Akadémii výtvarného umenia, ktorá mu poskytla iné školenie ako Hložníkovi a Novákovi Praha a ostatným zasa Bratislava (alebo krátkodobu Viedeň).

V Aba-Novákovej kresbe je základom pevný geometrický a monumentálne cítený tvar a klasicky vyvážená strohá kompozícia (odvodená od princípov kompozičnej výstavby talianskeho quattrocenta). Tu niekde treba vidieť — popri založení umelca — aj určujúce aspekty formovania kresliarskeho a maliarskeho profilu Ernesta Zmetáka. Nielen v počiatkoch, ale aj v dôsledkoch pre ďalší vývoj. Ak potom kresby z rokov 1940—1943, najmä vo svojej typickej kubizujúcej šrafúre, prezrádajú jasné súvisy s Aba-Novákovou kresbou, kresby z roku 1944 sú už v názore samostatnejšie a pružnejšie. Pevne sta-



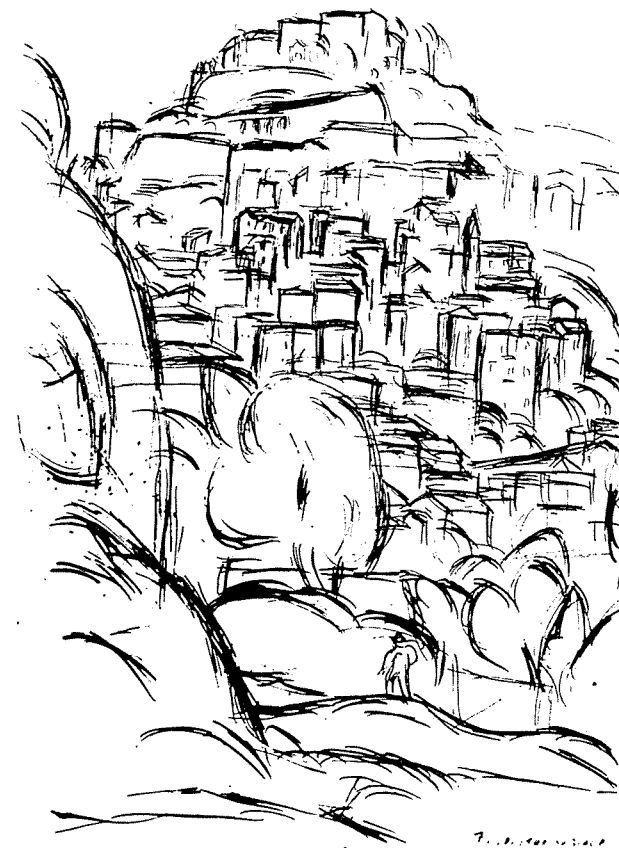
11. Ernest Zmeták: *Štúdia stromov*, kresba ceruzou, 1952. Foto P. Breier.



12. Ernest Zmeták: *Košický dvor, uhoľ*, 1955. Foto Š. Tamáš.

novená tvarová skratka a skrytá osnova však kryštalizuje i naďalej. Dokladom toho je séria pohľadov na krajinu a rytmy architektúr z rokov 1946—1947. Zjaví sa už, pre Zmetáka často typický, vysoký horizont, v ktorého hĺbke sa odvíja pôsobivá sieť a rytmus kresbového základu a tvarovej skratky. Práve tu je aj zviazanosť s Aba-Novákom a Cézannom najzreteľnejšia. Súvislosti sú ale oveľa hlbšie a popri Cézannovi ich možno komparatívne doložiť aj Derainom, Kanoldtom, alebo Lhotom.

Výraznejšie zlomy nastávajú v rozpätí niekoľkých na seba nadväzujúcich pobytov — v Zázrivej (1950—1951), v Košiciach (1954—1955) a na Červenom Kameni (priebežne v rokoch 1957—1961). Už v Zázrivej strohú geometrickú osnovu nahrádza viac „snaha jasne definovať pevné formy a objemy“.¹⁹ Taktiež už v Zázrivej, ale najmä za pobytu v Rabči (1952) sa objaví veľký balvanovitý tvar, zdôrazňujúci veľkosť a pevnosť predmetu (štúdie stromov a kríkov). Vyvrcholením procesu skladania takýchto tvarov sú



13. Ernest Zmeták: *Subiaco I*, kresba perom tušom, 1966. Foto F. Hideg.

práce z Červeného Kameňa, do ktorých semtam vnikne opäť kubizujúca mriežková šrafúra. O disciplíne tvorivého procesu v hľadaní obrazu mestskej veduty hovoria zasa (najmä uhľové kresby) z Košíc (1954). Možno povedať, že v období rokov 1951—1960 Zmetákovu kresliarske hľadanie plne dozrelo a ďalšie práce (z pobytov na Orave, v Košiciach a i.) sú už len neúnavným obohacovaním jednoznačne stanoveného tvorivého programu.²⁰

Neodmysliteľnú súčasť celku kresliarskej tvorby, súčasť, ktorá je akýmsi pendantom slovenskej krajiny, tvoria početné kresby z talianskych ciest (v rokoch 1962, 1965, 1966, 1969, 1974 a 1977). Talianska krajina a mestá poskytli Zmetákovi nové podnety a možnosti variovania výtvarnej reči. Tak ako v malbe, aj v kresbe ho zaujímala hra rytmov architektúr a prírodných scenérií, rozvedených pod vysokým horizontom,

v krajine videnej prevažne z nadvhľadu. Napätie objemov vzniká práve ich rytmickým obmieňaním, tam, kde siaha po architektúre (napríklad *Subiaco*, 1966), alebo kompaktným viazaním krajiny, ktorú sa snaží pretlmočiť v súzvuku s ňou samou, tam, kde prudkým slnečným zdrojom stráca detailnosť a získava kompozičné napätie v jej sumarizovaní a skladobnosti.

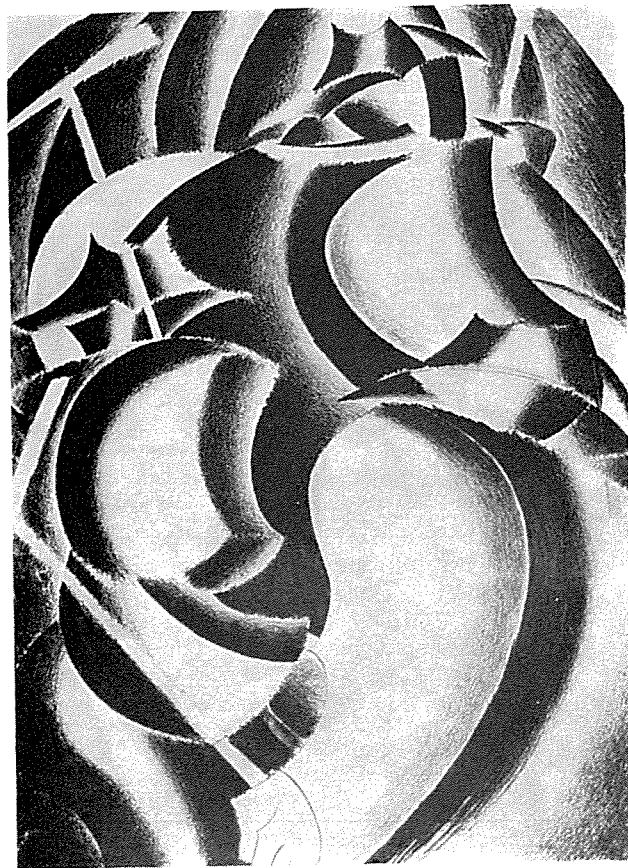
V rešpektovaní pevného tvaru, konštrukčnej zákonitosti a dôslednej disciplíny sa Zmetákovu kresba stala médiom maximálneho zracionálneho procesu tvorby v rámci slovenskej kresby vôbec. V užšom situovaní do vývinového radu rozviedol takto líniu, naznačenú konštrukčnými prvkami Fullova diela. Je tu ale aj odkaz Konštantína Bauera, ktorého krajiny z okolia Košíc, definované jasnou a pevnou formou, anticipovali z domácich zdrojov cestu Zmetákovi azda jasnejšie ako konštrukčná a lineárna kompozičná logika Fullova.

Ernest Zmeták neobohatil len hľadanie umelcov generácie, do ktorej býva zaraďovaný, ale ukázal nové obzory kresby aj mladým umelcom, najmä prácami pred rokom 1958, teda z Rabče, Mičinej a Červeného Kameňa. Aj v tomto spočíva jeho význam vo vývine slovenskej kresby druhej polovice 20. storočia.

IV

Kresba prvej polovice päťdesiatych rokov je viditeľným návratom k impresívnym hodnotám v rozpätí od zmyslovo sprostredkovanej iluzívnosti až k dôslednejšie realistickým formám vyjadrenia. Nadobúda celkom iné polohy, funkcie a motivácie, aké mala kresba predchádzajúceho obdobia vo svojej druhovej rozvetvenosti. Kresba ako samostatný výtvarný prejav stráca takmer svoje vývinové opodstatnenie (azda až na výnimky akými sú Ernest Zmeták alebo Lubomír Kellenberger) a aj z výstavných siení ju vytlačili väčšími skicami, náčrtami a štúdiami.²¹

O dôslednejšej obnove a novom chápaní kresby ako samostatného výtvarného prejavu možno hovoriť vlastne až od rokov 1957—1958, kedy záujem o ňu vzrastá za situácie a z pohnútok, nie vzdialených snahám maliarov generácie dru-



14. Milan Laluha: *V poli*, kresba ceruzou, 1966. Z archívu autora.

hej svetovej vojny v polarizácii kresbových prínosov po roku 1945. V rozpätí kresby od hľadania geometrickej pevnosti k zákonitosti skladby tvaru sa opäť venuje dôsledná pozornosť figúre. Znovuobjavenie disciplíny tvorby je potom logickým dôsledkom potlačania tradičnejšieho chápania reality. Mladí umelci proklamujú potrebu postihovať novú skutočnosť hľadaním nového vyjadrenia. „Sme za umenie pevných a prostých tvarov, aké si vynucuje civilné prostredie dneška...“²² vyznávajú sami, nie náhodou sa hlásiac práve k odkazu Mikuláša Galandu. Pri posudzovaní výtvarných východísk, pretože pre posúdenie kvality a hodnoty vývinových prínosov je vždy rozhodujúce výtvarné hľadisko, vidno, že vývin smeruje od Galandu a Fullu jasne k Zmetákovi a ním sprostredkované — opäť jasne — ku Galandovcom.

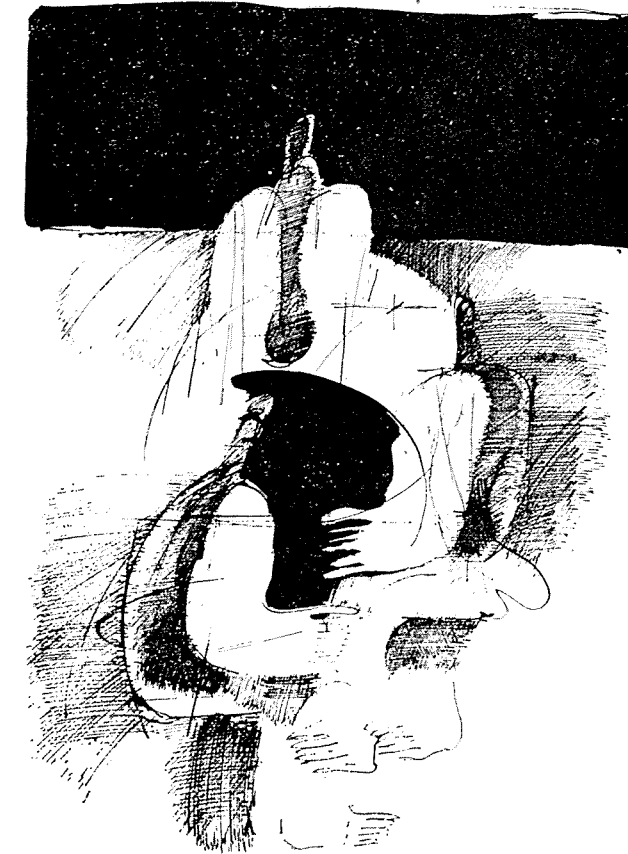
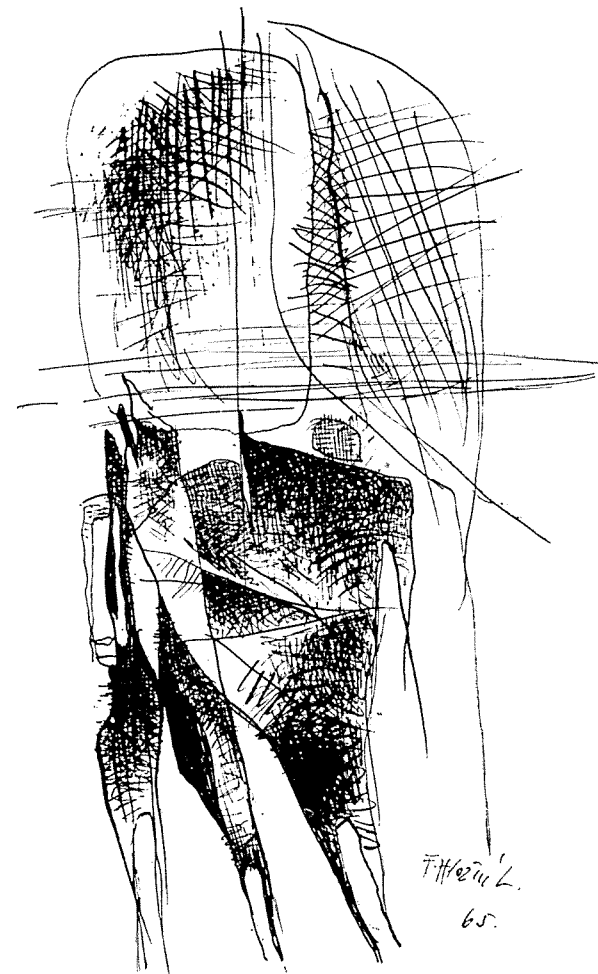
Medzi nimi je niekoľko výrazných kresliar-

ských zjavov, vlastne po kresliarskej generácii druhej svetovej vojny po druhý raz v dejinách slovenskej kresby v obdobnom zoskupení a rozpätí, kde kresba bude udávať smerodajné tónové hĺbky. Napriek spoločným začiatkom a proklamáciám to, čo stálo pri kolíske ich maľby a kresby, postupne sa bohato diferencuje individuálnymi postojmi k realite sveta i umenia.

Po Ernestovi Zmetákovi sa vari najvýraznejším kresliarom stáva práve Milan Laluha. Nie je vylúčené, že po van goghovskom očarení zmysel pre skladobnosť pevných tvarov (ktorá charakterizovala väčšinu umelcov na prvých dvoch skupinových výstavách v rokoch 1957 a 1959) získava poučením u Ernesta Zmetáka. Napokon, v roku 1955 spoločne so Zmetákom kreslí a maľuje v Mičinej. Tu je aj vplyv staršieho umelca priamo vystopovateľný a doložiteľný. V sérii morandiiovských zátiší a čiastočne i legérovských aktov a štúdií prírody (nechcem sa teraz dostávať do polemiky v súvisi s kubo-futuristickým obdobím Kazimíra Maleviča) sa už dostávajú k slovu vo svojom základe robustné, no v plynulosti definovania objemov ľahúčko odstupňované šrafúry kontúry. Rytmus ich vzájomného splývania je súčasťou vyjadrenia, ktoré v sebe vlastne zahrnie dve reality: realitu prírody a realitu vytvoreného laluhovského sveta geometrizácie faktických prvkov. Tento proces sa logicky fixuje vo všetkých motívoch — po zátišiach najmä v aktoch, figúrach v krajine a autoportrétoch (kde je aj súvis so Zmetákom — ikonograficky i ikonologicky — najciteľnejší).

Robustný výraz v geometrizácii pevných foriem prírody, definovaných širokou kontúrou so stupnicou šrafúr, je prejavom korigovania emocionálnosti disciplinovaným úsilím o vyjadrenie. Po Zmetákovi je takto Laluha jeden z tých kresliarov, ktorých vklad do racionálnych úsilí modernej slovenskej kresby zaznie najčistejšími tónmi.²³

Súvislosti so Zmetákom prezrádza vo svojich počiatkoch aj kresba Andreja Barčika (kresby perom a zátišia z rokov 1955—1958). Z iných prameňov bude vyvieraf dielo Vladimíra Kompánka. Popri sochárskych kresbách a krásne čisto písaných, takmer galandovských postavách žien (1958—1960) vstúpi do jeho výrazu hravosť,



15. Ferdinand Hložník: *Postavy*, kresba perom tušom, 1965. Foto P. Breier.

16. Milan Paštéka: *Priestorová variácia*, lavírovaná kresba perom tušom, 1967. Foto P. Breier.

rytmus aleatoriky čiar a znakovosť realitných percepcií.

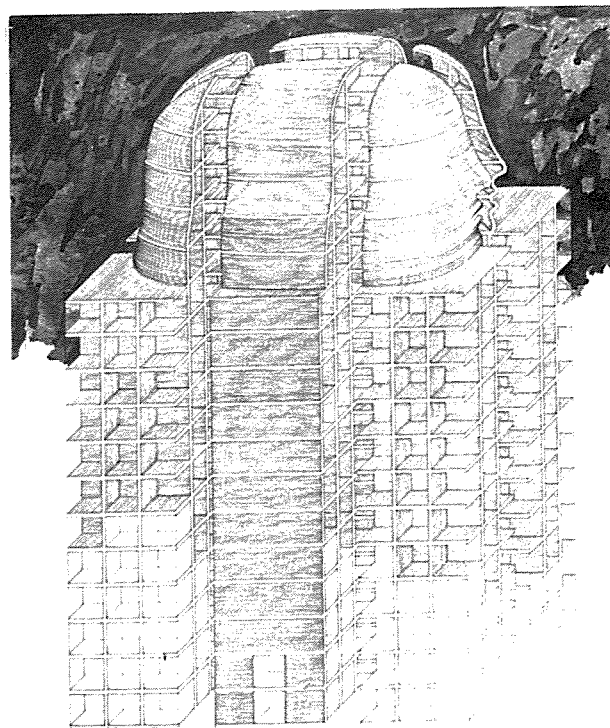
Východiskovým motívom Galandovcov bola ľudská postava. Na nej verifikovali výdobytky umeleckého poznávania skutočnosti. Nie inak je tomu aj v kresbe Milana Paštéku alebo Rudolfa Krivoša. Paštékove východiská sa však javia v inom svetle ako, povedzme, Lalahove, Barčikove alebo Kompánkove. V jeho expresívnej kresbe sa prejaví viac zo subjektívnosti výpovede, inklinujúcej skôr k Majerníkovi a aj Ferdinandovi Hložníkovi tých rokov, ako k Fullovi alebo Zmetákovi. Už *Jazdci* (1960) a *Figúry* (1963), perovky staticky situovaných postáv, ho posúvajú inam. Pevný sumárny tvar sa neprihovára len rečou drsnej čiary a objemov, ale aj

hĺbkou svojho výrazu. Za vizualizovanou rovinou ľudských mäs a deformovaných objemov (najmä vo figúrach rokov 1963—1967) sa rozohrávajú dialógy vzájomných stretaní a vzťahov človeka k človeku. Tomuto stretaniu nechýba však dávka paštékovskej irónie. Expresívna sila tvarov je tlmená ich skrytými pôvabmi a zľahčená úsmevnosťou.²⁴ Tu niekde vyrástli i *Znamená* a *Priestorové variácie*. Variácie figúr a priestorov. Muža a ženy. Aby niekde medzi nimi, za rečou ľudských útvarov sa odohrávalo poetickéjšie dejstvo dneška. Jedno zo zastavení. V priestore, ktorý napokon pohltí všetko. Preto aj symbolický protiklad človeka tvorí ohraničený či neohraničený, no bližšie nedefinovateľný priestor (bytia).²⁵

Expresívnosť výrazu v Paštékovom obraze



17. Julián Filo: *Krásne odpoľudnie*, kresba ceruzou, 1981. Foto L. Sternmüller.



18. Jozef Jankovič: *Projekt*, lavírovaná kresba peromtušom, 1978. Foto I. Hoffman.

človeka nie je však ojedinelá. V súvislosti s obnoveným záujmom o samotný obraz človeka v umení okolo polovice šesťdesiatych rokov stretne sa s ňou u viacerých umelcov, no v kresbe predovšetkým u Ferdinanda Hložníka alebo Jozefa Jankoviča. U Ferdinanda Hložníka už v *Dráme* (1959), tejto symbióze ničivých síl človečenstva v podobe atómovej hrozby. Za pozadie kresby sa kladú otázky o zmysle bytia človeka. *Pády* a *Cintoríny* (1964—1965) na rozdiel od výsostne protivojnového hložníkovského pátosu broja teraz proti strate ľudskosti a svedomia. Človek tu vystupuje navonok z hĺbky svojej subjektivity. Figurálne torzá, vytiahnuté až k línii horizontu, napríklad v *Okne* (1970), sa zachievajú v mene bytia človeka.

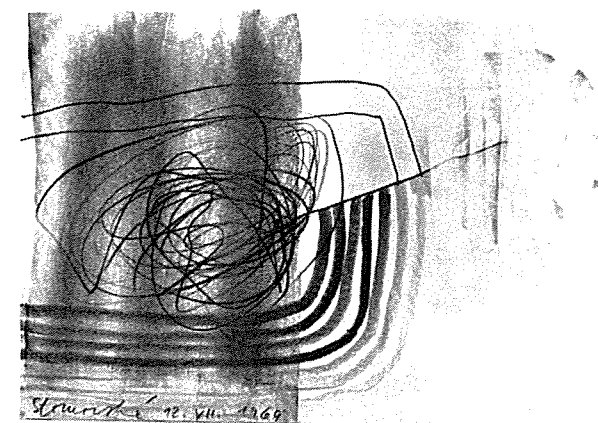
Hložníkova výpoveď nenesie stopy Paštékovej úsmevnosti a irónie, je vo svojom dôsledku vážnejšia a varovnejšia, pritom však obaja sa vyjadrujú v jednom jazyku — chápania zmyslu človeka v hĺbke jeho ľudského bytia. No nekladú si vlastne podobné otázky i Andrej Rudavský vo svojich zvoničkách, alebo Julián Filo vo svojich spoločenských prihovoroch muža a ženy? A nekladie si ich s takou naliehavosťou a vedomím závažnosti i Jozef Jankovič? Isteže, sú tu sémantické súvisy s Milanom Paštékom a inými.

Tieto sú dané potom predovšetkým významovosťou výpovede o realite. Už na svojej druhej samostatnej výstave v Bratislave Jankovič vystavuje popri plastikách i množstvo kresieb, ktoré sú síce súčasťou sochárskeho hľadania, no zároveň svojimi kvalitami, hypertrofiou ľudských postáv a odkrytím človeka v jeho fyzickej krehkosti (*Pády*, 1965—1966) sú aj voľnými a, nezdráhajme sa povedať, veľkolepými kresliarskymi úvahami. Nie je takto náhoda, že po projektoch a kresbách architektúr sa k obrazu človeka Jankovič v posledných rokoch znovu vracia.

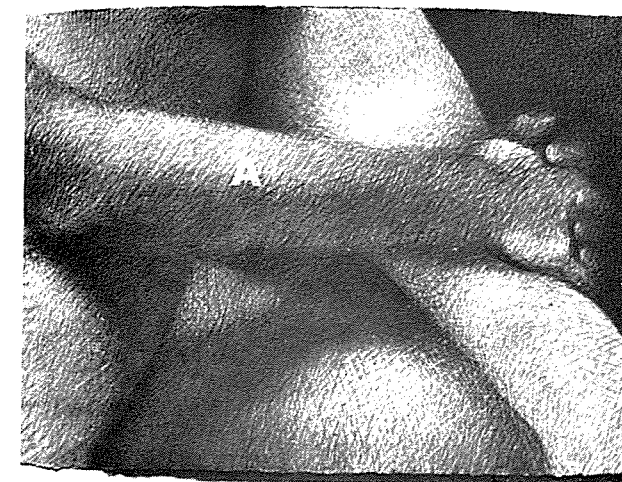
Akýmsi nepriamym vývinovým antipódom výrazovej expresivity Paštéku, Jankoviča alebo F. Hložníka je lyrickejšie ladená (no nie neexpresívna) kresba Rudolfa Filu. V rokoch 1961—1966 v takmer šimovských reminiscenciách na prírodu, v prisúdení novej úlohy čiare a lavírovaným stopovým prvkom reality, dospeje Fila na pomedzie osobitého štýlu lyrickej abstrakcie. Vedno s prácami tohoto rodu už kresby ceruzou (z roku 1969) anticipujú neskorší Filov princíp dialógov s umením a interpreteácií. Rudolf Fila vedie tieto dialógy v maľbe i v kresbe (či prekresbe), ktoré formou doslovných alebo transportovaných citácií nadobúdajú rysy novej predmetovosti a novej významovosti znakových funkcií vo vzťahu k objektu, pričom termín diela je už jeho možnou výpoveďou. Reálie novej konkrétosti v sprítomňovaní umeleckých diel (Caravaggia, Franza von Stucka a i.) sú potom variáciami znovuskonkrétne reality diela. V týchto aspektoch, predovšetkým v momentoch citovania, udáva Fila stimuly i ďalším umelcom (D. Fischerovi a i.).

Chcel by som však, to už v inej súvislosti, spomenúť aj *Etudy Mariana Čunderlíka* a civilistické východiská v pretlmočení fenoménu mesta v kresbe Alojza Klimu, ktorý sa cez akcentovanie čisto konštruktívnych a geometrických momentov prepracuje až k pôvabným diagonálam križovatiek (prvé sú z rokov 1967—1969), stojacich na hranici predmetovosti a abstrahovanosti.

Kresba umelcov vystavujúcich od roku 1957 vyplnila vlastne stratené ohnivko reťaze medzi nimi a kresbou druhej polovice štyridsiatych ro-

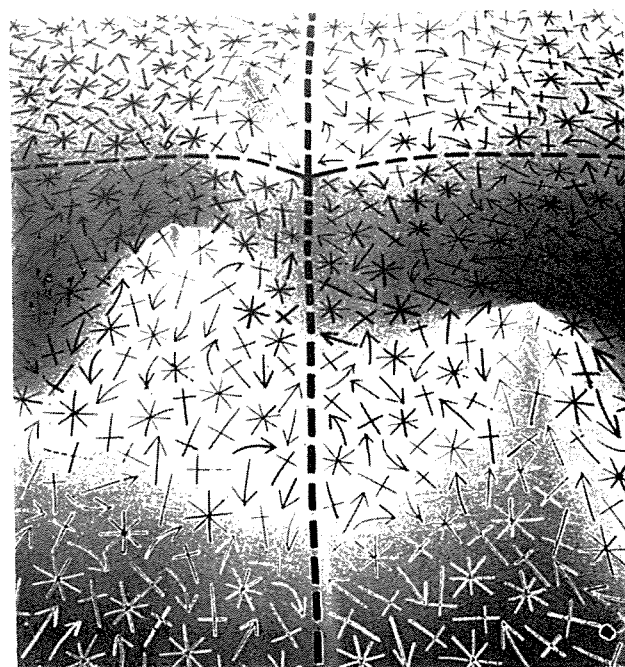
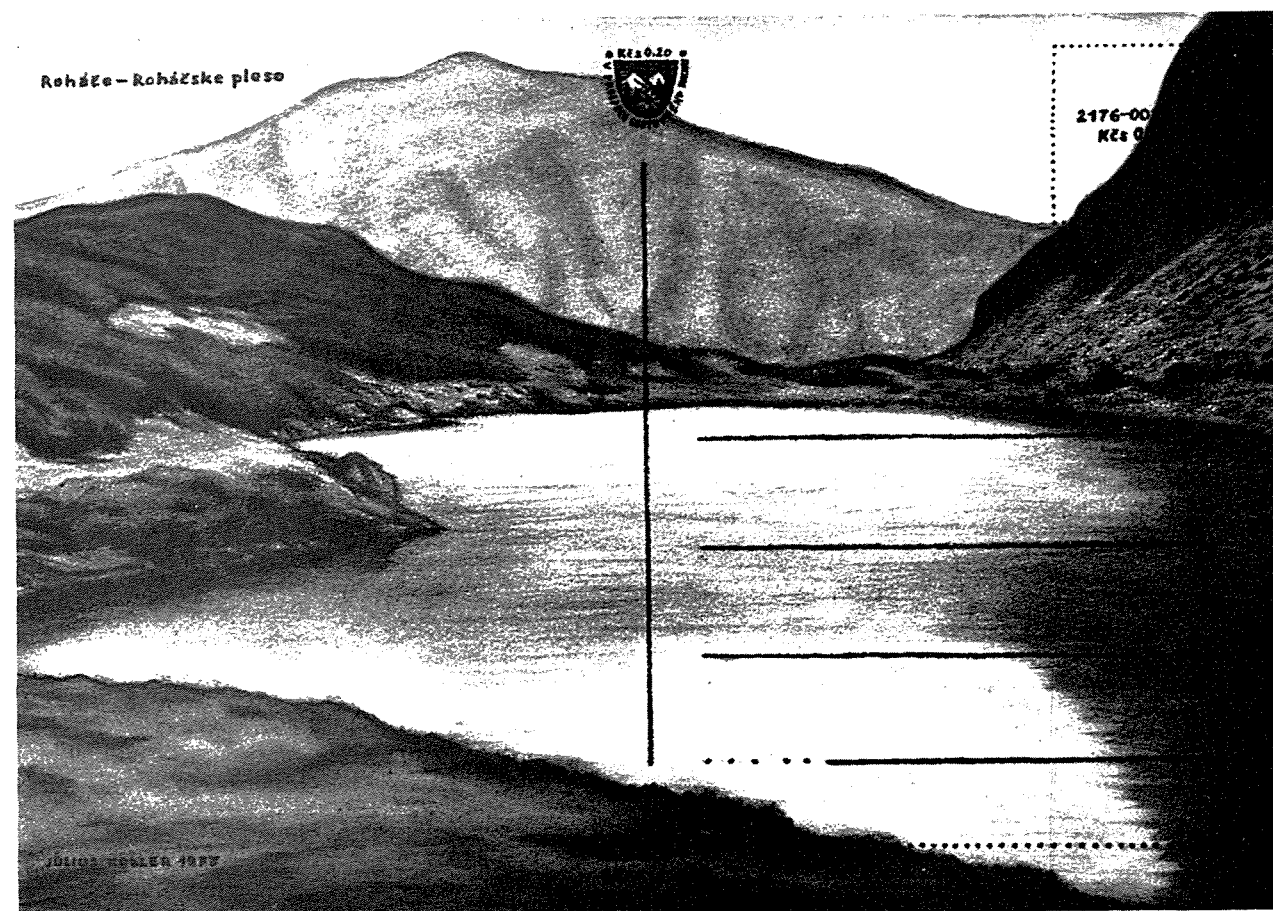


19. Rudolf Fila: *Stomorská*, kresba ceruzou, 1969. Foto F. Hideg.



20. Rudolf Fila: „A“ gvaš, 1981. Foto R. Fila.

kov. K úsiliam umelcov staršej generácie, ktorých kresba relatívne dozrela, vstúpilo do oblasti modernej slovenskej kresby viacero výtvarníkov, ktorí vedno s ostatnými spoluvytvárajú obraz kresby šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov. V nadviazaní na úsilia maliarov generácie druhej svetovej vojny, najmä Ernesta Zmetáka, dozrela kresba Milana Lалуha alebo Andreja Barčíka. Pribudla hravosť Vladimíra Kompánka. Základné obrysy slovenskej kresby, rámcované dovedy vlastne len tromi výraznejšími polohami — expresívnou, racionálnou a impresívno-lyrickou, obohacujú sa

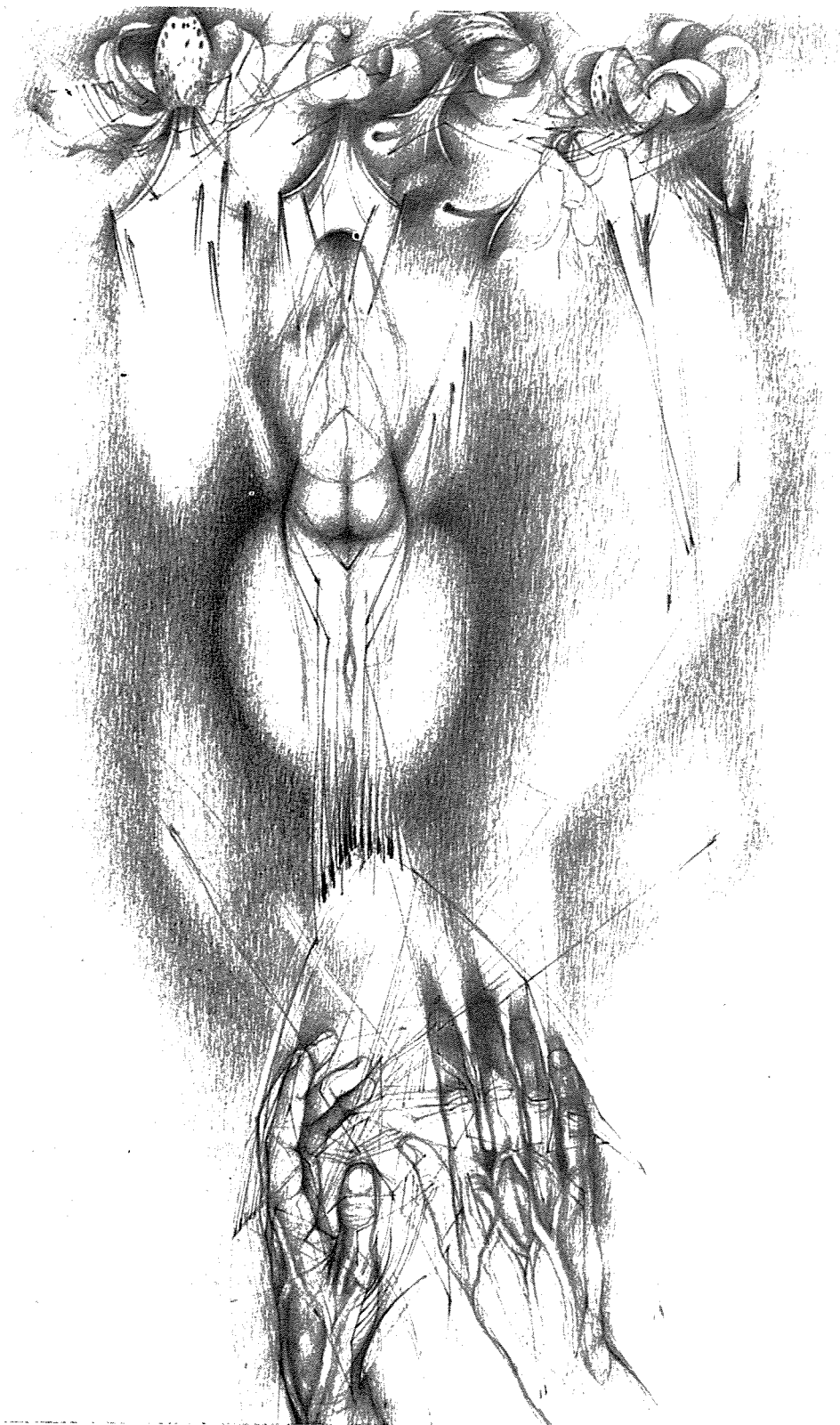


21. Július Koller: *Pohľadnica z Roháčov*, uhoľ, 1977. Foto A. Fiala.

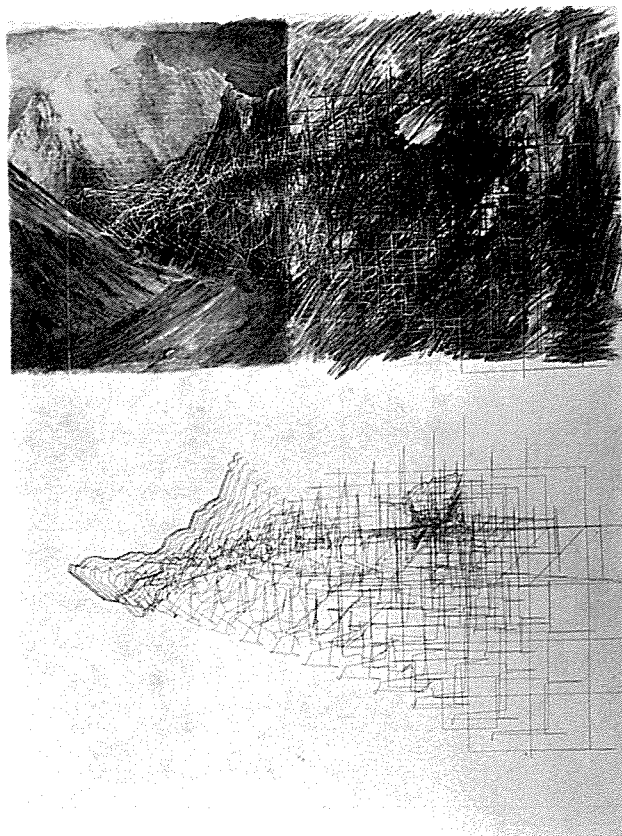
22. Rudolf Sikora: Z cyklu *V súradnici času, v súradnici priestoru*, výrez, kresba ceruzou, 1980. Foto R. Sikora.

o nové expresívne hodnoty obrazu človeka (Milan Paštéka, Jozef Jankovič a Ferdinand Hložník) alebo o súvisy, reflektujúce na modely skutočnosti v intenciách novej figurácie (Julián Filo), o nové hľadanie zmyslu kresby a jej interpretačných možností (Rudolf Fila), posúvajú ju v súčasnosti ku klasifikovaniu kresby ako výskumu reality a ku konceptnejšiemu poňatiu (Július Koller, Rudolf Sikora).²⁶

Súčasná kresba, ku ktorej serióznejšiemu hodnoteniu chýba ešte odstup a možnosti verifikácie, prezrádza jednoznačne opätovný — v povojnovom vývine vlastne tretí — radikálny rast záujmu o kresbu ako samostatný výtvarný prejav. Tento záujem nie je len dôsledkom potreby



23. Jozef Bubák: *Sen*, kresba ceruzou, 1981. Foto A. Sládek.



24. Daniel Fischer: *Topologická vizia*, kresba ceruzou a computer, 1980. Foto P. Breier.

rozširovania funkcií a foriem kresby, ale aj dôsledkom možnosti vyjadrenia, ktoré kresba v dnešnom umení sprostredkúva. Napokon, obnovenie významu kresby v súčasnom umení nie je len akýmsi slovenským javom, ale javom umenia ex aequo. I keď v svetovom umení nové hodnoty kresby sú aj dôsledkom krízy maliarstva sedemdesiatych rokov a inflácie grafických techník,²⁷ po kresbe sa zároveň siaha ako po médiu, umožňujúcom pregnantné vyznanie sa k realite.

V prospech kresby hovorí aj rozšírenie jej pôsobnosti. Na kasselských dokumentoch — jedinej prehliadke takéhoto významu — boli kresby vystavené v deviatich skupinách, ktoré pre ilustráciu problematiky uvádzam: 1. umenie o umení (a. kópia a variácie, b. kresba o kresbe — reflexie vlastného média), 2. od konštrukcie ku koncepcii, 3. znak a gesto — písmo a šifra, 4. od



25. Milan Bočkay: *Kresba XL*, kresba farebnými ceruzami, 1981. Foto I. Hoffman.

od krajiny ku kozmickým systémom, 5. obraz človeka — vizia, konštrukcia, deformácia, 6. skutočnosť — klišé a reflexia, 7. hyperrealita, realita, irrealita, 8. línia, plocha, priestor (sochárska kresba), 9. kresliarske stroje.²⁸

O rozšírení pôsobnosti kresby podala najlepší doklad výstava súčasnej slovenskej kresby roku 1979,²⁹ kde k tu už uvádzaným kresliarom pribudlo viacero mladých umelcov — Ján Berger, Milan Bočkay, Emil Fulka, Ivan Dulanský, Ľudovít Hološka alebo Veronika Witzová a na výstave sa neprezentujúci Jozef Bubák, Daniel Fischer, Viktor Hulík, Rudolf Sikora alebo Dezider Tóth, prípadne iní.³⁰ V špecifikovaní kresby možno v slovenskej kresbe sedemdesiatych rokov vytvoriť niekoľko prehľadných modelov, ktoré uľahčia orientovanie sa v nej (uvádzam ich na záver štúdie).

V

Slovenská kresba 20. storočia si dnes už oprávnene nárokuje materiálovo i teoreticky podložený celkový výskum. V jej klasifikácii podľa funkcií nastáva vo vývine kresby štyridsiaty rok nebývalé vystupňovanie úlohy kresby ako samostatného výtvarného prejavu. V predchádzajúcom vývine sa s takýmto rozozvučaním kresby stretáme len u niekoľkých výraznejších kresliarskych individualít. Ťažisko kresliarskeho napredovania spočívalo skôr v novom prehodnocovaní výtvarných postimpresionistického umenia, a zmeny, ku ktorým prípadne dochádzalo, odrazili sa viac v oblasti námetovej ako výrazovej. Polarita nového vyjadrenia vo formovaní kresliarskych špecifik sa musela nevyhnutne odraziť aj v jej imanentných väzbách — do popredia sa dostanú otázky expresívneho výrazu na jednej a racionálnej korekcie na druhej strane. V dovtedajšom vývine slovenskej kresby sa viac dôverovalo zmyslom a umeniu bolo cudzie hľadanie pevného tvaru a konštrukčných či geometrických zákonitostí kompozície. Silnejšie sa prejavili len v disciplinovanosti línie a pevného tvaru u Mikuláša Galandu a vo zvažovaní konštrukčných momentov lineárnej osnovy u Ľudovíta Fullu. Pri posudzovaní expresívnych východísk je to vo svojom nadviazaní na nemecký expresionizmus predovšetkým kresba Kolomana Sokola, a na francúzsku a španielsku sociálne angažovanú tvorbu zasa kresba Cypriána Majerníka. S radikalizmom kresby ako samostatného výtvarného prejavu prichádzajú v štyridsiatych rokoch až niektorí maliari generácie druhej svetovej vojny (Vincent Hložník, Ernest Zmeták, Viliam Chmel, Ján Novák, Ervín Semian, alebo Jozef Šturdík). Diferencovanosť tvorivých programov ich potom výrazne odlišuje od predchádzajúcich vývinových vrstiev, nie však natoľko od úsilia Fullu a Galandu, Sokola a Majerníka alebo Matejku a Nevana. V tomto zmysle sa aj kresba bude diferencovať podľa povahy do štyroch ústredných okruhov:

1. kresba ako expresia vypovedaného (v polarite intuitivnosti, spontánnosti a dramatickosti: V. a F. Hložník — Chmel, Novák)
2. kresba medzi expresívnym napätím a racio-

nálnou konštrukciou (v polarite disciplinovania pôvodných expresívnych východísk: V. Hložník)

3. kresba ako racionálna konštrukcia reality (v polarite vecnosti, stálosti a disciplíny: Zmeták)
4. kresba ako emocionálne pochopenie a výklad reality (v polarite zmyslovosti, lyrickosti a intimitnosti: Semian, Dubay — Šturdík)

Zásadný prínos kresliarov tejto generácie po roku 1945 je v uplatnení syntetických momentov kresby, v racionalizačnom úsilí a disciplíne, a napokon v určitosti pevného objemu, definovaného líniou. Tu je najdôslednejší Ernest Zmeták, ktorého kresba vychádza priamo z konštrukčnej osnovy a geometrického jadra objemu, pričom disciplinovanosť a strohá logika pevných tvarov je u neho dotiahnutá najďalej. V tomto udal aj stimuly kresbe mladších umelcov (najmä Lалуha a Barčíka).

Odkazy expresiou nabitej kresby Jána Nováka alebo Viliama Chmela a pevných tvarov Ernesta Zmetáka alebo Vincenta Hložníka nezostali, prirodzene, bez ohlasu. Na ich program v rokoch 1957—1958 bezprostredne nadviažu — i v znovaakcentovaní kresby ako samostatného prejavu — ďalší umelci. Z nich medzi najvýraznejších kresliarov budú patriť Milan Lалуha a Milan Paštéka. Lalahova kresba v pevnosti geometrického tvaru odvodeného z prírody a jeho rytmizovania šrafovanou kontúrou, Paštékova zasa v šírke a závažnosti expresívnych hodnôt obrazu človeka. V takýchto sémantických funkciách výpovede sa s Paštékom stretávajú Jozef Jankovič a Ferdinand Hložník. Každý z ich príspevkov umožňuje potom modelovať aj na základe výrazových vlastností kresby.

V období od šesťdesiatych rokov nastávajú výraznejšie zmeny kresbových funkcií a motivácií. Pribudnú variácie v podstate novofiguratívne (Julián Filo), interpretačné (Rudolf Fila), alebo relácie rozpätia kresby od konštruktivnosti ku konceptuálnejšiemu vyjadreniu. To už sa dostáva k problematike súčasnej kresby. V jej špecifikovaní možno v rámci sledovania jej povahy, foriem a motivácií vytvoriť niekoľko *modelových situácií*, ktoré uľahčia orientovanie sa v jej polarite (v modeloch sa nediferencujú for-

mové zvláštnosti uvádzaných kresliarov):

1. kresba ako expresia vypovedaného — Ferdinand Hložník, Vincent Hložník, Milan Paštéka, Jozef Jankovič, Ján Berger
2. kresba ako racionálna konštrukcia reality — Ernest Zmeták, Milan Laluha, Andrej Barčík, Milan Chovanec
3. kresba ako impresia skutočnosti — Martin Tvrdoň, Ivan Dulanský
4. kresba ako lyrické a intímne médium — Jozef Šturdík, Ľubomír Kellenberger, Ester Šimerová, Ján Želibský
5. kresba ako iluzívny model reality — Julián Filo, Veronika Rónaiová
6. kresba ako odkrývanie subjektivity človeka — Karol Barón, Jozef Bubák, Vladimír Gažovič
7. kresba ako výskum — od konštruktívnosti ku koncepcii — Alojz Klimo, Miloš Urbásek
8. kresba ako hra a rozprávanie — Vladimír

Kompánek, Vladimír Popovič, Ľudovít Hoľka, Dezider Tóth

9. kresba ako projekt — Jozef Jankovič, Viktor Hulík
10. kresba ako médium — od reality k vedec-kým fikciám — Július Koller, Rudolf Sikora
11. kresba ako dialóg a interpretácia — Rudolf Fila, Daniel Fischer
12. kresba ako účel (v zmysle radikálneho výkladu reality) — Milan Bočyak
13. kresba ako reflexia idey a vlastného média — Juraj Meliš.

Úlohou tejto štúdie nebolo priblížiť v úplnej celistvosti vývin kresby rokov 1945—1980; nie je teda dejinami kresby, ale skôr len problémovým náčrtom vývoja kresby druhej polovice 20. storočia v jej šírke a rozmanitosti výtvarných hľadísk. Z toho prameňa aj jej prípadné nedostatky a obmedzenia.

Poznámky

- 1 ZMETÁKOVÁ, D.: Kresba 19. storočia na Slovensku. Bratislava 1976; Katalóg výstavy Kresba 19. storočia na Slovensku. SNG, Bratislava 1970.
- 2 Výnimky tvoria len: ŠEFCÁKOVÁ, E.: Moderná slovenská kresba. Bratislava 1967; SAUČIN, L.: Súčasná slovenská kresba a drobná plastika. Výtvarný život, 10, 1965, č. 9, s. 322; a textácie o niektorých kresliarskych postavách, zverejňované v priebehu roku 1970 v časopise Slovenské pohľady. K nim možno prirátat len niekoľko katalógov individuálnych výstav a ich recenzie.
- 3 Štúdiá sa sústreďujú len na kresbu maliarov. Nebude sa teda zaoberat sochárskou kresbou, resp. kresbou sochárov, po ktorej siahne len tam, kde prerastie jej funkcie.
- 4 V posledných dvoch zborníkoch (Vo dne a v noci, 1941 a Pozdrav, 1942) publikujú svoje práce popri starších umelcoch (Majerníkovi, Mudrochovi, Kostkovi a i.) aj Chmel, V. Hložník a Šturdík.
- 5 Kresba maliarov generácie druhej svetovej vojny bola témou autorovej absolventskej práce na Filozofickej fakulte UK v Bratislave roku 1969 a jej prepracovanejšej verzii z roku 1971. Pojem generácie v názve používam len pomocne, teda nie v zmysle generačného ani biologického určenia (umelci narodení v rokoch 1919—1921), ale v súlade s intenciami tvorby a jej počiatkami v období druhej svetovej vojny, ako aj v zmysle vývinového situovania, aby bolo zrejmé, že práve títo umelci sú

nositeľmi kvalitatívnych premien v slovenskom ume-ní tých rokov a ďalej.

- 6 Nie nezaújímavé je aj kubizovanie objemov v tvorbe takmer neznámeho Petra Pálffyho. Pozri katalóg kra-jinskej výstavy, usporiadanej Spojenými spolkami umeleckými na Slovensku roku 1936, reprodukcie na s. 60—61.
- 7 V rokoch 1935—1949 konali sa v Prahe i ostatných mestách nasledovné výstavy: Španielska grafika, 1935; výstava niektorých členov salónu Surindépendants. Praha 1938; Umenie republikánskeho Španielska. Španielski umelci parížskej školy. Praha 1946; Traja Španieli (Dominguez, Gonzales, Serna). Praha 1946; Kresby maliarov demokratickeho Španielska. Brno, Prostějov 1947; Španieli parížskej školy. Praha 1948; Výstava Condoya a Domingueba. Praha 1948; Samostatná Dominguezova výstava vo výstavnom pavilóne UBS. Bratislava 1949.
- 8 Nie na Rouaulta ako sa neraz mylne konštatovalo.
- 9 Súvislosti však nie sú dané len charakterom tvorivých rozpätí, ale aj rokmi prvých prezentácií. Od Matejkovej prvej výstavy roku 1940 nie sú vzdialené prvé výstavy príslušníkov generácie. Vincent Hložník debutuje roku 1942, Zmeták v rokoch 1943 a 1944, už roku 1939 v Martine Chmel a Novák, a roku 1941 v Trenčíne Dubay a Šturdík. Ferdinand Hložník vystavuje po prvý raz roku 1946 na dnes už zabud-nutej výstave spolku Majerník.
- 10 PETRÁNSKY, L.: Zolo Palugyay — súborné dielo.

Oblasťná galéria, Banská Bystrica 1972; knižne Bratislava 1974.

- 11 Na vzopätie Galandovej tvorby od roku 1936 upozorňuje aj Eva Šefčáková. ŠEFCÁKOVÁ, E.: Moderná slovenská kresba. Bratislava 1967, s. 35.
- 12 Roku 1944 vystavuje Nevan v Prahe súbor ceruzových a uhľových kresieb z rokov 1942—1944 (tematicky prevládajú poloakty, matissovské tanečnice a hlavy).
- 13 ZVĚŘINA, J.: Georges Rouault. Praha 1961, s. 25; porovnaj aj VENTURI, L.: Rouault. Genève 1959.
- 14 Vo vývinovom rade taktiež s Konštantínom Bauerom, ktorý v dvadsiatych rokoch, no najmä vo vrcholnom roku 1927 vytvoril sériu neobyčajne silne sociálne vyhotorených kompozícií.
- 15 MUDROCH, J.: Ján Novák (úvod v katalógu posmrtnej výstavy). Bratislava 1945.
- 16 ŠEFCÁKOVÁ, E.: Ján Novák 1921—1944. Úvod v katalógu. SNG, Bratislava 1964, s. 8.
- 17 Pozri aj: GALANDA, M.: Žena s košeľou. Bratislava 1931.
- 18 BEDNAR, Š.: Ernest Zmeták. Nové mesto v slovenskom výtvarníctve. Elán, 14, 1943, č. 2, s. 4.
- 19 MATUŠTÍK, R.: Moderné slovenské maliarstvo 1945—1963. Bratislava 1965, s. 122.
- 20 Ku krajinárskym prácam a mestským vedutám pribúda i množstvo autoportrétov, ktoré v konečnom dôsledku svojou systémovosťou záujmu o ne obohacujú aj ikonografiu modernej slovenskej kresby.
- 21 Porovnaj aj v katalógu krajskej výstavy kresieb a skíc. Bratislava 1955.

22 Vyhlásenie v katalógu prvej výstavy Skupiny Mikuláša Galandu. Žilina 1957.

- 23 Na význam kresby Milana Laluhu upozorňuje aj Ladislav Saučín. SAUČIN, L.: Súčasná slovenská kresba a drobná plastika. Výtvarný život, 10, 1965, č. 9, s. 326.
- 24 Na tieto skryté pôvaby Paštékovej tvorby upozorňuje už Ján Bakoš. BAKOŠ, J.: K výstave Milana Paštéku. Výtvarný život, 10, 1965, č. 10, s. 382.
- 25 Pozri: GAZDÍK, I.: Človek a priestor v kresbe Milana Paštéku. Slovenské pohľady, 86, 1970, č. 7, s. 159.
- 26 Je takmer neuveriteľné, ale jediná celoslovenská výstava kresby sa uskutočnila po krajských výstavách kresieb a skíc (Bratislava 1955, Žilina a Banská Bystrica, 1958) len roku 1965 v Bratislave. Ďalšia celoslovenská výstava kresby (v žilinskej Považskej galérii) sa realizovala až roku 1979.
- 27 SCHMIED, W.: Formen und Funktionen der Zeichnung in den sechziger und siebziger Jahren. In Kassel Documenta 6 — Handzeichnungen. Kassel 1977, s. 9.
- 28 Kassel Documenta 6 — Handzeichnungen. Kassel 1977, s. 10—11.
- 29 Celoslovenská výstava kresby. Považská galéria, Žilina 1979.
- 30 Problematikou súčasnej kresby sa teraz nezaobrám podrobnejšie. Jej otázkam bude venovaná samostatná štúdiá, preto týchto umelcov len uvádzam, bez rozborov tvorby a jej hlbšieho zaradenia a situovania vo vývine modernej slovenskej kresby.

Современный словацкий рисунок (Примечания к периоду 1945—1980 гг.)

Игорь Газдик

Резюме

Словацкий рисунок 20 в. сегодня уже с полным правом заслуживает материально и теоретически обоснованных общих исследований. В его классификации в зависимости от функции в развитии рисунка сороковых годов происходит небывалое усиление роли рисунка как самостоятельного художественного явления. В предшествующий период развития с таким звучанием рисунка мы встречаемся лишь у некоторых талантливых рисовальщиков. Центр тяжести развития рисунка состоял скорее в переоценке достижений постимпрессионистского искусства, а изменения, звантуально происходившие, более отражались в тематической области, нежели в средствах выражения. Полярность нового выражения в формировании специфики рисунка неизбежно должна была отразиться и в его имманентных связях — на передний план выдвинулись вопросы экспрессивного выражения,

с одной стороны, и рациональной коррекции, с другой. В предшествующем периоде развития словацкого рисунка наблюдалось большее доверие к чувствам, и искусство были чужды поиски определенной формы и конструктивных или геометрических закономерностей композиции. Более сильно они проявились лишь в дисциплинированности линии и определенности формы у Миклаша Галанда и во взвешивании конструктивных моментов линейной основы у Людовита Фуллы. Рассматривая экспрессивные исходные положения, отмечаем, что это прежде всего рисунок Коломана Сокола в его связью с немецким экспрессионизмом, а также рисунок Циприана Майерника, связанный с французским и испанским творчеством актуального социального направления. С радикализмом рисунка как самостоятельного художественного выражения в сороковых годах приходят лишь

некоторые художники поколения второй мировой войны (Винцент Гложник, Фердинанд Гложник, Эрнест Зметак, Вильям Хмел, Ян Новак, Эрвин Семьян, или Йозеф Штурдик). Дифференцированность творческих программ четко отличает их от предшествующих слоев развития, однако не настолько от стремлений Фуллы и Галанды, Сокола и Майерника, или Матейки и Невана. В этом смысле и рисунок дифференцируется в соответствии с характером на четыре центральных сферы:

1. рисунок как экспрессия высказанного (в полярности интуитивности, спонтанности и драматичности: В. и Ф. Гложник — Хмел, Новак)
2. рисунок между экспрессивным напряжением и рациональной конструкцией (в полярности дисциплинированности первоначальных экспрессивных исходных положений: В. Гложник)
3. рисунок как рациональная конструкция реальности (в полярности вечности, стабильности и дисциплины: Зметак)
4. рисунок как эмоциональное понимание и изложение действительности (в полярности чувственности, лиричности и интимности: Семьян, Дубай — Штурдик)

Принципиальный вклад рисовальщиков этого поколения после 1945 г. состоит в использовании синтетических моментов рисунка, в стремлении к рационализации и дисциплине и, наконец, в определенности жесткого объема, дефинированного линией. Здесь наиболее последователен Эрнест Зметак, рисунок которого исходит непосредственно из конструктивной основы и геометрического ядра объема, причем дисциплинированность и строгая логика форм присущи ему в наибольшей степени. В этом он стимулировал и рисунок младших художников (особенно Лалуги и Барчика).

Заветы заряженного экспрессией рисунка Яна Новака или Вильяма Хмела и жестких форм Эрнеста Зметака или Винцента Гложника, естественно, не остались без отклика. В период 1957—1958 гг. непосредственным продолжением их программы — и в акцентировании снова рисунка как самостоятельного художественного выражения — было творчество других художников. К наиболее выразительным рисовальщикам среди них относятся Милан Лалуга и Милан Паштека. Рисунок Лалуги — в жесткости геометрической формы, берущей начало в природе, и в придании ей ритмичности штрихованным контуром, рисунок же Паштеки — в широте и значительности экспрессивных ценностей образа человека. В таких семантических функциях художественного выражения с Паштекой встречаются Йозеф Янкович

и Фердинанд Гложник. Каждый из их вкладов позволяет потом моделировать и на основе выразительных свойств рисунка.

В период с шестидесятых годов происходят заметные изменения функций и мотиваций рисунка. Прибавляется вариаций, по сути, новофигуральных (Юлиан Фило), интерпретационных (Рудольф Фила) или реляций диапазона рисунка от конструктивности к более понятийному выражению. Здесь мы подходим к проблематике современного рисунка. В ее специфицировании в рамках рассмотрения ее характера, форм и мотиваций, можно создать несколько модельных ситуаций, которые облегчат ориентацию в ее полярности (в моделях не дифференцируются особенности формы приводимых рисовальщиков):

1. рисунок как экспрессия выраженного — Фердинанд Гложник, Винцент Гложник, Милан Паштека, Йозеф Янкович, Ян Бергер
2. рисунок как рациональная конструкция реальности — Эрнест Зметак, Милан Лалуга, Андрей Барчик, Милан Хованец
3. рисунок как импрессия действительности — Мартин Тврдоň, Иван Дуланский
4. рисунок как лирический и интимный носитель — Йозеф Штурдик, Любомир Келленбергер, Ян Желибский
5. рисунок как иллюзорная модель действительности — Юлиан Фило, Вероника Ронаиова
6. рисунок как раскрытие субъективности человека — Карол Барон, Йозеф Бубак, Владимир Гажович
7. рисунок как исследование — от конструктивности к концепции — Алоиз Климо, Милош Урбанек
8. рисунок как игра и рассказ — Владимир Компанек, Владимир Попович, Людовит Голошка, Дезидер Тот
9. рисунок как проект — Йозеф Янкович, Виктор Гулик
10. рисунок как носитель — от действительности к научным фикциям — Юлиус Коллер, Рудольф Сикора
11. рисунок как диалог и интерпретация — Рудольф Фила, Даниэл Фишер
12. рисунок как цель (в смысле радикального изложения действительности) — Милан Бочкан.

В настоящей статье не ставилась задача полного развития рисунка в период 1945—1980 гг., так что это не история рисунка, а скорее лишь набросок проблем развития его во второй половине 20 в. во всей широте и разнообразии художественных аспектов. Из этого вытекают ее возможные недостатки и ограниченность.

Modern Slovak Drawing Art (Notes on the years 1945—1980)

Igor Gazdik

By now, 20th-century Slovak draftsmanship rightly lays claims to an overall survey backed up materially and theoretically. A classification according to functions reveals an unprecedented stepping-up of the role of draftsmanship in the forties as an autonomous creative expression. In previous stages of development such a resonance of this art can be met with solely in a few of the more outstanding draftsmen individualities. The core of progress in draftsmanship resided rather in a reevaluation of achievements of post-impressionist art, and any eventual changes became reflected more in the topical than the expressive domain. The polarity of the new mode of expression in forming specificities inherent to draftsmanship became inevitably reflected also in its immanent bonds — questions coming here to the forefront are those of expressive form on the one hand, and of rational correction on the other. In the preceding development of Slovak draftsmanship more confidence was placed in the senses, while a search for solid shapes and constructional or geometrical laws of composition were foreign to art. These laws became more manifest in a disciplined line and firm shape only with Mikuláš Galanda and in Ludovít Fulla's consideration of constructive moments in his linear system. As to premises of expression, this consists primarily in Koloman Sokol's contact-taking with German expressionism and in Cyprian Majerník's work which is related to French and Spanish socially committed drawings. Radicalism of draftsmanship as a creative expression standing in its own right is ushered in in the forties only by some painters of World War II generation (Vincent Hložník, Ferdinand Hložník, Ernest Zmeták, Viliam Chmel, Ján Novák, Ervín Semian, or Jozef Šturdík). The differentiated nature of their creative programmes then sets them strikingly apart from the preceding developmental strata, but less so from the efforts of Fulla and Galanda, Sokol and Majerník, or Matejka and Nevan. In this sense, draftsmanship, too, will be differentiated according to its nature into four central circuits:

1. drawing as an expression of the stated (in the polarity of intuitiveness, spontaneity and the dramatic: V. and F. Hložník — Chmel, Novák)
2. drawing between expressive tension and rational construction (in the polarity of disciplining original expressive premises: V. Hložník)
3. drawing as a rational construction of reality (in the polarity of factualness, constancy and discipline: Zmeták)
4. drawing as an emotional apprehension and exposition of reality (in the polarity of sensualism, lyricism and intimacy: Semian, Dubay — Šturdík).

The essential contribution of this generation after the year 1945 resides in an application of synthesizing moments of draftsmanship, in rationalizing efforts and discipline, and ultimately in a determinateness of a firm volume defined by the line. The most prominent here is Ernest Zmeták whose drawing stems directly from a constructional lay-out and a geometrical core of volume; at the same time, he gives most follow-up care to discipline and logic. In this he imparted stimuli to the drawings of younger artists (particularly Lahuha and Barčík).

Of course, drawings by Ján Novák or Viliam Chmel charged with expressiveness, or those of Ernest Zmeták or Vincent Hložník marked by firm shapes, did not remain without response. Their programme in the years 1957—1958 is taken up also in re-emphasizing drawing as an autonomous expression — by further artists. Among these, the most eminent draftsmen will prove to be Milan Lahuha and Milan Paštéka. Lahuha's drawings stand out by firmness of the geometrical pattern derived from nature and his rhythmic hachure of contours, Paštéka's, on the other hand, by the breadth and weightiness of the expressive values of man's image. In such semantic functions of statement, Paštéka's counterparts are Jozef Jankovič and Ferdinand Hložník. Each one of their contributions then enables others to model also in virtue of the expressive qualities of the drawing.

During the period since the sixties, more striking changes have taken place in the functions and motivation of draftsmanship: variations, essentially neofigurative (Julián Fila), interpretative (Rudolf Fila), or range of drawing from constructiveness up to a more conceptual expression. And this brings us to problems of contemporary drawing. A specification of its nature, forms and motivations permits to set up several model situations which facilitate an orienting in its polarity (form specificities of the various draftsmen are not differentiated in the models):

1. drawing as an expression of the stated concept — Ferdinand Hložník, Vincent Hložník, Milan Paštéka, Jozef Jankovič, Ján Berger
2. drawing as a rational construction of reality — Ernest Zmeták, Milan Lahuha, Andrej Barčík, Milan Chovanec
3. drawing as an impression of reality — Martin Tvrdoň, Ivan Dulanský
4. drawing as a lyrical and intimate medium — Jozef Šturdík, Lubomír Kellenberger, Ester Šimerová, Ján Želibský
5. drawing as an illusive model of reality — Julián Fila, Veronika Rónaiová

6. drawing as a revealing of man's subjectivity — Karol Barón, Jozef Bubák, Vladimír Gažovič
7. drawing as research — from constructiveness to conception — Alojz Klimo, Miloš Urbásek
8. drawing as play and narration — Vladimír Kompánek, Vladimír Popovič, Ludovít Hološka, Dezider Tóth
9. drawing as a project — Jozef Jankovič, Viktor Hulič
10. drawing as a medium — from reality to science fiction — Július Koller, Rudolf Sikora
11. drawing as a dialogue and interpretation — Rudolf Fila, Daniel Fischer
12. drawing as a goal (in the sense of a radical exposition of reality) — Milan Bočkay.

The role of the present study was not to bring closer the development of draftsmanship of the years 1945—1980 in all its entirety; hence, it is not a history of this discipline, but rather a mere outline of its development in the second half of the 20th century in its full range and the diversity of the creative aspects. This also explains its eventual deficiencies and limitations.

Sociálne a expresívne tendencie slovenskej grafiky 1911—1944

DAGMAR SRNENSKÁ

I

Na prelome 19. a 20. storočia prechádzalo Slovensko do novej vývinovej etapy podmienenej spoločenskými procesmi, ktoré sa odrazili aj v kultúrnom dianí. V dôsledku národnostného útlaku pozornosť slovenskej inteligencie sa v tomto období sústredila na zápas o národnú samostatnosť.

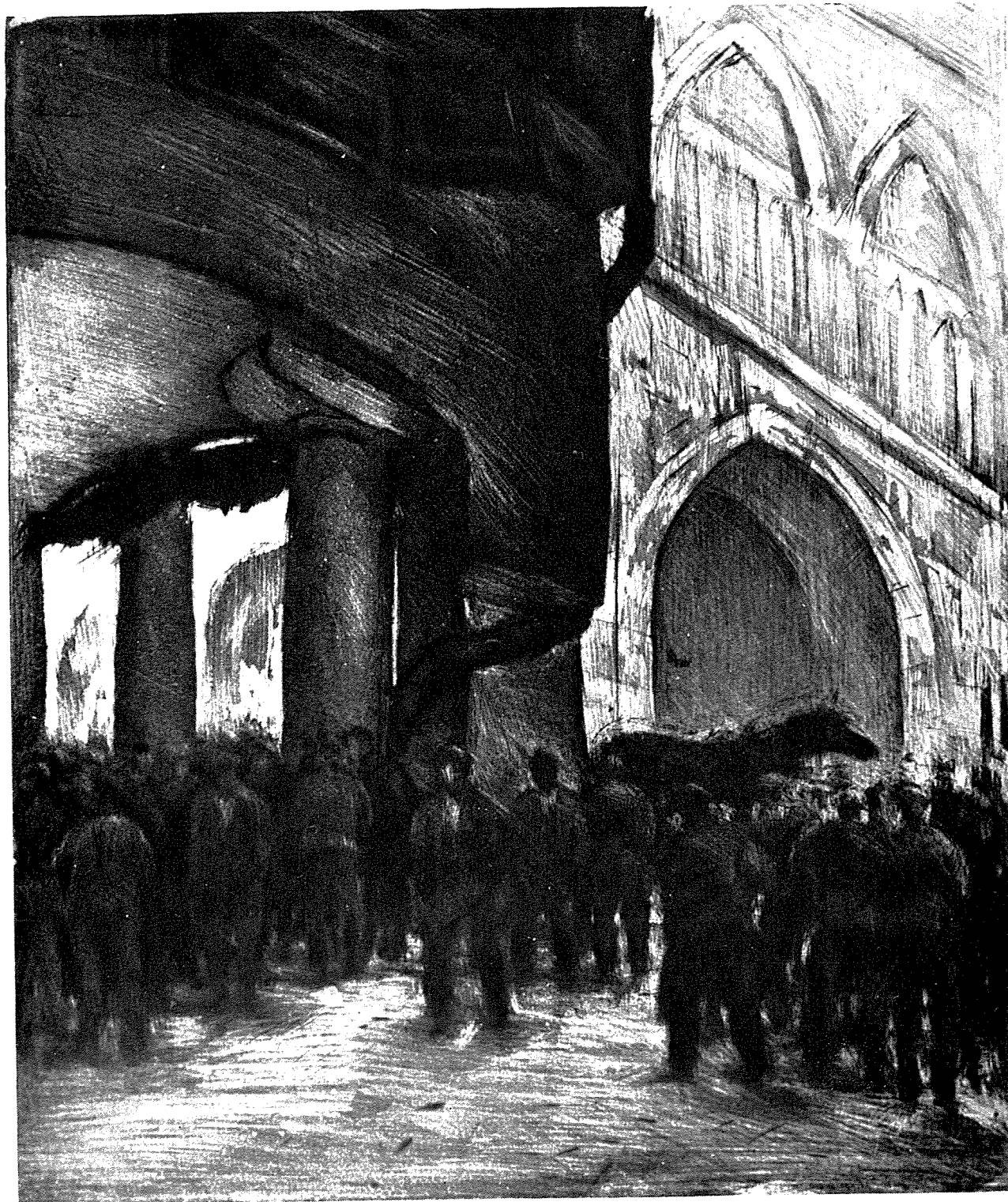
Slovensko, ktoré sa postupne dostávalo do kontaktu s novými politickými ideami, prijímalo s čoraz väčšou intenzitou impulzy, súvisiace s filozoficko-názorovou orientáciou ovplyvnenou rozvojom robotníckeho hnutia v Európe. Táto skutočnosť podstatne menila situáciu ako v spoločenských, tak i prírodných vedách. Popri prejavoch sympatií s progresívnymi myšlienkami zaznievali aj hlasy jednoznačného odmietnutia všetkého, čo mohlo zmeniť duchovnú tvár či sociálnu štruktúru Slovenska. Rozpory medzi novým a starým sa nepohybovali iba na dvoch krajných póloch úplného súhlasu či negácie. Situácia bola oveľa zložitejšia.

Na Slovensku sa už hlásila o slovo robotnícka trieda. Nepredstavovala síce ešte široké hnutie, lebo väčšina národa sa skladala z roľníckych vrstiev, ale už ju nebolo možné ignorovať. Treba si uvedomiť, že základné názorové konflikty slovenského kultúrneho života zatiaľ prebiehali medzi národne cítiacimi buržoáznymi a maloburžoáznymi vrstvami.

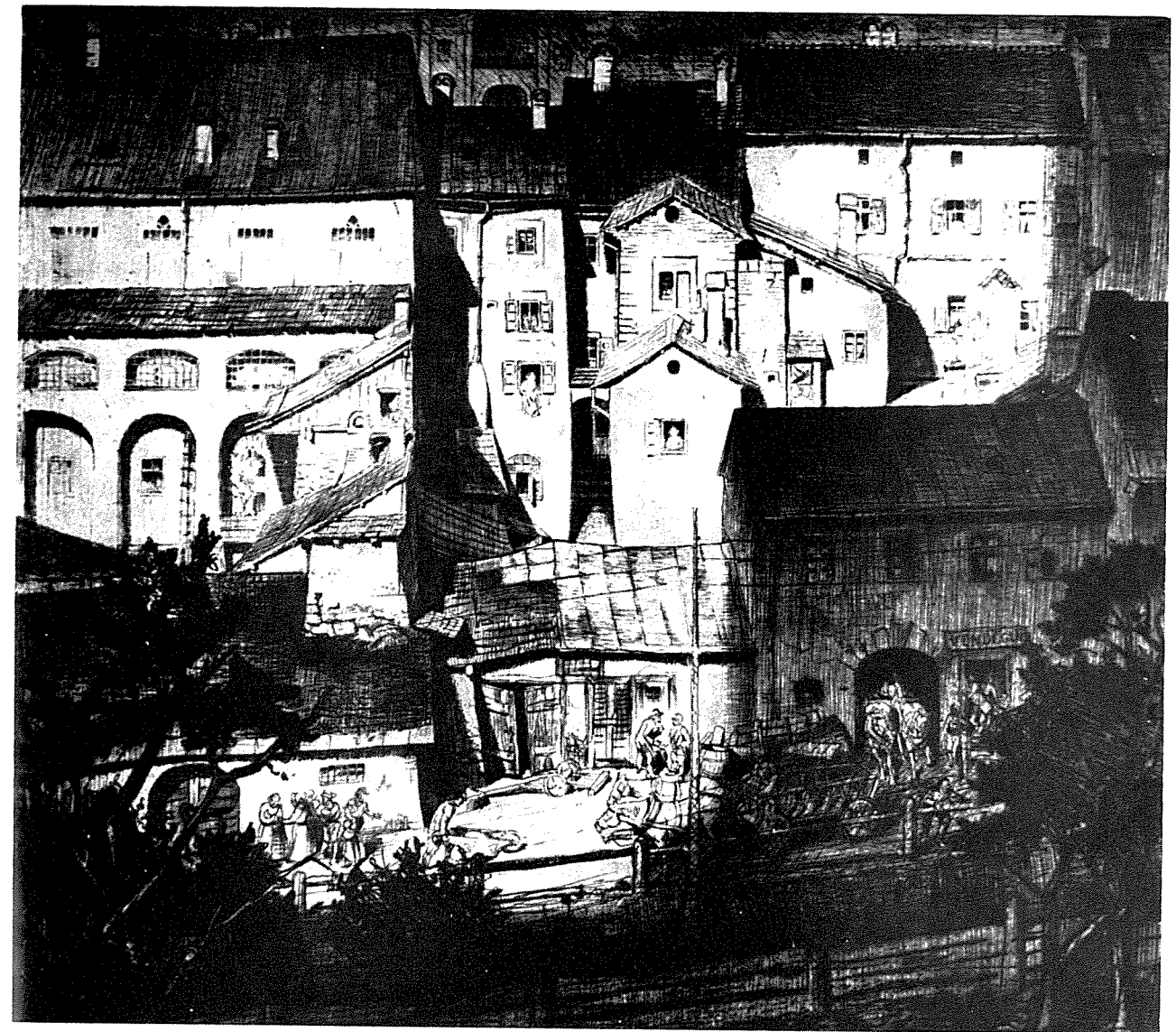
V súvislosti s okruhom otázok, ktoré sa dotýkali predvojnového obdobia, nadobúdala aj

grafická tvorba odlišný formálny výraz podmienený intenzívnejším vzťahom ku skutočnosti. Už vtedy sa objavujú začiatky moderného prejavu a náznaky niektorých motívov, ktoré sa stali dominantnými v dvadsiatych a tridsiatych rokoch. Grafika si začala všimáť závažné problémy, ktoré menili realistický obraz mestského života: sociálne rozpory a rozpoloženie jednotlivých vrstiev obyvateľstva, problematiku vyšťahovalectva a alkoholizmu. Ideovo-obsahová orientácia mnohých diel sa však pohybovala len na rozhraní dokumentárnosti. Súveki umelci sociálnu skutočnosť zaznamenávali, ale bez hlbšej ideovej motivácie a bližšieho skúmania reálnej podstaty. Pri porovnaní s dielami súdobých spisovateľov — kritických realistov, ktorí vystupovali ako sudcovia sociálnej nespravodlivosti (Tajovský, Nádaši-Jégé, Podjavorinská, Slančíková-Timrava), môžeme konštatovať, že v literatúre sa národný i sociálny charakter tvorby prejavil očividnejšie. Oveľa intenzívnejšie sa pociťovala zviazanosť so životom, zreteľnejšie sa v ich tvorbe odrážali boje o národné ideály.

Začiatky novodobého grafického prejavu na Slovensku boli v mnohom poznačené novými názormi európskeho výtvarného umenia. V období pred prvou svetovou vojnou a po nej umelci začali chápať skutočnosť z odlišných filozofických aspektov. Človek sa im javil, podobne ako antropológom, v novom svetle, totalita sveta a vzťah jedinca k nej sa dostávali do iných názorových polôh a menili vžitú predstavu o harmónii spoločenstva. Vnútorňá jednota človeka



1. Eugen Krón: *Štrajk*, lept, 1912. Foto A. Červená.



2. Gejza Angyal: *Kremnica*, lept, 1912. Foto A. Červená.

a prírody bola čoraz viac narúšaná vzrastajúcimi konfliktnými momentmi. Do popredia vystúpila určitá ironizácia náboženského chápania sveta a odboj proti etablovaným meštianskym zvyklostiam. Snaha o zmenu životných podmienok sa prejavila v celej Európe a prerástla do sociálno-kritického výtvarného prejavu, neraz už s jasným revolučným zameraním.

Premeny v nazeraní na „novú skutočnosť“ sa odrazili aj v slovenskom výtvarnom umení.¹ Týkali sa spočiatku len maliarstva, ktoré pri zme-

nenom chápaní reality si muselo jednak vyriešiť svoj vzťah k domácej tradícii (čo sa stalo obzvlášť naliehavé s postupujúcim vplyvom európskej kultúry), jednak hľadať svojský výraz v neidealizovanom a neromantickom prístupe k vidieckej tematike, a súčasne sa vyrovnáť so silnejším vplyvom mestského prostredia. Navyše bolo treba prekonať tradičné chápanie javovej reality.

Grafika, ktorá sa formovala zároveň s prenikaním nových ideovoobsahových prvkov, už sil-

ne poznačených sociálnou vlnou nastupujúcou aj v ostatných európskych krajinách, túto vývojovú etapu preskočila. Okrem toho aj pri riešení zásadných formových výrazových prostriedkov, adekvátne vyjadrujúcich nový obsah, bola už vo svojom zrode poznačená európskymi umeleckými smermi. Od začiatku bolo jej dominantným tematickým okruhom mestské prostredie a okruh otázok, ktorý v tomto období nadobudol medzinárodný charakter. Obdobné ideové a obsahové momenty nachádzame aj v grafických dielach iných krajín Európy. Sociálne vyjadrenie skutočnosti v našej grafickej tvorbe teda nebolo späté s vidieckym žánrom, ba navyše v slovenskej grafike sa ani výrazne neprejavilo úsilie o „národný charakter“.

Už predvojnové grafické diela akoby anticipovali hlavnú vývojovú líniu, neskoršie charakterizujúcu dvadsiate roky.² Inšpirácia ľudovým umením, dedinskými motívmi prebiehala súbežne so sociálnou vlnou až v diele L. Fullu (grafiky z rokov 1922—1923). K riešeniu polarít medzi vidieckym a mestským tematickým okruhom dochádza v slovenskej grafickej tvorbe až v rokoch 1929—1930, kedy si grafici začínajú všimnúť javy predtým jestvujúce v mestskom ako aj v dedinskom prostredí (Fulla, Weiner-Král, Galanda). V nejednom prípade však je tento fenomén ovplyvnený ideovo-obsahovými a formovými aspektmi, už vyriešenými v ich maliarskej tvorbe.

II

Každý výtvarný prejav je vyjadrením určitého pocitu, zviditeľnením myšlienok, teda „expresiou“, ktorá je viac alebo menej extrémnym subjektívnym zážitkom. Preto pre definíciu pojmu expresionizmus si musíme určiť isté kritériá a hranice.

Spoločnou črtou expresionistických diel je prekročenie výrazu, opúšťanie klasických kanónov, využitie prvkov deformácie a nadsádzky neraz až k hranici únosnosti. Rúcanie tradičných formových prvkov a vytváranie nových, ktoré by napomáhali vyjadriť zmenené obsahové zameranie výtvarných diel, ekvivalentné novému kriticko-emfatickému chápaniu sveta.

Pod vplyvom premien spoločenských podmienok pozmenila sa i samotná definícia expresionizmu. Pri jeho zrode pôvodne spolupôsobili romantizmus, symbolizmus a v neposlednom rade aj mystické videnie sveta. Expresionizmus vznikol ako pocit krízového stavu a ako pocit straty seba samého; od začiatku vlastne znázorňoval blížiaci sa koniec meštiackeho života a sveta.³

Mnohí súčasníci však videli tento fenomén kritickejšie, predovšetkým preto, že ho posudzovali z určitého časového odstupu. Carl Einstein videl v pojme expresionizmus „lacné a prázdne slovo“, Kasimir Edschmid hovoril o „slove pochybovačného formulovania“, v cítení expresionistov rozoznával skôr želanie si inej reality, videl v „bytí-jestvovaní veľkú víziu“: „Celý priestor expresionistických umelcov je vízia. Umelec nevidí, pozerá sa. Nerozpráva, prežíva. Nedáva znovu, ale vytvára. Neberie, hľadá. Nie je tu už reťaz skutočností: fabriky, domy, choroba, kurvy, krik a hlad. Jestvuje o tom vízia. Skutočnosti majú význam len potiaľ, pokiaľ za nimi existuje iný zmysel a pojem.“⁴

Expresionistický umelec sa ľahko strácal v pateticko-superlativistickej exlamácii; Jean Bazaine neskôr poznamenáva, že expresionista nie je revolucionár, „ale len revoltujúci, ktorý sa na svete chce mstiť, pre ktorého je však svet nezmeniteľný.“⁵

Expresionizmus azda zo všetkých prúdov moderného umenia najviac poznačili dejinné zvraty, vojny a revolúcie. Bol očitým svedkom rozporov človeka so svojím prostredím.⁶

Povojnovú slovenskú grafickú tvorbu, najmä diela sociálno-kritického zamerania, značne ovplyvnil výtvarný výraz umelcov skupín Die Brücke a Der blaue Reiter.⁷ Táto orientácia sa nezdá mimoriadnou, ak si prezrieme zachovaný grafický materiál z rokov pred prvou svetovou vojnou. V grafických listoch⁸ tohto obdobia zreteľne vystupuje do popredia snaha nadväzovať na nemecký romantizmus a Jugendstil, najmä vplyv grafických diel Carla Molla, spoluzakladateľa viedenskej „Secession“. V dvadsiatych rokoch zosilnelo prenikanie nemeckého a rakúskeho expresionizmu, ktorého výrazové prostriedky vhodne napomáhali vytvoriť obraz sociálne i psychicky vyhraného človeka doby. V obsahovom

zameraní i vo výbere formálnych prvkov má slovenská grafika veľa spoločného s celkovou podobou európskej grafiky expresívnej tendencie.

Slovenskí výtvarní umelci prichádzali do styku s expresionizmom prostredníctvom českých umelcov a učiteľov na pražskej Akadémii a štúdiom priamo v Nemecku. Pražské prostredie ovplyvnilo Kolomana Sokola a Mikuláša Galandu⁹. Konštantín Bauer a Eugen Krón spoznali expresionizmus nielen počas štúdií v Budapešti a v prostredí Košíc, ale aj na cestách do Mníchova a Viedne, podobne aj Július Jakoby. Zoltán Palugyay sa s ním zoznámil za pobytu v Nemecku v rokoch 1921—1922, predovšetkým v Berlíne a v Hamburgu. Najviac ho však ovplyvnil Mníchov, kde v rokoch 1924—1926 študoval na súkromnej škole profesora Hansa Hoffmanna¹⁰. František Reichentál pôsobil v rokoch 1923—1924 v nemeckom prostredí, kde ho ovplyvnili umelci zo skupiny Der blaue Reiter (najmä F. Marc a A. Macke). Časté cesty do cudziny (porevolučné Rusko, Francúzsko) i krátkodobé pobyty v Prahe podstatne podmienili jeho estetické myslenie i prístup k výtvarnej tvorbe. Sústavný záujem o problémy moderného maliarstva u Imricha Weinerja-Kráľa je spätý nielen so štúdiom v Budapešti, ale predovšetkým so štúdiom expresívne orientovaných umelcov počas pobytu v Düsseldorfe a v Berlíne, a neskôr v Paríži, kde ho zaujal francúzsky expresionizmus. Napriek všetkým týmto stretnutiam slovenských grafikov s nemeckým, rakúskym a sporadicky francúzskym expresionizmom, či jeho českou modifikáciou, nemožno hovoriť o slovenskom expresionizme. Pre niektoré formálne i obsahové fenomény, pôvodne prevzaté z expresionizmu, však zaraďujeme časť slovenskej grafickej tvorby do expresívnej tendencie.¹¹

Vo výtvarných dielach expresívna línia nie vždy vystupuje samostatne. Veľakrát sa v nich stretávajú rozličné zložky. Tá či oná tendencia sa nachádza v čistej podobe veľmi zriedkavo. Ani slovenská expresívna línia nemá vyhranený charakter. V dielach niektorých grafikov sa prelínajú i zdanlivo nezlučiteľné štýly, vždy však jeden z nich je z obsahového i formálneho hľadiska významovo nadradený. V grafickej tvor-

be sa expresívna tendencia objavuje v podobe symbolickej (Krón, Reichentál, Weiner-Král), figurálnej (Bauer, Jakoby, Sokol) a expresionistickej (Palugyay, Galanda). Vyhranenejšia je v posledných dvoch modifikáciách.

V expresívnej tendencii symbolickej podoby do popredia vystupuje súvislosť medzi jednotlivými znakmi, vzájomne sa stávajúcimi symbolmi jeden druhého. Predstavujú určité procesy, vzťahy, pohyby a rytmy prebiehajúce v subjektívnej aj v objektívnej rovine. Zvolené výrazové prvky symbolizujú viacero významových vrstiev súvisiacich so zmenami prebiehajúcimi od minulosti cez prítomnosť do budúcnosti. Jednotlivé obsahové pojmy majú vzťah ako k racionalite, tak k nevedomiu, k určitým atavizmom rovnako ako k istému archaizmu.

V expresívnej tendencii figurálneho charakteru dochádza k individualizovaniu postáv a tváre gestom ruky či mimikou, čo je neraz oveľa dôležitejšie ako jej samotná konkretizácia. Zvýraznený detail ľudskej postavy a jej vzťah k obrazovému priestoru je často závažnejší ako úsilie o portrétnu podobu. Expresívny dôraz na obrysy, tvarová i plošná deformácia len akcentujú zobrazené deje a väčšmi ich objektivizujú.

Expresionistický prístup v slovenskej grafickej tvorbe sa sústreďuje na psychickú stránku sociálnej existencie človeka. Obraz človeka a prostredia je motivovaný sociálnou atmosférou doby, formovaný spoločenským dianím a súdobým filozofickým myslením. V obsahovej a významovej rovine diel sa tieto fenomény odrazia v snahe výtvarne interpretovať konkrétnu, typickú situáciu a jej pôsobenie na jedinca.

Slovenská grafická tvorba do roku 1938 — s výnimkou Kolomana Sokola — nepozná krčovitost, tragickosť a beznádej, ktoré charakterizujú nemecký a rakúsky expresionizmus, cudzia jej je aj expresívna interpretácia zmyslového dojmu. Pociťovala sa skôr snaha vyjadriť súcitiť, imanentný nepokoj či tlmočenie pocitov rozjatreného vnútra človeka.

III

Roky prvej svetovej vojny ťažko doľahli na slovenské kultúrne dianie. Vojna odsunula alebo

navždy znemožnila veľa umeleckých plánov, mnohí umelci sa odmlčali. Kritické a priame reagovanie na vojnu, ako ho poznáme zo skicárov E. Halásza-Hradila, L. Medňanského, K. M. Lehotského či J. Alexyho, v grafickej tvorbe nenachádzame. Na zobrazenie dôsledkov vojny sa zamerala grafika až po prvej svetovej vojne. Na podnety súdobého politického diania odpovedali skôr maliari, ale najmä básnici a prozaici. Predovšetkým spisovatelia pocitovali potrebu literárneho časopisu jednoznačne socialistickej orientácie¹². Príspevky, ktoré zodpovedali po estetickú stránku vtedajším požiadavkám proletárskej kultúry, prinášalo Mladé Slovensko. V polovici dvadsiatych rokov sa dovŕšila prvá fáza tzv. proletárskej slovenskej tvorby založením prílohy Proletárska nedela v Pravde chudoby (1924) a časopisu DAV (1924). Práve v ňom sa začínali zjavovať prvé grafiky reagujúce na spoločenské dianie (M. Galanda, L. Fulla)¹³.

Výtvarný život sa po skončení prvej svetovej vojny — s výnimkou Košíc — hneď nerozprúdil. Zmenené pomery vyvolali počítačnú bezradnosť. Ani po roku 1918 nebolo na Slovensku kultúrne centrum, ktoré by sústreďovalo väčšinu výtvarných umelcov a utvorilo tak podmienky pre ich ideovo-umelecké zjednotenie. Po roku 1918 došlo vo výtvarnom dianí k vnútornej diferenciácii, najmä politickej. Celkové začlenenie sa do štruktúry nášho spoločenského života znamenalo vyznávať rozličné filozofické, politické a etické koncepcie, ktoré formovali tematickú a obsahovú náplň výtvarných diel.

Úsilie o moderné umenie sociálnej a expresívnej tendencie sa prejavili už začiatkom dvadsiatych rokov. Od založenia skupiny DAV dochádzalo k úzkej spolupráci medzi spisovateľmi, výtvarníkmi a divadelnými pracovníkmi. Vznikli tak predpoklady pre zrod umeleckej avantgardy, ktorá programovo prekonávala kultúrnu izoláciu Slovenska. Robotnícke hnutie, aktívne pôsobenie Komunistickej strany Československa i spolupráca niektorých umelcov s ľavicovými skupinami (DAV) pôsobili na umelecké názory mnohých výtvarníkov. Obsahové zameranie, najmä grafikov, súviselo s celkovou spoločenskou situáciou, kde do popredia vystupoval národnostný pocit.

Významné centrum povojnovej grafickej tvorby sa vytvorilo v Košiciach, kde sa v rokoch 1918—1920 sústredilo niekoľko pokrokově orientovaných umelcov: Ludovít Kassák, František Foltýn, Konštantín Bauer, Oskar Ember, Benedikt Baja. Po páde Maďarskej komúny sem prišiel aj Eugen Krón, ktorý ovplyvnil revolučnými myšlienkami svojich blízkych spolupracovníkov Geju Schillera a Alexandra Bortnyika,¹⁴ a ktorého kresliarskou školou prešiel aj Koloman Sokol a Július Jakoby.

Košické centrum sa stáva dominantným ohniskom modernej slovenskej grafickej tvorby.¹⁵ Nie sú to len politické činitele, dané vytvorením Slovenskej republiky rád a vyhranené národnostné hľadiská, prejavujúce sa predovšetkým na východnom Slovensku, ale najmä triedny aspekt súvisiaci s vystahovalectvom, biedou a nezamestnanosťou, tak naliehavými práve na východe Slovenska. To vplývalo na vznik nových motivických okruhov a na zmenu estetickéj a filozofickej orientácie, ktorá sa v grafike košického okruhu diferencovane uplatňovala. Roku 1919 prichádza do Košíc aj dr. Josef Polák, budúci riaditeľ Východoslovenského múzea. V priebehu dvadsiatych rokov vytvára z tohto múzea významné stredisko umeleckého života. Pripomeňme si len celý rad výstav svetovej grafiky, medzi nimi aj nemeckých expresionistov a českej moderny, ktoré sa realizovali vo Východoslovenskom múzeu do roku 1938. Takisto v jeho miestnostiach umožnil dr. Polák Krónovi otvoriť si súkromnú večernú kresliarsku školu.

Lepty Geju Angyala zobrazujúce jednoduchých robotníkov, či diela Ladislava Treskoňa a Viktora Hermélyho motivované postavami žobrákov a žobrajúcich detí vytvorili spolu s dielami umelcov košického okruhu základ sociálnej grafiky na Slovensku.

Pozrime sa však na celkový obraz našej grafickej produkcie do roku 1938 so zameraním na sociálnokritické a expresívne tendencie. Pripomenieme si zároveň i postupné narastanie estetických premien, prekonávanie starých formotvorných prvkov, ale hlavne rozšírenie obsahových aspektov diela.

Kameňotlačiarске pokusy Martina Benku

predstavujú umelcovo overenie si niektorých formových prvkov pre účinnosť maliarskeho diela. Impresívne modifikované litografie z roku 1922 (*Otec — tesár, Matka — priadka, Pltníci, Daždívny deň*) pokračujú v tradičnom stvárnení reality. Prínosom sú len v obsahovej rovine. O rok neskôr v litografii *Gazda* sa už objavujú expresívnejšie momenty vo vyjadrení ľudového motívu, najmä vo výrazových prostriedkoch.

Monumentálnejšiu skratku a dôraznejšie vedenú líniu predstavujú kolorované litografie Geju Schillera *Domy v hornatej krajine* (1922) a *Autoportrét* (1923).

Roku 1923 vznikajú prvé grafické diela Ludovíta Fullu — cyklus jánošíkovských motívov, kde po prvý raz programovo využíva farbu. Obdobie rokov 1923—1927 ostalo v rámci jeho diela v podstate ojedinelým, pretože v ňom Fulla priamo vyjadril odpor proti vtedajšiemu usporiadaniu spoločnosti. Dôležitým momentom je tu vplyv ľudového umenia, na pozadí ktorého bude Fulla riešiť všetky ideové a formové aspekty svojej tvorby, a závažnosť obsahového domyslenia ľudových prvkov v spojení s moderným výtvarným prejavom bez toho, že by sa priblížil k abstraktným polohám tvorby.

V rokoch 1927—1938 Fulla riešil problémy stavby obrazovej plochy, účinnosti tvaru a pôsobenia farby. Boli to závažné otázky v porovnaní s dovtedajšou prácou grafickými výrazovými prostriedkami.¹⁶ Z hľadiska vývoja znamenali dôležitý medzník pri prekonaní tradicionalizmu v slovenskej grafickej tvorbe.

V litografiách zo začiatku tridsiatych rokov možno teda pozorovať vo výtvarnom názore L. Fullu, oproti grafikám rokov 1923—1927, zmenu. Viedla k zdôrazneniu redukcie tvarových častí, dôraznejšie a ostrejšie rezaných. Jednotlivé prvky grafického listu nadobudli jednoduchší geometrický charakter, do ktorého Fulla začínal komponovať čistý obraz farebnej plochy. Sústredil sa na elementárne časti, pričom konštruktívna stavba tvaru zostala skrytá, hoci zobrazený predmet pôsobil geometricky.

Novosť a ojedinelosť v hľadaní grafických výrazových prostriedkov sa prejavuje v litografiách z rokov 1929—1930 objavením morfoló-



3. Ludo Fulla: *Zobraci*, dvojfarebný drevoryt, 1925. Foto A. Červená.

gie formy. Autonómne prvky ako kruh, trojuholník, štvorec, bod alebo línia sa zdanlivo podrobujú zákonom kreatívnej jemnej kresby. Iba zdanlivo, pretože formotvornú funkciu farby Fulla využíva na usmerňovanie a koordinovanie kombinácií obrazového celku. Farebná plocha dokonca určuje závislosť a podriadenosť línie.

V grafických listoch zo začiatku tridsiatych rokov umelec riešil významové možnosti farby, kým na konci tohoto obdobia (1937—1938), keď sa jeho záujem sústredil na drevoryty, ho väčšmi zaujala problematika významového bohatstva kresby. Fullova analýza formotvorných prvkov odhalila všeobecný obsah a ideový základ jednotlivých významových rovín grafického diela. Vo vrstvení obsahových štruktúr snažil sa postihnúť metamorfózy vtedajšieho človeka a jeho sveta.

Vo výtvarnom vyjadrení prešiel tak Fulla od figuratívnej symboliky k výtvarnému znaku, čím znásobil významovú mnohoznačnosť zvolených námetov. V *Madone* (litografia, 1929) oslávil typ ženy a matky v odlišnom kontexte, jeho výrazové pôsobenie obohatil o nové prvky objektívnej reality. Smeroval tak k monumentalizovaniu všedných skutočností človeka (*Prie-*



4. Mikuláš Galanda: *Sama*. Z cyklu *Láska v meste*, litografia, 1924. Foto A. Červená.

vozníci, farebný drevorez, 1937; *Pri pletení*, farebný drevorez, 1938).

V *Zátiší* (kolorovaná litografia, 1930) výtvarný samoznak konkretizuje predstavové asociácie zapojením detských hračiek; istý kontrast reálnych a imaginatívnych zložiek umelec znejasňuje humornými prvkami. Kompozície nadobúdajú charakter hry, ešte detskej, kým v *Drakovi* (kolorovaná litografia, 1930) a *Mesiaci* (kolorovaná litografia, 1930) už intelektuálnej. Rytmus Fullovho výtvarného systému dospel k elementárnej skratke, ktorá vyjadrovala konkrétne významy.

V grafických listoch *Na dedinskom dvore* a *Požehnanie statku* (kolorované litografie, 1930) sa už prejavil určitý symptóm narušenia harmónie dedinského života, čo viedlo k tvarovému rozpojeniu prirodzených celkov. Tento prístup pokračuje ako nová konfigurácia architektonic-

kých prvkov s postupným prenikaním civilizačných prvkov (grafické listy z rokov 1938–1940).

Sociálne aspekty mesta si výtvarne všima Mikuláš Galanda. S jeho grafickým cyklom *Láska v meste* (litografia, 1924) prichádza do slovenskej grafickej tvorby téma technickou civilizáciou poznačeného človeka a najmä postavenie ženy ako obeť doby. Popri skúmaní kompozičných možností moderného výtvarného výrazu vniesol do jednotlivých významových štruktúr diela presnú analýzu duševných stavov človeka. Odlišnosť pojmovej asociácie využíval v tematickom okruhu mestského i dedinského prostredia. Bol to práve Galanda, ktorý dôslednejšie riešil polaritu vidieckeho a mestského (*Matka v predsieni*, drevoryt, 1925; *Oráč*, drevoryt, okolo 1925).

Začiatkom tridsiatych rokov vzniká súbor monotypii Zoltána Palugyaya, v ktorých nájdeme ešte ozveny prvej svetovej vojny, najmä v motívoch chudobných podhorských chalúp a dreveníc so sociálnym podtextom. Rovnako jeho zátišia prezrádzajú pocity žiaľu (*Kvety*, monotypia, 1930; *Váza s kvetinami*, monotypia, okolo 1930).

Protiklad medzi prírodou a sociálnou biedou vložil do svojho grafického diela Dezider Milly. Po absolvovaní pražských štúdií odchádza v roku 1934 na vojenskú prezenčnú službu, počas ktorej mal možnosť overiť si štetec a tuš na litografickom kameni. Vznikajú série litografií s obsahovo-významovým zameraním, typickým aj pre jeho nasledujúcu grafickú tvorbu. Okrem sociálne motivovaných grafik vytvára lyrické litografie ako *Ležiaci ženský akt v krajine* a *V záhrade* (obidve z roku 1934).

Osobité postavenie v rokoch 1918–1938 zaujíma grafické dielo Imricha Weinera-Kráľa. Vplyv pokrokových myšlienok poznamenal nielen umelcov boj proti fašistickému nebezpečeniu, ale prejavil sa i v sociálnej orientácii jeho tvorby, v expresívnom a kritickom podtexte jednotlivých tematických okruhov. Poetická reč jeho symbolov a metafor, modifikujúca vidiecke i mestské motívy, zostáva dôležitým filozofickým impulzom pri riešení postavenia človeka.

V náčrte graphickej tvorby do roku 1938 treba spomenúť ešte ďalších umelcov. Ich názorová vyhranenosť sa však v tomto období markant-

nejšie prejavuje buď v maliarskej tvorbe (Bazovský, Majerník, Nevan, Bednár) alebo sa len začína kryštalizovať k jasnému humanistickému postoju (V. Hložník, Szabo).

IV

S novou ideovo-obsahovou orientáciou mení sa aj postoj umelcov k objektívne danému svetu. Expresionisticky orientovaní umelci sa zameriavajú na tri veľké tematické okruhy.

V prvom rade je to latentný nepokoj, predzvesť zjavného nebezpečenstva a reagovanie na prvú svetovú vojnu, ktoré sa u mnohých prejavilo ako bolestivo stupňované rozrušenie citovej sféry človeka; v samotnom zobrazení viedlo až k explozívnej sile použitých výrazových prostriedkov.

Ďalším motivickým okruhom bolo mesto a s ním spojený revolučný boj proletariátu.

U romanticky založených a prírode bližších umelcov pribudlo aj kozmické cítenie sveta a motívy boja s prírodnými živlami.

K týmto trom námetovým okruhom sa za vojny, ale najmä po roku 1918 pridružili ďalšie, keďže slovenskí výtvarní umelci nemohli obísť narastajúcu sociálnu situáciu. Predovšetkým južné a východné Slovensko zápasilo s mimoriadne ťažkými hospodárskymi pomermi, ktoré sa odrazili aj vo výtvarnom umení. Prejavilo sa to i v zobrazení drsnej a krutej sociálnej skutočnosti: chudobných chalúp a žobrania, boja o prácu a ťažkej roboty vo fabrikách. K týmto motívom sa pridružili témy vysťahovalectva a ubiedenosti žien, nútených neraz robiť ťažkú mužskú prácu. Časté boli motívy vdov, osamelých ľudí a pitia ako jediného východiska z beznádeje. Tieto motívy sa uplatnili predovšetkým v námetovom okruhu mesta.

Mesto sa stávalo historickým útvarom, v ktorom sa postupne začínali nevyhnutne sústreďovať sociologicky najzávažnejšie vrstvy spoločnosti. V meste sa najmarkantnejšie prejavovali dôsledky hospodárskej krízy a vojny, čo vyúsťovalo do ostrých sociálnych konfliktov. V jeho uliciach sa odohrávali politické udalosti, tu sa formovala revolučná vrstva ľudu.

Najlepšie predpoklady pre vznik sociálno-kriticky zameraného umenia sa vytvorili na juhu a východe Slovenska, teda v oblasti s najvyhranenejšími sociálnymi protikladmi a mimoriadne zložitou národnostnou otázkou. Strediskom sociálno-kritickej tvorby sa stávajú Košice. Stretával sa tu oneskorený nemecký impresionizmus so sociálnym naturalizmom, prírodným lyrizmom, ako aj prvkami postimpresionizmu. Vplyvom secesného symbolu tu ideu zobrazovali pomocou vnímateľných znakov. Formálne prvky sa stali len sprostredkovateľom alebo nositeľom výrazu, zameraného na emocionálne podfarbenie obsahu diel.

Povojnoví umelci východoslovenského okruhu smerovali k celkom inému cieľu, ako aj k novému, špecifickému prístupu k objektívnej realite. Odklonili sa od verného zobrazenia skutočnosti s osobitým náladovým prízvukom, ktorý rozvíjali predstavitelia staršej generácie.

Záujem o mestský motív nachádzame už v grafických dielach Konštantína Kóváryho-Kačmarika. Bolo by azda priodvážne tvrdiť, že v jeho linoleorezoch z rokov 1910–1911 badať spoločensky motivovaný prístup k zobrazeniu mesta. Avšak realistické, neromantické zobrazenie zákutí Spišskej Kapituly, videné konštruktívne, so zaujímavým rytmom malých meštianskych domov, predznamenáva neidealizujúce stvárnenie objektívnej reality. V grafických listoch z rokov 1912–1913 v uliciach zobrazuje cirkevných hodnostárov. Títo preláti predstavujú počiatočnú fázu umelcovho ironizujúceho pohľadu na cirkev.

Gejza Angyal si všima skôr romantické mestské zákutia. Jeho grafické listy s motívmi z Kremnice a Zvolena z rokov 1912–1914 však ešte nepredstavujú smerovanie k sociálnemu prístupu.

Prvé veduty Viktora Hermélyho z rokov 1916–1918 sú takisto romantizujúcimi pohľadmi do kremnických ulíc a námestí. Idylu však narúšajú postavy žobrákov a žobrajúcich detí, ktoré nie sú len figurálnou štafážou. Počiatky Hermélyho sociálneho cítenia sa neskôr rozvinuli v grafických listoch z rokov 1918–1928, kedy sa sústredil na motívy baníkov, vysťahovalcov a sezónnych robotníkov.

Príkladom sociálno-tendenčného prejavu je litografický cyklus Eugena Króna s námetom starých Košíc (litografia s podtlačou, 1921), ktorý zobrazuje košickú perifériu.¹⁷ Už Krónove predchádzajúce grafické listy z rokov 1912—1920 nesú symptómy tohto sociálno-kritického smerovania, neskoršie ovplyvneného revolučnými myšlienkami Proletkultu, s ktorými umelec prišiel do styku počas trvania Maďarskej komúny. Krónovo zobrazenie biedy prostredníctvom vecných pohľadov do ulíc bolo odrazom všeobecného utrpenia za prvej svetovej vojny.

V slovenskej grafickej tvorbe nenachádzame zobrazovanie mesta ako protipólu krajiny. Mesto sa nechápe ako dielo ľudských rúk, spoločne vybudovaná „veža“ spoločenstva, ktorého hukot a rytmus spája človeka s človekom. Niet tu oslavnosti, ani identifikovania sa so svojim okolím. Pre našich umelcov sa mesto stalo miestom konfliktu človeka s človekom, vykorisťovania, biedy a rozporu, s tienistými stránkami civilizácie (osamelosť, alkoholizmus, bary, uličky lásky). Pre umelca sa kamenné mesto stáva symbolom škaredosti, neludzosti, miestom utrpenia i prostredím, kde sa uráža ľudská dôstojnosť. Druhým spôsobom reagovania na konfliktný vzťah k mestu môže byť útek k prírode, zahrnutie mesta a civilizácie. Prístup k prírodným motívom z tohto aspektu je však u nás netypickou reakciou.

Sociálno-kritický pohľad na mesto v grafickom diele Mikuláša Galandu ovplyvnili dôsledky prvej svetovej vojny a mnohé okolnosti subjektívneho rázu. V súvislosti s ideovo-tematickým zacielením grafického i maliarskeho diela sa konštatovalo, že Mikuláš Galanda do slovenského výtvarného umenia „vniesol“ novú tematickú oblasť, problematiku mesta a vôbec mestského prostredia so širokou námetovou škálou, ktorú táto nová, predtým nepovšimnutá téma navodzovala.¹⁸ Jedinečnosť Mikuláša Galandu však spočíva v špecifickom poňatí motívu mesta. Ako prvý si dôsledne všima pôsobenie mestského prostredia na človeka a vplyv techniky a civilizácie. V grafickom cykle *Láska v meste* má pre Galandu mesto emociálne rôzne podoby. Je prekliatím, proti ktorému sa človek ešte vždy môže vzbúriť, je vyslovením mnoho-

rakých želaní, ktoré sa možno splnia, je aj rezignáciou, bôľom, zdrojom nepokoja, ktorý ničí, ale môže byť aj životodarný. Bieda, ale aj strach Galandovho človeka sa prejavujú nielen v znepokojenom hľadaní ľudí, v prázdnych uliciach, kde sa prechádzajú dámičky a prostitútky. Galandovým motívom je hľadanie tváří, ľudí pri pohári alkoholu ako jedinom východisku a zároveň úteku z hrozivej biedy a beznádeje zajtrajšieho dňa. V konečnom dôsledku je to i hľadanie seba samého, stotožnenie sa s osamelým človekom rútiacim sa do tmavej noci, či šedivého rána. Galanda jediný postihol beznádej človeka v meste.

Sociálne aspekty ako bytostný pocit vniesol Galanda do slovenskej grafickej tvorby ako prvý. Všetky tieto momenty stotožnil s prostým človekom svojej doby. Postavu proletára a jeho život zobrazil už pred ním Krón a najmä Bauer; treba zdôrazniť, že obidvaja z iného aspektu, hoci expresívne znaky sú všetkým trom spoločné. Krón s proletárom popri revolučných momentoch väčšmi súcitiť, zdieľa jeho ťažkú biedu, Bauer prostredníctvom pracujúceho burcuje, avšak Galanda žaluje a obžalúva. Tendencie posledných dvoch umelcov sa syntetizujú v grafickom diele Kolomana Sokola, obohatené navyše o zjavné momenty revolty a ironie.

Východiskom Sokolovho výtvarného názoru bola vzbura proti jestvujúcej ekonomickej situácii, ale aj proti absurdnosti vtedajšieho života vôbec. Sokolove grafické listy sú nastaveným zrkadlom životu v meste (*Večerná ulica*, drevoryt, 1927), neludskému predávaniu človeka sebou samým (*V cirkuse, Odsúdená*, drevoryty z roku 1930) a meštiackej hlúposti a nenasytosti. Silu výrazu, dôraz na emocionálne prežívanie tienistých stránok mesta (*Na konci mesta*, drevoryt, 1931) vkladá Sokol do sugestívnej ľudskej tváre, neraz kriviacej sa do krčovitých grimás. Oproti Galandovmu človeku mesta, ktorý je vtiahnutý medzi jeho múry a väznený pocitmi hatiacimi vymanenie sa z neho, Sokolov človek zostáva, žije a trpí na jeho pozadí. Je zdanlivo od neho nezávislý, no iba zdanlivo. Človek z periférie v Sokolových grafi-

5. Koloman Sokol: *Na konci mesta*, drevoryt, 1931. Foto A. Červená.





6. Imro Weiner-Král: *Pouličná pesnička*, drevoryt, 1936—1937. Foto A. Červená.

kách bojuje proti bolestnému vedomiu izolácie. Ozýva sa v ňom protest proti sociálnej nespravodlivosti. Je to človek urazený a ponížený, ale nedá sa, bojuje ďalej o svoj život (*V ohni*, 1929; *Hladní*, 1931; *Pouličná scéna*, 1932 — všetko drevoryty). Symptómy doby Sokol vyjadruje ako protiklad človeka a mesta v podobe triednych rozporov. Zachytáva mesto trasúce sa pod explozívnu silu nespokojného proletariátu (*Revolúcia*, litografia, 1927).

Imrich Weiner—Kráľ sa vo svojom cykle drevorytov z rokov 1936—1937 zamerával na úbohé štvrte Bratislavy. Zobrazoval osudy a biedu ľudí, ktorých stretával na uliciach, pod hradom, v poloprázdnych barakoch, i v prostredí tová-

renskej štvrte. Rozmanitosť jeho mesta s vyhranenými spoločenskými protikladmi je kronikou bratislavského života poprevratového obdobia. *Vydrica*, *Spev ulice*, *Bratislavský dom*, *V električke* alebo *Michalská veža* dotvárajú celkový obraz o existenčnej situácii mnohých, ktorí v ňom žijú. Vklad Weinerja—Kráľa do tematického okruhu mesta spočíva v naratívnom podaní všedného života ľudí, v záznamoch o dňoch, ktorými proletár žil, v rozprávačskom vystihnúť niektorých javov kapitalistickej morálky (*Vydrica*). Žena sa stáva nositeľom všetkých sprievodných znakov doby a života. Na jej osudoch umelec najúčinnejšie poukazuje na sociálnu problematiku mesta (*Šéf*, *Po večeri*, *Utopená*). Grafický cyklus *Bratislava* je obrazom mestského prostredia podaného nadreálnymi prvkami so zjavným sklonom k irónii a grotesknosti. Avšak človek sa stáva v grafikách Weinerja—Kráľa už rovnocenným komplexu mesta, teda dochádza tu k vyrovnaniu ideovej polarity človek — mesto.

Grafické listy Ludovíta Fullu z rokov 1937—1938 a nami sledovaného motívického okruhu mesta vylučujú ľudskú postavu. Fulla sa zameriava na zobrazenie čistých architektonických tvarov (*Vazovova ulica v Bratislave*, *Námestie v Bardejove*, *Kostol v Bardejove*, všetko farebné drevoryty). Asociatívnym spôsobom rozvíja reálne prvky modernej civilizácie, komponované do pôsobivých diagonál, vertikál, i horizontál. Konštruktívny prvok, ktorý využil na členenie geometrických plôch, stal sa mu prostriedkom na zvýraznenie celkovej monumentálnosti. Fulla predstavivá dynamickosť, tvarový a farebný pohyb prostredia sa zmiernili, rytmus výrazových prostriedkov dostal nový význam v podobe oslavy civilizácie. Jeho metamorfózy tak postihujú nové významové a obsahové štruktúry, ktoré však Fulla dôslednejšie uplatnil vo svojej maliarskej tvorbe.

Problematika mesta sa stala v rokoch 1911—1938 dominantným motívickým okruhom grafiky, na pozadí ktorého môžeme sledovať vyhrotenie sociálnych konfliktov. Až pod jej vplyvom sa preniesol sociálny motív do vidieckeho prostredia. V tom zároveň spočíva aj rozdiel medzi ideovo-obsahovým zameraním v maľbe a gra-

fike. V maliarskej tvorbe sa naopak sociálny problém rieši najprv na pozadí dedinskej tematickej oblasti.

V

Proletárska kultúra sa rozvíjala už od konca 19. storočia a nemala prirodzene vo všetkých krajinách tie isté tvárne znaky. Jej podoby sa rodili často živelne, na základe konkrétnych okolností a domácich estetických tradícií. Do slovenského umenia prenikali socialistické idey aj prostredníctvom Proletkultu, ktorého pobočky vznikali v Bratislave, v Košiciach, v Ružomberku, v Žiline, vo Vrútkach. Ich program nebol totožný so sovietskym Proletkultom, ale mal podobné zameranie ako v Čechách.

Mnoho nových podnetov získali slovenskí výtvarní umelci v českom prostredí. Keď po prevrate Slováci odchádzali študovať do Prahy, stálo už české umenie uprostred teoretického zápasu o zmysel a ciele moderného umenia. Prevažná časť mladých českých umelcov, združených v spolku Devětsil, aktívne pracovala v Komunistickej strane Československa. Atmosféra Prahy vplývala na sociálnu orientáciu mnohých výtvarníkov, ktorí tam študovali.

Pre formovanie sa slovenských grafických umelcov malo zásadný význam ovzdušie Švabinského špeciálky na pražskej Akadémii, no aj vtedajšia česká sociálno-kriticky orientovaná grafická tvorba (Karel Štika, Vladislav Hřímál, Vladimír Silovský, Jan Rambousek). Dostali sa do styku aj s novými estetickými koncepciami S. K. Neumanna a J. Wolkra. K týmto myšlienkovým prúdom sa pridružili i významné podnety nemeckej a francúzskej grafiky, sprístupnenej nákupom Goyových *Hrôz vojny* a Daumierových sociálnych litografií pražskou Akadémiou. Dôležitá bola aj skutočnosť, že niektorí slovenskí umelci už pred príchodom do Prahy získali prehľad o svetovom umení. Pod vplyvom Švabinského špeciálky bol Ladislav Treskoň. Séria jeho perokresieb z rokov 1921—1923 mala byť prípravou pre leptový cyklus tulákov a žobrakov, predčasná smrť mu však

nedovolila uskutočniť tento zaujímavý sociálno-kritický pokus.

Sociálne tendencie v grafickej tvorbe sa však najmarkantnejšie vyhrotili na východnom Slovensku, s umeleckým centrom v Košiciach.¹⁹ Tu po potlačení Maďarskej komúny žijúci Krón svojou tvorbou reaguje na utrpenie vojny (*Ranený*, lept, 1922). Dynamizmus jeho revolučného cítenia a zobrazenie ťažkého života proletariátu neskôr prerastá do sociálneho „mesianizmu čistého ľudstva“ (*Práca*, *Syn slnka*, *Tvorivý duch* — cykly z rokov 1921—1925).

Sociálno-tendenčné grafické a kresliarske dielo Konštantína Bauera je najvýraznejším prejavom svojej doby. I keď sa kryštalizuje na pozadí maliarskych prác, ktoré sú prenikavejšie a jasnejšie vo formulácii sociálno-kritického zamerania predsa len sú Bauerove litografie²⁰ s námetmi cigánskeho prostredia Košíc a väzenských dvorov na svoju dobu ojedinelé. Umelcov súcit s vydedencami spoločnosti, zanedbanosť a beznádej v očiach ľudí predstavujú Bauera ako umelca najdôslednejšie postihujúceho amorálnosť kapitalistickej spoločnosti a rozjatrenú atmosféru sociálnych bojov.

Grafické dielo Júliusa Jakobyho je ojedinelé, aj keď jeho *Krompašský nezamestnaný robotník* (gumorez, 1925) zostáva azda jediným príkladom umelcovej grafiky. Svojím obsahovo-významovým zameraním sa radí k Bauerovi a Sokolovi. Jadro Jakobyho sociálnej revolty, ale aj národnostnej vyhranenosti zostáva v maľbe. Predpokladaný výraz možno len tušiť. Umelec vždy prekvapoval šírkou motívických okruhov z prostredia košickej periferie.²¹

Osudy ľudí z predmestia Košíc zaujali aj Kolomana Sokola, najrevolučnejšieho kronikára rokov 1927—1932. Na jeho grafické diela sociálno-tendenčného zamerania — *Rodina* (drevoryt, 1928), *Starí* (litografia, 1929), *Šedivé ráno* (lept, 1931), *Pred odchodom* (1930), *Ahasver* (drevoryt, 1932) — vychádzajúce z osobného zážitku, možno aplikovať slová S. K. Neumanna: „Umelec erupcie, silného výrazu, otrasu... Prešiel... k strojom, k železným pákam a tyčiam, aby cez civilizáciu mohol vidieť utlačovaného človeka, ktorý v zástupoch chodí ulicami. Vrhol sa teda me-



7. Zolo Palugyay: *Noční chodci*, monotyp, 1930. Foto A. Červená.

dzi nich a najnovšie zaznamenáva všetky výbuchy duše proletariátu.“²² Drsnosť reality a krutosť života neraz podčiarkuje expresívnymi detailmi (*Hladní, Úder*, obidva drevoryty, *Vysilený*, lept, všetko z roku 1931).

Roku 1930 končí v grafickej špeciálke Maxa Švabinského a T. F. Šimona Anton Ďjuračka. Sľubný grafický talent sa ešte v škole zameriava na sociálne motívy. Všíma si črty tváří osôb zadržatých prácou (*Starec*, lept, 1928), zaujíma sa o ľudskú námahu (*Na stavbe*, lept, okolo 1929). Čoskoro sa však Ďjuračkov názor vyhraňuje: priam expresívne vykresľuje osudy ľudí zápasiacich o život (*Otroci, Nezamestnaní, Almužna*, všetko drevoryty z roku 1930). Začiatkom trid-

siatych rokov objavujú sa v časopisoch a novinách (Kopřivy, Trn, Tramp, Volné myšlenky, Právo lidu, Lidové noviny) grafiky a kresby Jozefa Fedoru, plné ostrej spoločenskej kritiky. V roku 1932 vzniká Fedorov grafický cyklus, v ktorom satiricky pranieruje sociálne a politické pomery predmníchovského obdobia (*Národ muzikantov, Od Šumavy k Tatrám, Slepci*). V tomto súbore ôsmich listov, ktorému dal názov *Poznejte svou vlast*, ostro prejavil nesúhlas s krivdou páchanou na chudobe. Hospodárska kríza, nástup fašizmu i predtucha vojnových hrôz neunikli Fedorovej umeleckej výpovedi, vyznievajúcej v presvedčivom sociálnom a protivojnovom postoji.

Slovenská krajina a vidiecky ľud tvoria druhú

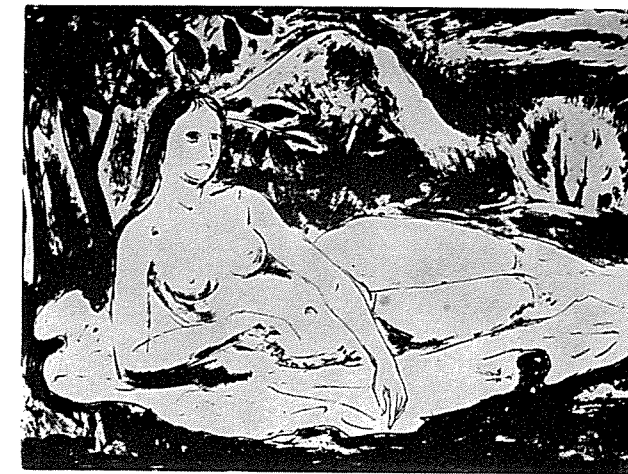
oblasť sociálne motivovanej grafickej tvorby. Podnety z oblasti ľudovej tradície či etnických špecifik nemali vždy sociálne zameranie. Častá pansociálnosť ľudového žánru v našej umenovednej spisbe²³ neraz odráža prirodzený sklon našej kultúry heroizovať a idealizovať všetko, čo je ľudové a slovenské. Tieto momenty, tradované poštúrovskou generáciou, dlho pretrvávajú aj v slovenskej grafickej tvorbe.

S výtvarnou interpretáciou ľudovej tradície sa stretávame u L. Fullu. V období štyroch rokov, kedy sa sústreďoval na spoločenský prístup k realite, dochádza v jeho tvorbe k zaujímavej integrácii sociálnych a národných prvkov, za bohatého využitia ľudového prejavu, prechádzajúceho až k znakovkej čistote kompozície.

Záujem o jednotlivé sociálne vrstvy je u Fullu motivovaný vnútornými, emotívnymi vzťahmi. Spája sa najmä s grafickými listami: *Vykopávanie zemiakov* (litografia, 1923), *Za prácou* (litografia, 1924), *Na hubách* (drevoryt, 1924), *Žobráci* (dvojfarebný devoryt, 1925) a *Dievča s kozou* (kolorovaný linoleoryt, 1927). Výnimku z týchto diel tvoria *Žobráci*, obraz vyjadrujúci triednu rozpornosť mesta.

Priame dotyky s prvou svetovou vojnou ovplyvnili monotypie Zoltána Palugyaya, ktorým sa venoval najmä v rokoch 1930—1933.²⁴ Jeho existencionálne podmienené sociálne cítenie sa ozýva v námetoch starých dreveníc, ukrytých pod končiarimi hôr, práce na neúrodnej slovenskej zemi (*Chalupa pod horou*, 1932; *Z práce domov*, 1932; *Chalupy*, 1931; *Motív*, okolo 1931 — všetko monotypie), alebo v zobrazení prostoty vidieckych príbytkov (*Sedliacke zátiešie*, monotypia, 1933).

V sérii litografií Dezidera Millyho z roku 1934 zaujíma dôležité miesto voľný grafický list s názvom *Náš osud*, dnes označovaný ako *Rolníci*, či *Vyhostení z pôdy*. Dielo je Millyho výpoveďou o nevysloviteľnej biede a neúprosných podmienkach na východnom Slovensku, odkiaľ odchádzali ľudia za chlebom do celého sveta. Ďalšie listy, ako *Nešťastná*, *Blúdiaca* — imaginárne portréty, sú symbolmi mnohých žien, v tvári ktorých sa zrači ubiedenosť a v očiach melancholická zatrpknutosť, zmiešaná s materinskou nehou — ly-



8. Dezider Milly: *Odpočívajúca*, litografia, 1934. Foto A. Červená.

ricky vystupňovaná v litografiách *Neha* a *Odpočívajúca* z roku 1934.

Milly stvárňuje nevlúdnu a bezútešnú krajinu, v ktorej žijú jednotlivci i skupiny ľudí, symbolizujúce akoby „tiene“ vyhostené zo svojich domov. Prístup k javovej skutočnosti uplatnený v grafikách z roku 1934 Milly neskôr využije v motívoch „pochodov smrti“, v dielach, reagujúcich na hrôzy druhej svetovej vojny.

VI

So zostrujúcou sa politickou situáciou a naraňaním fašistickej hrozby čoraz väčšmi pribúdalo ľudí, ktorí si uvedomovali blížiacu sa nebezpečenstvo novej svetovej vojny. Tento vývin udalostí formoval aj životné pocity umelcov.

V takomto ovzduší nastupuje do slovenského výtvarného života nová generačná vrstva. Dramatické udalosti ju nútili formovať si životný postoj. Výsledkom bolo nové umelecké nazeralie, syntetizujúce sociálnu a expresívnu tendenciu grafickej tvorby do pokrokového a revolučného expresionizmu, jedného z vývojových trendov slovenskej grafiky, ktorým v rokoch



9. Eugen Nevan: *Útek*, monotyp, 1943. Foto A. Červená.

1938—1944 nastupuje vyhranená spoločenská zainteresovanosť.

Dobové napätie a predzvesť nového vojnového besnenia sa ozýva v grafických listoch Antona Hollého. Jeho symbolicky poňaté drevoryty s expresívnou nadsádzkou a tvarovou deformáciou zoomorfných prvkov sú varovné a apelujujúce (*Strach*, 1937; *Horúčka*, *Výstraha*, *Zastrelený sup*, všetky z roku 1938; *Mních*, 1939). Autentické zážitky a ich dopad na subjektívnu stránku ľudskej bytosti, zmietajúcej sa v desivej hrôze fašizmu, vyjadril v *Uväznenom sne* (drevoryt, 1940), *Vojnovej krajine* (drevoryt, 1944), *Zo zajatia* (litografia, 1945), *Vtákov podpaľačovi* (litografia, 1945), *Stretnutí s mŕtvym otcom* (linoryt, 1945).

Roky 1942—1944 sú dobou vyzrievania Eugena Nevana, ktorý svojim grafickým dielom reaguje na krutosti a neznesiteľný tlak fašistickej okupácie. Otrasnou skutočnosťou je preňho vlastný zážitok zo zhromažďovania ľudí pre

transport do koncentračných táborov, kam bol určený aj on. Tak vznikajú grafické listy variantov deportovania, zobrazenia vojnových invalidov a utečencov.

Začiatkom štyridsiatych rokov sa začína formovať aj grafický názor Vincenta Hložníka. I keď jeho prvé výtvarné prejavy s antifašistickým a protivojnovým zameraním sa ozývajú v malbe, už v počiatočnej grafickej tvorbe sa sústreďuje na záznam dôsledkov teroru a vojny.

Cyprián Majerník zachytáva nielen vo svojej maliarskej, ale aj v grafickej tvorbe rozjatosť ľudí, zraňovanie človeka. Svoje myšlienky a pocity premietal do postáv fantastických jazdcov, do nešťastníkov v nekonečných sprievodoch, symbolizujúcich tisíce odsúdených, vyhnaných a utečencov. Výsledok citového prežitia ukrutností vojny, teda citového premietnutia do javovej skutočnosti, znamená u Majerníka únik, odchod ľudí, jazdcov a symbolicky aj života. Pôvodné humanistické zameranie sa na realitu sa zmenilo pod zlobou vojny na obžalobu, ale zároveň aj výzvu smrti. Strach hral v jeho živote a v imaginácii bezpochyby významnú úlohu — odtiaľ to prenasledovanie a unikanie jazdcov vo zvrátených oblakoch prachu, zobrazených expresívnou rečou (*Utečenci I., II.*, litografie, 1944—1945).

Pred druhou svetovou vojnou sa kryštalizuje postoj grafika a maliara Júliusa Szabóa. Roku 1945 vznikajú prvé listy jeho cyklu *Ecce homo* (drevoryt), inšpirované vojnovými zážitkami, vyjadrenými v motívoch z koncentračného tábora či zo zabíjania bezbranných žien a detí. V jeho expresívno-symbolických drevorytoch a drevorezoch čoraz viac pribúdali pocity samoty a smútku, tragického pesimizmu, na povrch prenikal tón meditatívnej skepsy. Veľké čierne plochy Szabó striedal s bielymi miestami a jemným šrafovaním, čo mu umožnilo umocňovať expresívny výraz a dramatické zachytenie reality. V bohato prerývaných plochách spájal expresívne zobrazenie javu, deformáciou tvaru a znakmi symbolického významu vyjadroval životné premeny človeka svojej doby. Jeho grafická tvorba a umelecké vyznanie sa však plne rozvinulo až po roku 1945.

Po oslobodení sa vstupom novej generačnej



10. Cyprián Majerník: *Utečenci*, litografia, 1944. Foto A. Červená.

vrstvy začína odvíjať kontinuálny vývin slovenskej grafickej tvorby, ktorej predpoklady a géneza tkvejú práve v období rokov 1911 až 1944.

VII

Proces hľadania umeleckého výrazu adekvátneho pocitu človeka svojej doby sa kryštalizoval v rokoch 1911 až 1944 v dvoch dominantných líniah: sociálnej a expresívnej. Vyústil do niekoľkých závažných problémov, časovo vymedzených rokmi 1911—1928 a 1928—1944.

V prvej vývinovej etape (1911—1928) naša grafická tvorba nadväzuje a reaguje na spoločenské a politické dianie doby a snaží sa o jeho

ideovo-obsahovú transpozíciu. Okolo roku 1911 dochádza k dôležitému zlomu, keď sa v našej grafike rúcajú staré filozoficko-názorové koncepcie s postupne doznievajúcim nemeckým romantizmom a Jugendstilom, pretrvávajúcimi ešte do roku 1914. S prenikaním nových ideí, podmienených vzrastajúcim medzinárodným robotníckym hnutím a špecifickou situáciou obdobia prvej svetovej vojny, ustupujú kriticko-realistické snahy silnejšej sociálnej línie. Dôraznejšie sa začína vo formálnom prejave uplatňovať nemecký a rakúsky expresionizmus alebo jeho česká modifikácia.

Grafika tohto obdobia, na rozdiel od maliarstva, intenzívnejšie prijíma dobový výraz, zhodný pre výtvarné spodobenie a ponímanie reality

u tvorcov jednotlivých národnostných skupín. V grafickej tvorbe sa tak stierajú výrazné rozdiely v obsahovosti a významovosti, diela nadobúdajú internacionálny charakter. S identitou či paralelným riešením súvisí i jej špecifická vnútorná zákonitosť. Naša grafická tvorba, na rozdiel od maliarstva, nenastoluje otázku kodifikovania národného slohu ani hľadania slovenskosti. Od začiatkov svojho utvárania sa snaží o vytvorenie sociálneho a proletárskeho umenia nie na pozadí vidieckeho žánru, ale tematickým okruhom mesta so spoločenskými vrstvami, ktoré ho charakterizujú.

Odras tejto skutočnosti v grafickej tvorbe je podmienený jednak spoločenskou a ekonomickou situáciou, no hlavne národnostným aspektom, s ktorým súvisela širšia názorová polarita tvorcov-grafikov, bližších európskemu zmýšľaniu a cíteniu ako vyhranene národno-buditeľským snahám.

Dialektika vývinu a kauzalita vzťahov determinovala zrod zakladateľského jadra modernej slovenskej grafiky na východnom Slovensku s jej centrom v Košiciach, ktoré zostáva významnou križovatkou umeleckých snáh až do roku 1928. Sociologicky závažná skutočnosť vytvorenia tohto ohniska bola daná práve politickými činiteľmi, národnostnými hľadiskami, triednou štruktúrou, ako aj kultúrnou a výtvarnou tradíciou.

Umelci tohto regionu sa vplyvom danej spoločenskej situácie odklonili od konvenčného zobrazovania romantizujúcej povahy a prešli pod vplyvom súvekých ideí a predstáv o novej spoločnosti k stvárneniu reálnej, sociálnej skutočnosti a s tým súvisiacej estetickej diferenciácii. Ich záujem sa sústredil na tematický okruh mesta, mestského prostredia a človeka žijúceho v ňom, čo sa odrazilo i vo voľbe špecifických výrazových prostriedkov nachádzajúcich významné podnety v súdobej európskej tvorbe a moderných avantgardách.

Grafickí umelci vo svojich dielach okolo roku 1911 spočiatku zaznamenávali spoločenské procesy prebiehajúce v meste, vďaka ktorým si po prvý raz plne uvedomovali seba samých a konfrontovali svoj vzťah k spoločenskej realite. Vplyvom prvej svetovej vojny dochádza

k počiatočným pokusom o vyjadrenie sociálnych väzieb, zmien, ako aj k snahám zachytiť skutočný obraz mestského života s triednou štruktúrou spoločnosti.

S touto obsahovou orientáciou sa v období do roku 1928 výrazne kryštalizujú i tri základné modifikácie expresívnej línie slovenskej grafickej tvorby: v polohe symbolickej, figurálnej a expresionistickej. Výrazný ústup záznamu dokumentárnej povahy s romantickým cítením súvisel so snahou zviditeľniť svoje názory, pocity a predstavy o vzťahu jedinca k spoločnosti, o antagonizme človeka a spoločnosti. Grafickí umelci práve v tomto období siahajú k náročnejším kompozičným riešeniam; okrem techník drevorytu, drevorezu, linoleorytu a linoleorezu využívajú aj výrazové možnosti, ktoré im poskytoval lept, suchá ihla, litografia i monotypia.

Obdobie rokov 1911 až 1928 hlavne vo svojej záverečnej fáze, prinieslo do slovenskej grafickej tvorby obraz človeka psychologicky konkretizovaného, vytvorilo určitý sociálny typ jedinca vtedajšej doby, z ktorého stvárnenia čerpali i neskoršie nastupujúce generácie grafikov. Tento obraz človeka ako sociálnej individuality prechádza aj do obsahovej a významovej vrstvy grafických diel druhej vývinovej etapy slovenskej grafickej tvorby, vymedzenej rokmi 1928—1944.

Objektívne činitele i subjektívne motivácie spôsobili presun výtvarnej aktivity z košického centra do Bratislavy. Mnoho umelcov opúšťa grafický prejav a plne sa venuje maľbe a kresbe, v ktorých formuluje svoje názory, postoje a pokúša sa nastoliť nové obsahovo-formálne problémy.

Obdobie rokov 1928—1944 i napriek tomu, že prinieslo v grafickej tvorbe niektoré závažné obsahové a tvárne podnety, javí sa z celkového pohľadu ako krízové a najviac sa v ňom prejavila diskontinuita vývinu. S doznievaním výtvarného zobrazenia sociálnej skutočnosti a stvárnenia realistického obrazu disharmonických spoločenských vzťahov snažili sa grafici na začiatku nami vymedzeného obdobia o zachytenie námetov evokujúcich slovenskosť a istú etnickú osobitosť. Toto postupné prenikanie národnostných

pocitov do slovenskej grafiky sa prejavilo vo väčšom príklone k ľudovým motívom, k stvárneniu slovenskej krajiny, jej ľudu a práce.

Paralelne so zobrazením ľudových motívov prerastá spoločensko-kritický a hodnotiaci postoj umelcov do pokrokového a revolučného výtvarného prejavu. Latentný nepokoj a blížiac sa roky druhej svetovej vojny tragicky zasiahli do súvekého života a podstatne ovplyvnili myslenie grafikov, čo sa obzvlášť prejavilo v závere obdobia rokov 1928—1944. Vtedy grafická tvorba začínala opäť nadobúdať kvalitatívne, ale aj kvantitatívne ekvivalentné postavenie oproti bohatej produkcii maľby a kresby. Najmä v rokoch

1942—1943 sa kryštalizoval výtvarný prejav väčšiny grafikov, ktorí rozhodujúco sformovali novú podobu slovenskej grafickej tvorby po roku 1945 a podieľali sa na jej kontinuálnom vývine.

Spoločenská existencia človeka obdobia druhej svetovej vojny sa odrazila v našej grafike v symbolickej polohe, s prejavom zameraným na znútorňovanie výrazu. Sociálna a expresívna línia prerástli do syntézy pokrokového socialistického umenia. Nadobudli teda kvalitatívne novú podobu, ktorá bola determinovaná danými historickými východiskami a odlišnými časovo-priestorovými dimenziami.

Poznámky

¹ Túto skutočnosť charakterizoval už K. Vaculík: „... v dôsledku spoločenských, ekonomických i politických premení sa kde-tu aj tradičná idealistická poloha ľudopisného žánru, vyhovujúca svojim oslavným alebo anekdotickým zameraním buržoázneho vkusu, v kritickjšie vystihovanie skutočnosti a začína sa do zorného poľa nášho umenia okrem dedinských motívov dostávať aj problematika z robotníckeho prostredia. Stupňovanie sociálnotendenčných aspektov v období pred prvou svetovou vojnou v otvorené poukazovanie na zúfalé postavenie robotníckej triedy a zbadačenie roľníctva je nielen prejavom postupujúcej demokratizácie slovenského umenia, ale aj nových hľadísk, ktoré sa začali vo významnejšom miere uplatňovať po skončení prvej svetovej vojny.“ VACULÍK, K.: Slovenské umenie v boji o dnešok. Bratislava 1959, s. 53.

² Pozri diela K. Köváry-Kačmarika Spišská Kapitula, Na ulici, Vo dvore (všetko linoleorezy z roku 1911); G. Angyala Garbiani, 1911; Žobrák, Baník s vozíkom, Baník v šachte (všetko lepty z roku 1912); Hermélyho Cigán, Žobrák, Slepý, Starec (všetko lepty z roku 1913); Slepec, lept, 1914; E. Króna Robotník, 1912, Baníci, Štrajk, Hlava ženy v tmavom klobúku (všetko lepty z roku 1914).

³ Herman Bahr túto skutočnosť dokladá slovami: „Nikdy nebola doba tak otriasaná hrôzami a smrťou. Nikdy nebol svet tak hrobovo tichý. Nikdy nebol človek tak malý. Nikdy sa necítil tak úzkostlivo. Nikdy nebol priateľovi tak vzdialený a sloboda tak mŕtva. Tu teraz kričala núdza. Človek ešte kričal svojou dušou, doba bola jediným výkrikom núdze. Aj umenie kričalo do hlbkej temnoty, kričalo o pomoc, kričalo po duši: to je expresionizmus.“ BAHN, H.: Expresionismus. München 1920, s. 34.

⁴ BARR, Alfred H.: German Painting and Sculpture. New York 1931, s. 25.

⁵ tamže, s. 25.

⁶ Výstižne tento problém charakterizuje M. Míčko: „... racionálny obraz, ktorý si človek vytvára o svete, posilňuje ho v sebavedomom odhodlaní pretvárať si svet podľa svojho obrazu, opája ho pocitom demiurgickej moci, s akou inštauruje ‚druhú prírodu‘. Ale negatívne dôsledky priemyselnej civilizácie na prechode medzi paleotechnickým a neotechnickým obdobím (podľa terminológie Mumfordovej) mu tiež ukazujú, že technika nielen mení, ale i plieni prírodu, že nie je len nástrojom moci, ale i prostriedkom zotročenia, že neslúži len životu, ale pomáha i smrti; a tak v ňom vzbudzujú nostalgiu po nepokazenej prirodzenosti a vedú ho k tomu, aby hľadal novú rovnováhu medzi svojím civilizačným dielom a tými pôvodnými, elementárnymi, vitálnymi silami, ktorým vďačí za vlastný zázrak svojho bytia.“ MÍČKO, M.: Expresionizmus. Praha 1969, s. 35—36.

⁷ „Členovia drážďansko-berlínskej skupiny sa pohybovali skôr v konkrétnych, najmä sociálnych dimenziách ľudského života a bytia, členovia mníchovskej skupiny mysleli viac na obecné, bytostné, kozmologické relácie človeka k svetu. Maliari a grafici z Die Brücke v podstate zachovávali obraz predmetnej skutočnosti, i keď bol médium prežívania posunutý do inej polohy, deformovaný či transformovaný; umelci z okruhu Der blaue Reiter sa však od neho odpúťovali a smerovali k zduchovneniu hmotného na spôsob hudby: ich vyjadrovacie prostriedky, farba a línia, zbavené záťaže zobrazovania, sa postupne osamostatňovali, aby tým priamejšie slúžili potrebám citovo ladenej fantázie.“ MÍČKO, M.: Expresionizmus. Praha 1969, s. 22.

V hlavných rysoch sa tieto dve základné názorové diferencie dajú aplikovať aj na slovenských grafikov dvadsiatych rokov, ktorí tvorili alebo vyrástli v košickom centre, a tých grafikov, ktorí pôsobili mimo neho.

⁸ Bližšie pozri grafickú zbierku Galérie hl. mesta SSR Bratislavy.

⁹ Do Čiech prinášajú expresionizmus najmä členovia generácie Osmý, ktorých dve výstavy v rokoch 1907 a 1908 sa svojim zameraním hlásili k odrazu nemeckého expresionizmu. Vývin tam ovplyvnila aj veľká pražská výstava Edvarda Muncha v roku 1905. V rokoch 1912 a 1913 zorganizoval Vincenc Kramář českú účasť na medzinárodnej prehliadke svetových avantgárd v Kolíne nad Rýnom. Podnety pre rozvoj expresionizmu boli teda v Čechách dosť prenikavé.

¹⁰ PETRÁNSKY, L.: Zoltán Palugyay. Bratislava 1974, s. 17.

¹¹ Prídŕžam sa definície expresívnej tendencie M. Míčka. MÍČKO, M.: *Expresionizmus*. Praha 1969, s. 10.

¹² Bližšie pozri články L. Novomeského v Literatúre a revolúcii. Medzi proletárskou poéziou a poetizmom 1922—1928. Bratislava 1977; *Literatúra a revolúcia*. Nové snahy o proletársku literatúru 1929—1934. Bratislava 1978.

¹³ V našej umenovednej spisbe býva často táto spolupráca preceňovaná. Fullov vklad do časopisu DAV sa redukuje v podstate na dva výrazné grafické sprievody k básňam L. Novomeského Romboid a J. Poničana Som. Významne však spolupracoval s DAV-om M. Galanda, ktorý, popri viacerých ilustráciách a grafikách, po prvý raz práve na stránkach tohto časopisu uverejňuje aj grafický cyklus *Láska v meste*. V prvom čísle z roku 1926 prináša D. Okáli tiež hodnotenie Galandovej tvorby, ako najužšieho spolupracovníka DAV-u.

¹⁴ Alexander Bortnyik veľmi úzko spolupracoval s Ludovítom Kassákom, čo podstatne ovplyvnilo jeho grafickú tvorbu po roku 1921, výrazne poznamenanú konštruktivistickými tendenciami. Ich vzájomné priateľstvo sa upevnilo najmä v čase spolupráce na významnom avantgardnom časopise MA, na ktorého stránkach sa objavovali závažné články o modernom umení, predovšetkým o Bauhause a súvekom umení SSSR. Časopis bol v Košiciach rozšírený v Krónovom okruhu prostredníctvom Ivana Ludvigoviča Mácu.

¹⁵ Význam Košíc ako strediska modernej grafickej tvorby trvá až do druhej polovice dvadsiatych rokov, kedy sa situácia začína meniť a aktivita sa presúva do Bratislavy, kde v roku 1928 vzniká ŠUR. V apríli 1928 odchádza z Košíc E. Krón a žije v Taliansku, v tom istom roku zomiera K. Bauer. V rokoch 1926—1932 je ešte K. Sokol v grafickej špeciálke M. Švabinského a T. F. Šimona. Od roku 1932 začína Sokol viac cestovať mimo naše územie, pri svojich návštevách do vlasti však ostáva väčšinou v Prahe.

Viacerí umelci sa už ku grafickej tvorbe nevrátia (J. Jakoby), práce v tejto oblasti sú ohraničené u O. Embera a B. Baju rokmi 1922—1924 a G. Schillera 1922—1923. V roku 1924 odchádza do Paríža aj F. Foltýn, A. Bortnyik častejšie zostáva vo Viedni a Budapešti, L. Kassák popri pobytoch vo Viedni má v prednášky na ŠUR v Bratislave. S L. Kassákom je spojená aj myšlienka užšej spolupráce s grafickými dielňami Bauhausu vo Weimare (činné v rokoch 1919—1925 pod vedením L. Feiningera). Zamýšľaný kontakt, ktorý sa z dosiaľ nezistených príčin neuskutočnil, súvisel so spolupracou na štvrtom slovanskom grafickom albume.

¹⁶ V slovenskej grafickej tvorbe dvadsiatych rokov sa nestretávame s kombináciou náročnejších grafických postupov, ani s experimentmi s farbou. Ojedinelými sú len farebné lepty L. Treskoňa z rokov 1919—1921, ktoré riešia aj problém stavby obrazovej plochy a účinnosť jednoduchých geometricky pôsobiacich tvarov, teda problematiku, ktorú domyslí a dorieši L. Fulla začiatkom tridsiatych rokov.

¹⁷ K. Vaculík charakterizoval túto tvorbu slovami: „E. Krón si programovo všímal organizmus mesta hlavne zo sociologickej stránky. Upútala ho predovšetkým bizarná malebnosť najchudobnejších štvrtí na mestskej periférii, zaujímavý a pitoreskný, ale smutný rytmus domčekov a chatrčí priradených k sebe pozoruhodnou logikou additívnej skladby. Kreslí nehostinné prostredie robotníckych chalúp v okolí továrenských objektov alebo podivuhodný tok krivotakých uličiek s ošúchanými, rozbitými plotmi a naklonenými plynovými lampami. Občas ho zaujme malebná skladba mestského zákutia, ktorého nepravidelné členenie je kde-tu prerušené polozhnutými drevenými zábradliami či mostom.“ VACULÍK, K.: *Slovenské umenie v boji o dnešok*. Bratislava 1959, s. 32.

¹⁸ Motív mesta prináša ako prvý do našej grafickej tvorby K. Kóváry-Klačmarik v roku 1911, avšak bez sociálneho zamerania.

¹⁹ „Sociálne rozjatrený pohľad a precitovanie problémov doby sa tu stalo od dvadsiatych rokov približne do polovice tridsiatych rokov nielenže novým, ale do istej miery prevládajúcim predmetom umeleckej výpovede. V tom je špecifický prínos východoslovenského výtvarného prejavu do nášho celonárodného umenia v období dvadsiatych a tridsiatych rokov.“ SAUČIN, L.: *Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918—1938*. Košice 1964, s. 38.

²⁰ K. Bauer pravidelne vystavoval s poslucháčmi školy E. Króna v priebehu rokov 1922—1927. Na svojej prvej individuálnej výstave v Košiciach roku 1928 vystavoval aj kresby a litografie. Grafické dielo je dnes známe z fotoreprodukcii, ojedinelé grafiky sú v súkromnom majetku v Košiciach.

²¹ „Ťažisko Jakobyho diela je na jednej strane v rozvíjaní zážitku mesta, najmä predmestia a jeho oby-

vateľov ... nenápadných, nekonvenčných príhod a situácií jeho drobných ľudí... začal teda ako maliar mestskej periférie, kde žil a žije telom i dušou medzi prostými ľuďmi, robotníkmi, remeselníkmi, áno i príslušníkmi lumpenproletariátu, ...“ SAUČIN, L.: *Július Jakoby*. Bratislava 1960, s. 11—12.

²² *Dokumenty sociálneho a proletárkeho umění*. České Budějovice 1971, s. 2.

²³ Porovnaj grafické listy s ľudovou tematikou z obdobia rokov 1911—1944 s nesociálnym zameraním: L. Treskoň, *Detvan* 1921, *Do roboty* 1922; pracovné motívy M. Benku z rokov 1922—1923; jánošíkovský cyklus L. Fullu z roku 1923; Sokolove ľudové motívy

z rokov 1934—1935; grafické listy B. Póra a A. Nemeša zo štyridsiatych rokov; M. A. Bazovského z rokov 1940—1943.

²⁴ *Revolučný pohyb a vojnové ničenie* zažil na talianskom fronte. „Aj uprostred bojov však berie ceruzku či uhoľ a vytvára sériu prác, ktoré sú dramatickou obžalobou hrôz vojnového ničenia, nezmyselnosti krviprelievania. Poznanie sociálnej nespravodlivosti z detstva sa prehlbuje (významne na neho pôsobili aj revolučné pohyby v Maďarsku, ktoré spoznával cestou domov) a definitívne ovplyvnilo časť jeho diela.“ PETRÁNSKY, L.: *Zoltán Palugyay*. Bratislava 1974, s. 16.

Социальные и экспрессивные тенденции словацкой графики в период 1911—1944 гг.

Дагмар Срненска

Резюме

Развитие словацкого графического творчества в период с 1911 до 1944 гг. можно разделить на два основных временных этапа, которые ограничиваем годами 1911—1928 и 1928—1944. В течение обоих периодов развития графика решала свою собственную специфическую сферу вопросов и развивалась по своим внутренним закономерностям.

В отличие от словацкой живописи, графика в начальный период своего развития не выдвигает проблематику кодификации национального стиля, а стремится к созданию основ пролетарского и социального искусства, которое особенно в последние годы периода 1928—1944 гг. перерастает в общественно активное социалистическое проявление. Словацкая графика со своего зарождения непосредственно связана с общественной, политической и экономической жизнью своей эпохи и стремится к ее идейно-содержательной транспозиции. В период 1911—1914 гг. формулировка этой содержательности в плане средств формального выражения была под влиянием немецкого романтизма и Jugendstil, в период первой мировой войны вплоть до 1928 г. — прежде всего под влиянием немецкого и австрийского экспрессионизма и его чешской модификации.

Словацкое графическое творчество с самого начала было связано с главной линией развития, характеризующей двадцатые годы, и носило международный характер. Тесные контакты с общеевропейскими событиями в области изобразительного искусства обусловила ориентация содержания наших графиков, которые социальное отражение действительности реализовали не на фоне сельского жанра и народного искусства, а тематической сферой, связанной с городской средой и общественными слоями, социологически ее характеризующими. Таким

образом параллельно развивались две доминирующие тенденции этого периода — социальная и экспрессивная.

Предпосылки для максимального развития упомянутых тенденций были созданы в областях с наилучшим экономическим положением, наиболее резко выраженными социальными противоречиями и сложным национальным вопросом. Эти области были и более всего склонны принять новые идеи и реагировать на политические изменения и движения. Диалектика развития и причинность общественных отношений создали эти условия главным образом в Восточной Словакии и в ее центре, г. Кошице, куда мы относим зарождение и формирование центра основания современной словацкой графики. Кошице, ставший в этот период пересечением общественных, политических, философских и новых эстетических концепций, сохраняет свое ведущее положение вплоть до 1928 г. С этого года центр тяжести культурной жизни перемещается в Братиславу, где основывается Школа художественных ремесел, имевшая определенную связь с идейной направленностью Баухауза.

1928 годом начинается второй период развития в словацком графическом творчестве, и добавим, что по сути, ввиду богатой продукции этих лет в области рисунка и живописи, кризисное. Большинство словацких художников реализует свою творческую программу в живописи, тогда как графике уделяет лишь эпизодическое внимание. Социальное изображение городской среды, затухая, постепенно переходит в область тематики, ищущей мотивы типично словацкие и народные. Кроме того, начинают появляться графические обработки исключительно актуального общественного характера. Художники-графики особенно в период 1940—1944 гг. прибегают к знакам символического значения, а эпическая смысловая

плоскость все более отодвигается на задний план, освобождая место внутреннему выражению. Социальная и экспрессивная линия перерастает в обобщенную форму прогрессивного социалистического искусства. Таким образом создается почва для последующего поколения, первые графические работы которого появляются около

Social and Expressive Tendencies of Slovak Graphic Arts 1911—1944

Dagmar Srnenská

The development of Slovak graphic production between 1911 and 1944 may be divided into two temporal stages, viz. 1911—1928 and 1928—1944. During both these developmental periods graphic arts dealt with their own specific circuit of issues and proceeded in accordance with their own internal laws.

In contrast to painting, Slovak graphic art in its initial stages did not raise any question of codification of the national style, but endeavoured to lay down the foundations of a proletarian and social art which, particularly in the closing years of 1928 and 1944, grew into a societally committed or engaged socialist graphic expression. Thus, Slovak art is right from its beginnings, directly related to social, political and economic life of the times and strives after its ideological-content transposition. During the years 1911—1914, the formally expressive formulation of this content is affected by German romanticism and Jugendstil, during the period of World War I until 1928, primarily by German and Austrian expressionism and its Czech modification.

Slovak graphic art right from its beginning took contact with the principal developmental line characterizing the twenties and achieved an international standard. The close contact with the overall European creative events was conditioned by the content orientation of our graphic artists, who did not express reality against a background of the rural genre and inspirational moments of folk art, but within a thematic circuit related to the urban milieu and the social strata that characterized it sociologically. Thus, two dominant trends of this period developed in parallel — a social and an expressive one.

Conditions for the greatest upsurge of these tendencies were created in regions with the worst economic situation, with the acutest social contradictions and a complex nationality question. And these regions we-

re also most inclined to accept new ideas and react to political changes and movements. These conditions were formed by dialectics of development and causality of social relations mainly in Eastern Slovakia with its centre Košice, which is considered to be the cradle and the site of the founding focus of modern Slovak graphic art. The town of Košice which at that time became a crossroad of social, political, philosophical and new aesthetic conceptions, retained its primacy until the year 1928. From that year, the centre of gravity of important cultural events shifted to Bratislava where the School of Artistic Crafts was founded — having a certain contact with Bauhaus's ideological orientation.

The year 1928 marks the beginning of the second developmental period of Slovak graphic arts, and we may say, essentially a critical period in view of the abundant production in draftsmanship and painting of these years. The great majority of Slovak artists carry out their creative programmes in painting, devoting attention to graphic work sporadically only. Representation of the urban social milieu is dying out and is gradually shifted into the topical domain of searching for motifs that are typically Slovak and national. The most frequent motifs of graphic representation are those of a highly socially committed nature. Graphic artists, principally during 1940—1944, reach out for signs of a symbolic meaning and the epic plane recedes more and more into the background in favour of an inner expression. The social and expressive line takes on a synthesized form of progressive socialist part. It thus creates an important platform for the coming generation whose first graphic expressions appear around the year 1945, fully to unfold within the time limit under study. This milestone marks the opening of a new chapter of Slovak graphic art, from it unrolls an unbroken, continuous development of this creative branch.

K problematike rozvoja ranej grafickej tvorby Vincenta Hložníka

EVA TROJANOVÁ

Po razantnom nástupe zakladateľov modernej slovenskej grafiky Sokola, Fullu a Galandu v dvadsiatych rokoch strácajú jej dejiny počiatkové tempo svojho rozvoja. Nasledujúca generácia nepreberá vývinovú iniciatívu v tejto oblasti, nereaguje na tvorivé impulzy, čím vlastne počiatkový sľubný rozlet grafiky vzápätí stagnuje. Pochopiteľne a logicky sa natíska otázka, prečo je tomu tak. Zjednodušenou odpoveďou by mohlo byť, že generácia, vstupujúca do nášho výtvarného umenia v priebehu tridsiatych rokov (tzv. Generácia 1909) má zmyslovejší vzťah k svetu, čo sa v malbe prejavuje vytratením línie a prevahou maliarskej hmoty.

Druhá polovica štyridsiatych rokov sa však znova stáva silným obdobím v rozvoji modernej slovenskej grafiky — akýmsi oneskoreným nadviazaním na program zakladateľov. Medzivojnová generácia, ktorá sa zapája v tomto období do výtvarného diania, napriek tomu, že má s predchádzajúcou mnohé styčné miesta, nadväzuje dôslednejšie na modernu. V tvorbe tejto generácie hrá dôležitú úlohu kresba, línia, racionálna a konštruktívna výstavba obrazového priestoru a hľadanie syntetického tvaru. Sú to základné predpoklady, ktoré logicky vedú k intenzívnejšiemu rozvoju grafickej tvorby. Prameni z nich grafická orientácia mnohých umelcov tejto generácie: Hložníka, Dubaya, Zmetáka, Chmela, Klimu atď. Teda až v polovici štyridsiatych rokov sa vytvára kontinuita programu, nastoleného Fullom, Galandom, Sokolom. Z najvýraznejšiu a najsilnejšiu grafickú osobnosť tohoto obdobia býva — nie neprávom — považovaný Ernest Zmeták, ktorého tvorba sa dáva

do súvislosti s tvorbou Fullovou. Dubayov lyrický výraz má východisko v diele Mikuláša Galandu a napokon Hložník preberá odkaz Kolumana Sokola.¹

Ak sa pozrieme podrobnejšie na Hložníkovu grafickú tvorbu zo štyridsiatych rokov, budeme nútení korigovať stereotyp zaužívaných vývinových línií a pripustiť rozšírenie ich hraníc. Zdá sa, že prvý dal Hložníkovu tvorbu do súvislosti so Sokolom K. Vaculík a vzápätí J. Cincík, čo sa neskôr všeobecne akceptovalo, napriek tomu, že už v tom čase sa názory o tom rozchádzali: „Oboch spája veľa spoločných znakov, no nie tak výtvarných, skorej osobných, ľudských. Spoločná im je dispozícia ku kresebnému a grafickému prejavu a niekoľko zhodných črt v tematike. V tom ostatnom sa od seba diametrálne delia.“² Neskôr v Hložníkovej monografii Matuščík pripúšťa nadviazanie na myšlienkový odkaz Sokola, ale „treba mu prekonať obdobie grafických začiatkov“.³ Ak by sme expresívnosť výrazu považovali za dostačujúci znak, resp. dôvod na vytvorenie vývinových kontinuitných vzťahov, potom by sme bez ťažkostí našli príbuznosť s ranými drevorezmi M. Galandu.

Pokým doteraz uvádzané vzťahy Hložníka k Sokolovi vychádzajú skôr zo všeobecnej a nijako nekonkretizovanej príbuznosti výtvarného prejavu (Vaculík, Cincík), ďalšie analýzy v tomto smere sa snažia o doloženie konkrétnym materiálom. Ako lapidárny príklad sa uvádza grafický list *Koncentrák* (drevoryt, 1946), ktorého „Expresívna tvarová štylizácia postáv pripomene Sokola“.⁴ Považujeme za potrebné pripomenúť, že je to zo štyridsiatych rokov jeden

list, na ktorom možno identifikovať štylistické prvky príbuzné Sokolovi. V tomto smere, zdá sa, je výstižnejší Vaculíkov názor, ktorý vidí príbuznosť obidvoch umelcov skôr v znakoch osobných než výtvarných.

Dôležitejší než vzťah k Sokolovi je v ranom období Hložníkovej grafickej tvorby jeho vzťah k Picassovi z predvojnového obdobia. Toto Hložníkovou poučenie na Picassovi Matuščík analyzuje ako jeho vzťah k tradícii paralelný so Sokolom, pričom u obidvoch zdôrazňuje najmä využívanie fantazijných prvkov. „Tento vzťah tiež vysvetľuje, prečo mohol Hložník na základe nových skúseností ľudských a spoločenských ďalej rozvíjať niektoré stránky Sokolovej polemiky so skutočnosťou...“⁵ Ak si však uvedomíme, že Picassov príklad má značný význam aj pre ďalších umelcov tejto generácie, potom uvedená paralelnosť vzťahu Hložník-Sokol s tradíciou je snáď jednostranná. Hložníkov vzťah k tradícii je zložitejší, dynamickejší a nemá jednoznačne vertikálne smerovanie, ako napr. u Sokola. Sokolov výtvarný názor smeruje plynule od realizmu Švabinského školy cez poučenie expresionizmom (jeho veristickou odnožou) až k Picassom ovplyvnenej tvorbe zo štyridsiatych rokov. Hložníkov vzťah k tradícii je stimulovaný vnútornou citovou reagensiou. Preto v doznievaní tvorby vojnového obdobia dominujú najprv daumierovské filiácie, vzápätí vystriedané picassovským expresionizmom, ktorý sa zvnútorňuje a syntetizuje v expresívnom výraze noldeovského typu, až prejde v niektorých listoch ku gauguinovskému neoprimitivismu. V závere grafickej tvorby štyridsiatych rokov sa ozve dekorativizmus blízky výrazu grafiky M. A. Bazovského. Tieto Hložníkove dominantné vzťahy k tradícii nevytvárajú stereotypy, ale sú opornými bodmi v zložitom organizme jeho kryštalizujúceho výtvarného prejavu. I keď sa štyridsiate roky zdajú byť navonok uzavretým obdobím Hložníkovej tvorby, v jej neskoršom vývine, najmä od konca päťdesiatych rokov, sa jasne črtajú nadväznosti na toto rané obdobie.

Keď Hložník vstupoval na začiatku štyridsiatych rokov do výtvarného diania, bol hneď považovaný za vedúci zjav svojej generácie. Jeho prvé dve samostatné výstavy⁶ markantne dolo-

žili veľkosť jeho talentu a situovali ho za oporu mladej výtvarnej generácie. I z dnešného pohľadu sa zdá, že najvýstižnejšie charakterizoval tvorbu nastupujúceho umelca K. Vaculík. Od začiatku vystihol, že najsilnejšou zložkou Hložníkovho výtvarného naturelu je zmysel pre kresbu a líniu: „istá a bezpečná kresba, ktorá je podkladom jeho výtvarného názoru — to mu dovoľuje voľnosť v deformácii tvaru“.⁷ Aj Hložníkovú príbuznosť so Sokolom nachádza, ako sme už spomínali, najmä v „dispozícii ku kresbenému a grafickému prejavu...“ Zmysel pre kresbu a úlohu línie vo výstavbe obrazu však nie je výsadou Hložníkovou, ale je charakteristický pre väčšinu umelcov nastupujúcej generácie (Šturdík, Semian, Zmeták, F. Hložník). Je to jeden z podstatných znakov tejto generácie, ktoré možno vcelku interpretovať ako reakciu na úsilie generácie predchádzajúcej.⁸

Expresívna línia tvaru v Hložníkovej tvorbe prvej polovice štyridsiatych rokov sa kryštalizuje takým spôsobom, že Cincík jeho vtedajšie maľby a kresby hodnotí ako „poňaté prenikavo graficky“.⁹ Toto výtvarné cítenie dovedie Hložníka napokon od roku 1946 k systematickej práci v grafických technikách, predovšetkým drevoreze, ktorý sa čoskoro stane rovnocennou zložkou jeho maliarskej tvorby. Je to prvé veľké obdobie Hložníkovej grafickej tvorby, ktorému sa doteraz v našej umeleckohistorickej literatúre nevenovala primeraná pozornosť. Z doterajších nie početných prác, ktoré sa aspoň čiastkovo dotýkajú ranej Hložníkovej grafickej tvorby, najvýstižnejšie analyzuje toto obdobie R. Matuščík v umelcovej monografii¹⁰, v ktorej koriguje aj svoje niektoré predchádzajúce názory.¹¹ Táto analýza vychádza najmä z konfrontácie s paralelnou Hložníkovou maliarskou tvorbou; menej dôsledne sa venuje vývinovým vertikálnym vzťahom v slovenskej grafike a horizontálnym kontaktom s grafickou tvorbou ostatných generačných druhov, najmä Dubaya a Zmetáka. Napriek tomu oprávnene kladie významovo Hložníkovu maľbu i grafiku na rovnakú úroveň: „Obe dozrievajú k vypätej sile expresie, opierajúcej sa o Picassovu predvojnovú tvorbu. Obe tvoria nové a osobité polohy v slovenskom výtvarnom vývine“.¹²

Napriek tomu, že sa teda v plnej miere priznáva Hložníkovi výnimočný kresliarsky a grafický talent, jeho prvá samostatná výstava grafiky¹³ bola prijatá skôr rozpačito. K. Vaculík v recenzii výstavy celkovo kladne hodnotí Hložníkovu tvorbu, k samostatnej výstave sa však stavia zdržanlivo.¹⁴ Podobne článok M. Várossa síce kvalifikuje výstavu ako „úspešný pokus osviežiť toto u nás málo a pritom veľmi náročne pestované výtvarné odvetvie“, ale z výtvarného hľadiska jej vyčíta „vypočítavú dekoratívnosť“.¹⁵

Ani neskoršie práce, syntetizujúce vývin slovenskej grafiky, nedoceňovali rané obdobie rozvoja Hložníkovej grafickej tvorby. Városov príspevok k tejto problematike nemohol mať ešte dostatočný časový odstup na objektívnejší pohľad, preto sa problematiky štyridsiatych rokov dotýka len všeobecne.¹⁶ Podstatnejšia je Matuščíkova štúdia,¹⁷ ktorá konštatuje rozmach grafickej tvorby okolo roku 1948, avšak v porovnaní s hodnotením tvorby Dubaya, Zmetáka, Szabóa a ďalších ešte nevenuje Hložníkovej grafike tohoto obdobia patričnú pozornosť, naopak, objavuje uňho samoučelné dekoratívne tendencie. Zásadnejšie sa Hložníkových drevorezov zo štyridsiatych rokov dotýka Matuščík v ďalšej svojej štúdii,¹⁸ kde podáva celkovú charakteristiku tejto tvorby a vyzdvihuje najmä skutočnosť, že Hložník objavil pre slovenskú grafiku expresivnosť Picassovej predvojnovovej tvorby. Dospieva potom k jednotransnému názoru, že „Po päťnástich rokoch stáva sa opäť problém Picassov jednou z ústredných otázok slovenskej grafiky, pravda nie už v zmysle Galandovej lyriky, ale s hľadaním dramatickej možnosti, ako to odpovedá povahe Hložníkovho talentu“.¹⁹ Treba však zdôrazniť, že problém „Picasso“ bol síce javným problémom Hložníkovej grafiky, rozhodne ho však nemožno zovšeobecniť na slovenskú grafiku vôbec. Príklad Picassa má svoj význam predovšetkým v maliarskej časti medzivojnovovej generácie. U Hložníka sa ozýva nielen v grafickej a maliarskej tvorbe, ale aj v sochárskej tvorbe, ktorej sa venoval v rokoch 1947—48.²⁰ Ostatná slovenská grafika na tento Hložníkov podnik nereagovala. Napokon Hlaváčkova práca²¹ podáva v syntetizujúcej podobe známe poznatky o slovenskej grafike a jej cieľom nie je hľa-

danie nových súvislostí. Časť o Hložníkovej grafickej tvorbe sa preto pochopiteľne opiera o jej spracovanie v monografii.

Hložníkov intenzívnejšia raná grafická činnosť začína roku 1946, kulminuje v drevorezoch v rokoch 1947—1948 a doznieva v linorezoch rokov 1948—1949.²² Rozsahom je táto tvorba značná a podnes nie je známa v celej šírke. Katalóg prvej grafickej výstavy uvádza štyridsať listov, v skutočnosti však Hložník vyrezal dobre vyše stovky drevených štočkov, z ktorých veľká väčšina zostala nevytlačená. Možnosti tlačiť v povojnových časoch grafiku neboli prakticky nijaké.²³

Napriek tomu, že táto tvorba vznikala v nevelkom časovom rozpätí, jej výtvarné stvárnenie je značne diferencované, s charakteristickými štýlovými znakmi. Výrazným spoločným prvkom Hložníkovej grafickej tvorby je expresívny dynamizmus výrazu. Zázemie Hložníkovej expresivnosti tvoria dva odlišné pramene, čo potom v následnosti vytvára v zásade dve charakteristické polohy jeho grafickej tvorby: v prvom rade je to už spomínaný vzťah k Picassovej predvojnovovej tvorbe a v druhom rade výrazná väzba na nemecký expresionizmus predstavovaný najmä grafikou Noldeho. Tento druhý vzťah je priamy, bez sprostredkujúcej úlohy Fullu či Zmetáka. Hložník vytvára skôr istý druh analógie v nadväznosti na tradíciu vo vzťahu s Fullom. Pokým Fulla sa inšpiruje kubistickým obdobím Picassa a z nemeckého expresionizmu je mu najbližší predovšetkým racionálny Feininger, Hložníkovi sú bližšie expresívne zložky obidvoch zdrojov. Nemecký expresionizmus však je v tomto prípade spoločným menovateľom pre Hložníkovu grafiku štyridsiatych rokov a Fullovu tvorbu konca tridsiatych rokov. Priamy vzťah Hložník-Fulla sa objaví až v linoleorezoch okolo roku 1949.

Fullova grafická tvorba konca tridsiatych rokov dokladá, že práve on objavil pre slovenskú grafiku tak príťažlivý príklad expresivnosti Noldeho. Pokým Zmeták pokračuje vo Fullovej reakcii jej dovŕšením v zmysle „zmaľbnovania“ drevorezového rukopisu využívaním štruktúrovania plochy drobnými škvŕkami a plôškami a zracionalnením výrazu, paralelná Hložníkovou reakcia sa vyhyba uvážlivej korekcii Fullovej



1. Vincent Hložník: *Trio*, drevorez, 1947. Foto A. Červená.

a priamo nadväzuje na dynamiku noldeovskej vnútornej expresívnej výrazovosti. Núka sa potom logický záver, že Nolde spája nielen Fullu a Hložníka, ale aj Zmetáka a Hložníka, na základe čoho sa dostáva do horizontálneho vzťahu i uvedená tvorba Hložníka a Zmetáka. Rozdiely sú dané individuálnou reakciou na spoločné východiská. Nespútaná expresívnosť Hložníkov sa napokon ocitá v protiklade s racionálne vyváženým cítením Zmetákovým.

Dielo uvedenej vrstvy nie sú všetky výrazovo jednoznačné. U niektorých diel dochádza k posunu od drásavo existenciálnych polôh k tmenejším náladám, blížiacim sa k primitivizmu gauguinovského typu (*Čakanie, Kone*, drevorezy, 1947).²⁴ Dávať istý druh zámerného primi-

tivizmu do súvislosti s „ľudovo rustikálnym podaním nie je snáď v tomto prípade vystihujúce.“²⁵ Ozvena primitívneho tónu nie je v Hložníckej grafike náhodná. Zjavuje sa podobne ako zmysel pre kresbovosť u viacerých jeho generačných druhov a je jedným z prvkov tvoriacich štruktúru horizontálnych generačných väzieb. Paralelne sa objavujú tieto črty v ranej grafike a plastike Dubayovej, v maľbe a kresbe Semianovej i v plastike Uhrovej atď.

Okrem diel primitivizujúcich patria do tohoto okruhu aj grafiky, v ktorých sa čiastočne objavuje picassovská štylizácia. Sú to väčšinou ženské hlavy, resp. polofigúry, ktorých celkové výtvarné stvárnenie zodpovedá charakteru analyzovanej vrstvy, ale ikonografia ženských hláv

je picassovského rodu: hviezdíčkové oči a štylizácia nosa a úst (*Oči, Odpočinok*, drevorezy, 1947). Početné sú grafiky, v ktorých sa inšpirácia z obidvoch prameňov vyrovnáva do vyvážených harmonizujúcich, väčšinou dvojfigurálnych kompozícií (*Lampa, Ležiace, Model, Harmonikár*, drevorezy 1947). Miera štylizácie figúr týchto kompozícií zachováva jasný vizuálny vzťah k realite a nedosahuje ešte výrazovú deformáciu tvaru, charakteristickú pre diela picassovskej vrstvy.

Vcelku sú pre diela uvedenej vrstvy, vychádzajúcej z nemeckého expresionizmu, charakteristické jednoduché kompozičné riešenia, jednoducho dvojfigurálne, ktorých základným výrazovým prvkom je kontrast čiernej a bielej plochy. Prevažuje snaha o syntetizujúco chápanú tvarovú skladbu, ktorej nosná výrazová zložka je v intenzívnom citovo-psychologizujúcom náboji (*Márnosť*, drevorez, 1947). Tieto práce nie sú bez vzťahu ku Galandovým prácam podobného zamerania. Okrem lapidárnych plošných foriem sa často uplatňuje aj hrubá obrezaná lineárna kontúra tvaru (*Ruky*, drevorez).

Výraznejšia a expanzívnejšia je vrstva grafickej tvorby inšpirujúca sa Picassovým predvojnovým obdobím. Rozvíja sa paralelne s maľbou, rieši obdobné problémy nielen formálne, ale často i tematicky. Do správneho svetla stavia význam Picassa Hložníkova monografia: „Objavil teda Hložník pre modernú slovenskú grafiku už pri svojom nástupe dotiaľ nevyužitú polohu. Expresia takej pretvárajúcej a súčasne budujúcej vášne pred Hložníkom v našej grafike neexistovala.“²⁶

Ak teda predchádzajúca vrstva diel, oplodená spoločnými východiskami, logicky vytvorila vertikálne i horizontálne väzby jednak na domácu tradíciu a jednak na vývin v štyridsiatych rokoch, táto druhá vrstva diel je pre vývin slovenskej grafiky činom objavovania nových možností výtvarného výrazu. A v prvom rade má význam pre Hložníka samého. Tu je totiž zárodok, odtiaľto sa rozvíja a rastie jeho dramatický výbušný talent, ktorý sa naplno prejaví v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch. Zúžitkovanie picassovských podnetov nie je pre Hložníka jednostranné, ale mu poskytuje širšie



2. Vincent Hložník: *Vojna*: drevorez, 1947. Foto A. Červená.

pole pre odstupňovanie vyjadrenia obsahového posolstva.

Prvé picassovské filiácie sa objavujú v Hložníckej maľbe v roku 1946. Vzniká charakteristická plošná trojuholníková štylizácia vyjadrená lámanou geometrizujúcou líniou, ktorá sa vzápätí objavuje aj v grafike (*Sediaci clown s koňom*, olej, 1946, *Šašo s koníkom*, drevorez, 1947). V grafikách tohoto typu je expresívnosť tlmená dekoratívnejším tónom, ktorý v niektorých dielach prevládne. Tu ešte doznieva nostalgický smútok vyjadrený prostredníctvom symbolických motívov (*Harlekýn s gitarou, Ukrižovaný, Pieta*, drevorezy, 1947). Geometrizujúci spôsob vrcholí v grafike listom *Trio*, drevorez,



3. Vincent Hložník: *Kraviarka*, linoleorez, 1948–49. Foto A. Červená.

1947, ktorý akoby predznamenal rovnomen-
ný olej z roku 1949. Geometrizačný plošný štýl
sa v Hložníkovej tvorbe opäť objaví koncom
päťdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov
v trochu suchšej podobe (*Mexické motívy*, lino-
leoryty, 1957, *Ústava ČSSR*, linoleoryty, 1961).

V priebehu roku 1947 prechádza geometriza-
júca dekoratívna štylistická zmena od
abstrahovanejšieho názoru (*Loď, Mesiac, Tibera*,
drevorezy, 1947) k postupnému opticky vernej-
šiemu návratu ku skutočnosti, najmä v sérii
listov s motívmi mesta (*Periféria, Žilina*, drevo-
rezy, 1947) a vidieckymi motívmi (*Koník, V poli,*
Pastierka, drevorezy, 1947). V týchto prácach
sa objavuje poézia a baladická napätosť koní,
či nostalgických postáv žien v krajine. Úloha
detailu sa stupňuje, strácajú sa lapidárne čierne
a biele plochy, povrch je graficky spracovanejší
a v porovnaní s predchádzajúcim pôsobí roz-
drobenejšie, čo možno ovplyvnil aj použitý ma-
teriál, ktorým je od roku 1948 linoleum (*Krajina*
z Liptova, linoleorez, 1948).

Postupne sa dostáva k slovu expresívnejšia
zložka Hložníkovej naturelu. V štylizácii detai-

lov, najmä jednotlivých častí figúry (nohy,
hlava) sa naliehajúcejšie prejavujú picassovské
prvky a sugestívna výraznosť sa stupňuje. V *Ob-
nôcke*, drevorez, 1947, ešte prevažuje baladickosť,
v ďalších listoch sa však vnútorné napätie
násobí (*Pieta, Cestou*, drevorezy, 1947). Niektoré
majú opäť pendant v maľbe (*Pieta*, gvaš, 1946,
Útek do Egypta, olej, 1947). Niektoré listy vy-
jadrujú svoje poslanstvo priamo, bez sprostred-
kujúcej úlohy symbolu (*Vojna*, drevorez, 1947,
Tragédia, olej, 1947).

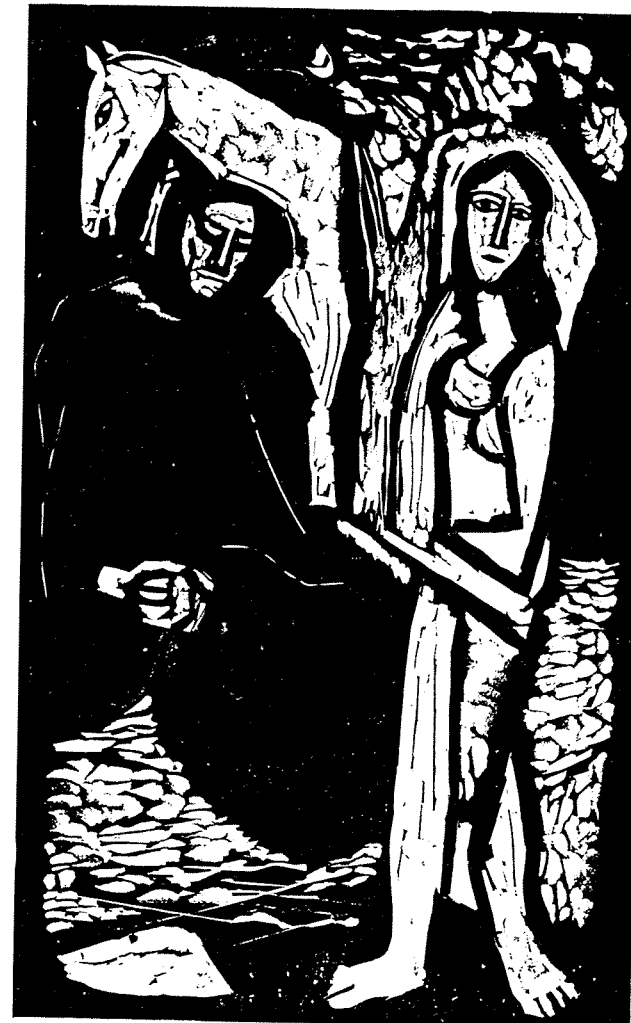
K maximálnemu, expresívne dynamickému
výrazu dospel Hložník v niekoľkých ďalších
listoch, ktoré možno považovať za vrcholné gra-
fické diela jeho raného obdobia. Prejavuje sa
v nich esencia umelcovho humanistického pá-
tosu, ktorý sa stane v neskoršom období krédom
jeho umeleckej tvorby ako celku. Jednoznačne
sa tento proces, počnúc päťdesiatimi rokmi
a neskôr, dáva do vývinových súvislostí cez
Majerníka so Sokolom. Z raného obdobia sa
priznáva významnejšia úloha tvorby do roku
1946. Opäť musíme konštatovať, že grafika druhej
polovice štyridsiatych rokov sa, až na spomína-

ný list *Koncentrák*, nezaraduje do vývinových
súvislostí ani s neskoršou Hložníkovou tvorbou.
Pritom napr. v liste *Traja*, drevorez, 1947 nájde-
me elgrecovsky pretiahnutú štylizáciu postáv a
charakteristickú expresívne deformovanú tvár,
prvky, ktoré sa vo vykryštalizovanej podobe ob-
javia v cykle *Agónia vojny* z roku 1958.

Leitmotívom väčšiny prác z tejto vrstvy je
násilie páchané človekom na človeka a jeho dô-
sledky, bolesť a utrpenie (*Násilie, Bolesť, Matka*
I., Násilník, Únos Európy, Dravec, drevorezy,
1947). Úsilie o intenzívne vyjadrenie vnútorného
napätia a drámy ľudskej existencie si prispô-
sobuje tvarovú štylizáciu deformovaním a hy-
pertrofiou významovo podstatných častí kom-
pozície. Tu sa formuluje symbolická funkcia
a dôležitosť, akú má v neskoršej Hložníkovej gra-
fickej tvorbe deformácia končatín a hlavy ako
sprostredkovateľ výrazovej roviny diela. Pochopiteľne,
že postupne ustúpi vonkajškovú picassovskú
ikonografiu, podstatnou však zostane
ústredná úloha významovo a citovo deformova-
nej figúry, ako nositeľa vnútorného obsahu
tvorby.

V grafickej tvorbe z rokov 1948–1949 sa zre-
teľne črtajú dve línie. Jedna je príbuzná for-
málne i tematicky s tvorbou Fullovou. Charak-
teristické sú motívy kopáčok a jánošíkovská te-
matika. Uplatňuje sa tu typický škrvňový spôsob
rytia, kombinovaný s obrývaním lineárnych
častí (čo je príznačné pre raného Fullu). Vcelku
tieto listy trpia popisnosťou až ilustratívnosťou
(*Vyberanie zemiakov, Zbojník*, linoleoryty,
1949).

Druhá línia spôsobom rezu i ikonografiou fi-
gúr má spoločného menovateľa s Bazovského
grafikou zo začiatku štyridsiatych rokov. Záujem
o detail tu nie je natoľko výrazný ako u pred-
chádzajúcich diel a viac sa využíva najmä kon-
trast čiernej plochy (*Kraviarka, Žena a jazdec,*
Muž s fujarou, linoleorezy, 1949). Typické sú
predovšetkým figurálne motívy zakomponované
do krajiny. V týchto prácach sa začína formu-
lovať neurčitá figúra zahalená do pláštia (*Na*
kompe, Kompa, linoleorezy, 1949), ktorá sa za-
čiatkom päťdesiatych rokov objaví v dielach
s povstaleckou tematikou v grafike, ale aj maľ-
be (cyklus *Partizáni*, suché ihly, 1951).



4. Vincent Hložník: *Večer*, linoleoryt, 1948. Foto A. Červená.

Obraz o Hložníkovej grafickej tvorbe tohoto
obdobia dotvárajú ešte práce s talianskymi mo-
tívmi, ktoré opäť korešpondujú s tvorbou ma-
liarskou. Často je ten istý motív predmetom
grafického i maliarskeho spracovania (*Nábřežie*
Tibery, linoleorez, ± 1948, *Ponte Mateotti*, olej,
1949). Zmysel pre detail je uvažlivý; väč-
šinou dávajú zaznieť čiernej ploche s jemnejším
lineárnym detailom (*Loďky*, linoleoryt, ± 1948).

Z tematického hľadiska je Hložníková gra-
fická tvorba druhej polovice štyridsiatych ro-
kov diferencovane prevrstvená širokým okru-
hom motívov. Výtvarne najsilnejšia je skupina



5. Vincent Hložník: *Márnosť*, drevorez, 1947. Foto A. Červená.

6. Vincent Hložník: *Ůnos Európy*, drevorez, 1947. Foto A. Červená.

7. Vincent Hložník: *Cestou*, drevorez, 1947. Foto A. Červená.

diel so symbolickými motívmi násilia a utrpenia prostredníctvom náboženských tém (prevládajú varianty zápasov muža a ženy, častý je útek do Egypta, ukrižovanie, pieta). Kompozične Hložník uplatňuje dva protikladné princípy. Väčšina listov využíva dynamický spôsob horizontálneho členenia figúry, ktorému dominuje lámaná diagonálna os (*Bolesť*, drevorez, 1947). Druhý, vyvážený princíp trojuholníkovej kompozície využíva najmä pri biblických motívoch (*Pieta*, *Cestou*, drevorezy, 1947). Tieto

motívy si našli v slovenskej grafike svoje stvárnenie už u Galandu a Fullu a paralelne sa objavujú i u Zmetáka a Dubaya.

Podobne ďalší výrazný motívický okruh harlekýnov a cirkusového prostredia má svoj rodokmeň u Majerníka a Galandu. Svojím napätím vnútorného výrazu a tragickým smútkom Hložník vytvára spojenie s galandovským cítením. Výrazným kompozičným prvkom sa stáva polofigúra, akýsi detailný záber z väčšieho celku, symbolizujúci výsek reality. Tento spôsob videnia preváži v najrozsiahlejšom motívickom okruhu ženských figúr, priateľiek a dvojíc v interiéri. Iba vzácné sa tu objavuje celá postava ženy (*Akt*, linoleorez, 1947). Prevládajú smutné posedenia pri stolíku (*Stolík*, drevorez, 1947), opustené ženy, z ktorých vane bezútešnosť ich existencie (*Márnosť*, *Sediaca*, drevorezy, 1947).



8. Vincent Hložník: *Milenci*, linoleorez, ± 1948, Foto A. Červená.

A opäť tu nachádzame intenzívny pocit vnútornej príbuznosti s Galandom. Dynamická horizontála v kompozícii sa strieda s plynulejšou líniou, prinášajúcou však iba vonkajškové upokojenie (*V košeli*, *Siesta*, drevorezy, 1947). Problematiku žien s morálne posunutými kritériami ako sociálny problém spoločnosti nastolil v slovenskej grafike Sokol s Galandom a po nich Weiner-Král z dobových sociálno-kritických aspektov. Hložníková interpretácia problém nekonkretizuje, ale naopak, zovšeobecňuje, vychádzajúc z dôsledkov rozvoja civilizačného procesu v širších súradniciach.

Súčasťou tematického okruhu Hložníkov

grafickej tvorby je krajina, ktorá prevažuje ku koncu tohto tvorivého obdobia, najmä v linoleorezoch okolo roku 1949. Ale objavuje sa už v drevorezoch z roku 1947. Ak hovoríme v súvislosti s Hložníkovou grafikou o krajine, nejde o čistú krajinu, ale o figurálny motív situovaný do krajiny. Práce, v ktorých význam krajiny prevažuje nad figurálnou zložkou, sú v menšine (*Kone*, *Večer*, *Dve ženy v krajine*, drevorezy, 1947). V tomto druhu prác sa vynára istý prvok náladovosti, ktorý u Hložníka ináč chýba. A tu sa práve Hložník dostáva do kontaktu s Bazovským. Až na rané Galandove drevorezy, nestala sa ešte v slovenskej grafike krajina na-

toľko predmetom pozornosti a napokon ani potom. Ústredným problémom slovenskej grafiky je človek, a krajina si v nej, až na výnimky, nenašla svoje miesto. Vo väčšine Hložníkových prác je však úloha krajiny podriadená motívu figurálnemu, slúži mu ako druhý plán. Figurálna zložka dominuje v prvom pláne ako rezané poprsie, či polofigúra. Takto sa uplatňujú najmä hlavy žien en face alebo z profilu (*Jazdec*, *Pastierka*, linoleorezy, ±1949). Prvýkrát sa výrazne prejaví Hložníkov spôsob komponovania s rezanými figúrami, pravda, ešte bez charakteristických pohľadov a prienikov, ktorý sa vykryštalizuje v cykloch z päťdesiatych rokov.

Do tohoto tematického okruhu patrí aj mestská krajina (*Predmestie*, drevorez, *Martin*, linorez, ±1949). Mesto však neponíma Hložník ako sociálny organizmus, ako ho stretáme u Sokola, Galanda, Weinerja-Kráľa, ale skôr sa tu uplatňujú prvky dekoratívne, ako vôbec v závere grafickej tvorby tohoto obdobia. Takémuto pohľadu chýba zvnútorňujúce odhaľovanie pod-

staty, pretože zotrúva pri idealizujúcej predstave.

Z analýzy ranej grafickej tvorby Vincenta Hložníka vyplýva niekoľko závažných poznatkov. Predovšetkým treba poukázať na jej význam v samotnom rozvoji ďalšej Hložníkovskej grafickej tvorby z aspektov výtvarnonázorových i z hľadiska dozrievania jeho humanistického posolstva. V ďalších vývinových súvislostiach rozvoja slovenského umenia toto obdobie situuje Hložníka do uzlového postavenia v rozvoji slovenskej grafiky. V jej vertikálnej vývinovej osi Hložník nenaznačuje len jednu, tak často zdôrazňovanú líniu našej tradície Sokol — Majerník. V uvedenej Hložníkovskej tvorbe sa, podľa nášho názoru, križujú a syntetizujú tradície modernej slovenskej grafiky vrátane Fullu, Galanda a Bazovského a tradície moderného európskeho umenia, aby potom opäť vyžarovali, umocnené veľkosťou jeho talentu, nielen v jeho vlastnej tvorbe, ale v celom ďalšom vývine slovenskej grafiky.

Poznámky

- ¹ CINCÍK, J.: Slovenské grafické umenie. Martin 1944; MATUŠTÍK, R.: Vincent Hložník. Bratislava 1962 a ďalšie práce, ktoré tento názor v podstate preberajú.
- ² VACULÍK, K.: Kresba Vincenta Hložníka. Živena 1943, 5, s. 158—159.
- ³ MATUŠTÍK, R.: c. d., s. 17.
- ⁴ Tamže, s. 21.
- ⁵ Tamže, s. 22.
- ⁶ Roku 1942 a 1943 v Bratislave.
- ⁷ VACULÍK, K.: Vydarený debut Vincenta Hložníka. Slovák, 7. 7. 1942.
- ⁸ MATUŠTÍK, R.: Moderné slovenské maliarstvo 1945—1963. Bratislava 1965, s. 38.
- ⁹ CINCÍK, J.: Vincent Hložník — Kresby. Martin 1944, s. 1.
- ¹⁰ MATUŠTÍK, R.: c. d. v pozn. 1.
- ¹¹ MATUŠTÍK, R.: Moderný slovenský drevoryt a drevorez. Hollar, 29, 1957, s. 132.
- ¹² MATUŠTÍK, R.: c. d. v pozn. 1, s. 24.
- ¹³ Výstava grafiky Vincenta Hložníka v Bratislave, BUK 17. 3. — 10. 4. 1948.
- ¹⁴ VACULÍK, K.: Hložník vystavuje grafiku. Národná obroda 19. 3. 1948.
- ¹⁵ VÁROSS, M.: Výstava Hložníkových grafičiek. Kultúrny život 1948, 7.

¹⁶ VÁROSS, M.: Prierez slovenskou grafikou. Hollar, 22, 1950, s. 49—67.

¹⁷ MATUŠTÍK, R.: Grafická tvorba 1945—1956. Výtvarný život 1, 1956, s. 3—4. Je to jedna z prvých analytických štúdií, ktorá sa venuje vývinu grafickej tvorby.

¹⁸ MATUŠTÍK, R.: c. d. v pozn. 11.

¹⁹ MATUŠTÍK, R.: tamže, s. 132—133.

²⁰ Túto Hložníkovu tvorbu hodnotí MATUŠTÍK, R.: Vincent Hložník — plastika. Kultúrny život 1963, 14, neuvádza však filiácie k Picassovi.

²¹ HLA VÁČEK, L.: Současná slovenská grafika. Praha 1964.

²² Litografie z konca štyridsiatych rokov nebudú predmetom nášho skúmania, pretože majú odlišný charakter.

²³ Prvé odtlačky veľkej väčšiny štočkov vznikli až roku 1979 na podnet autorky štúdie pre výstavu Moderný slovenský drevorez a drevoryt v SNG roku 1981.

²⁴ Na tieto vzťahy poukazuje aj MATUŠTÍK, R.: c. d. v pozn. 1, s. 24.

²⁵ HLA VÁČEK, L.: c. d., s. 64.

²⁶ MATUŠTÍK, R.: c. d. v pozn. 1, s. 25.

К проблематике развития раннего графического творчества Винцента Гложника

Ева Троянова

Резюме

Винцент Гложник (род. 1919) принадлежит к крупнейшим явлениям современной словацкой графики. Могучий качественный размах его графического творчества отмечается в особенности с конца пятидесятих годов до настоящего времени. В изобразительное искусство Гложник пришел в начале сороковых годов в качестве живописца, протагониста своего поколения. С самого начала у него проявились исключительные способности к рисунку, чувство линии, что привело его, наконец, к систематической работе в технике графики, в первую очередь в гравировании на дереве, ставшем равноценным компонентом его художественного творчества.

Вторая половина сороковых годов является вторым сильным периодом в развитии словацкой графики и одновременно первым большим периодом графического творчества Гложника. При оценке общей деятельности Винцента Гложника в области графики этому раннему периоду его творчества не уделялось достаточного внимания. Отдавалось предпочтение более позднему творчеству, начиная крупными циклами (с 1950 г.). Наш анализ стремится доказать, что еще в этом раннем периоде были закодированы многие характеристические знаки последующего развития графического творчества Гложника.

Более интенсивная графическая деятельность Гложника начинается в 1946 г., кульминирует гравированием на дереве в 1947 г. и завершается гравированием на линолеуме в 1948—1949 гг. С художественной точки зрения это творчество, несмотря на то что оно занимает небольшой промежуток времени, является довольно дифференцированным. Характерным его признаком служит экспрессивный динамизм выражения. Экспрессивность Гложника восходит к двум различным источникам, в соответствии с чем впоследствии в его графическом творчестве образовались два преобладающих плана. В одной части произведений проявляется отчетливая связь с немецким экспрессионизмом, представленным главным образом графикой Нолде. Вторая группа произведений связана с довоенным периодом творчества Пикассо.

Для первого слоя произведений, опирающегося на немецкий экспрессионизм, характерны простые композиционные решения, преимущественно одно- и двухфигуральные, основным элементом выражения которых служит контраст черной и белой поверхности. Преобладает стремление к обобщающе понимаемому составу формы, стержневым выразительным элементом которого является интенсивный эмоционально-психологический заряд. В этой группе произведений проявляются вертикальные связи с предшествующим развитием словацкой

графики (Фулла, Галанда) и горизонтальные контакты с творчеством художников своего поколения (Зметак, Дубай). Часть произведений одновременно тяготеет к гогеновскому типу неопрIMITИВИЗМА, что симптоматично для многих представителей этого поколения (напр., Дубай).

Более выразителен и экспансивен слой графического творчества, инспирацией для которого послужил довоенный период творчества Пикассо, развивавшийся параллельно с живописной проблематикой Гложника. Однако решения в графике более динамичны и художественная исповедь более насущна. Они означают открытие новых возможностей художественного выражения в развитии словацкой графики. В этом слое произведений мы видим зарождение драматического, взрывного таланта Гложника, который полностью раскрылся в шестидесятых и семидесятых годах.

Филиации с Пикассо в творчестве Гложника имеют два плана. С 1946 г. сначала в живописи, а следом затем и в графике появляется характерная плоскостная стрехугольная стилизация, выраженная ломаной линией. В графических работах этого типа экспрессивность приглушена более декоративным тоном и даже в некоторых произведениях преобладает. Численно превышают символические религиозные мотивы и мотивы из цирковой среды. Геометризирующий плоский стиль в творчестве Гложника снова появляется на рубеже пятидесятих и шестидесятых годов.

Во втором плане постепенно становится более интенсивным экспрессивный компонент художественного выражения Гложника. В стилизации деталей отдельных частей фигуры проявляется иконография Пикассо и одновременно усиливается суггестивность воздействия целого. Здесь в принципе начинает формулироваться символическая функция и важность, какую в позднейшем творчестве Гложника приобрели деформация и гипертрофия конечностей и головы как посредников плоскости средств выражения произведения.

Из анализа раннего графического творчества Винцента Гложника вытекает его узловая роль в развитии словацкой графики. На ее вертикальной оси развития Гложник не намечает лишь одну, часто подчеркиваемую линию нашей традиции Сокол — Майерник. В упомянутом творчестве Гложника пересекаются и синтезируются традиции современной словацкой графики, включая Фуллу, Галанду и Базовского, с традициями современного европейского искусства, чтобы потом снова заснять, усиленные величием его таланта, не только в его собственном творчестве, но и во всем последующем развитии словацкой графики.

Development of Vincent Hložník's Early Graphic Work

Eva Trojanová

Vincent Hložník (born 1919) belongs among the most outstanding figures in Slovak graphic arts. A mighty qualitative upsurge in his graphic work may be noted particularly since the late fifties to this day. Hložník entered fine arts in the early forties as a painter, a protagonist of his generation. Right from the start he showed an exceptional sense for draftsmanship and the line, which ultimately brought him to a systematic work in graphic techniques, primarily woodcut which came to be an equivalent element of his painting work.

The second half of the forties marks a second strong period in the development of Slovak graphic art and simultaneously the first great period in Hložník's graphic production. An appraisal of Vincent Hložník's overall graphic activity failed to devote adequate attention to this early period of his work. Preference was given to his later achievements beginning with his great cycles (from the year 1950 onwards). Our present analysis tries to document that many characteristic traits in the development of Hložník's graphic art are already encoded in this early period.

Hložník's more intensive graphic activity starts in 1946, culminates in woodcuts in 1947 and lingers for some time in lino-cuts during 1948—49. This production, although achieved within a restricted time lapse, is considerably differentiated from the creative aspect. Its characteristic sign is a striking dynamism of expression. The hinterland in Hložník's expressiveness is made up of two different springheads which in his subsequent graphic work gave rise to two prevailing planes. Part of his work manifests a marked relation to German expressionism represented mainly by Nolde's graphic work. The other group of his works takes contact with Picasso's prewar period.

Characteristic of the first strata of works deriving from German expressionism are simple compositional solutions, predominantly single- and double-figural, in which the basic expressive element is a contrast of black and white surface. The dominant feature is an effort at a synthesizing apprehension of the form composition whose bearing expressive component resides in an intensive emotionally psychologizing charge. This group of works reveals vertical contacts with the preceding development of Slovak graphic art (Fulla, Galanda), and horizontal bonds with the work

of his contemporaries (Zmeták, Dubay). Part of the works simultaneously manifest a trend towards a Gauguin-like type of neoprimitivism, a feature symptomatic of several members of his generation (e.g. Dubay).

More expressive and expansive is the stratum of graphic works drawing inspiration from Picasso's prewar period, which developed in parallel with Hložník's painting art. However, the solutions in his graphic work are more dynamic and the artistic statement is more pressing. To Slovak graphic art they mean a discovery of new possibilities of creative expression. In this stratum of works we see the embryo of Hložník's dramatic, explosive talent which came to be fully manifest in the sixties and seventies.

These Picasso filiations have two planes in Hložník's work. Beginning with 1946 there appears, first in his painting and subsequently also in his graphic work, a characteristic areal triangular stylization expressed by a broken line. In graphic works of this type, expressiveness is subdued by a more decorative tone, but prevails in a few. Symbolic religious motifs and motifs from the circus milieu predominate. The geometric areal style in Hložník's work reappears at the turn of the fifties/sixties.

On the second plane, the expressive component in Hložník's work becomes more intensive. His stylization of details in various parts of figures reveals a Picasso-like iconography and simultaneously increases also the suggestive effect of the whole. This is where essentially begin the symbolic formulation and importance occupied in Hložník's subsequent graphic art by deformation and hypertrophy of the extremities and the head, as a mediator of the work's expressive plane.

An analysis of Vincent Hložník's early graphic works brings out his pivotal position in the development of Slovak graphic art. In its vertical developmental axis, Hložník does not indicate only a single, often stressed line of our tradition Sokol — Majerník. Hložník's early work represents a crossroad and a synthesizing point of the tradition of modern Slovak graphic art, including Fulla, Galanda and Bazovský, and traditions of modern European art, in order that later, reinforced by this talent, these would again radiate through and shine forth not only in his own works, but in the entire development of Slovak graphic art.

Fenomén knihy (príspevok k chápaniu knihy ako výtvarného diela)

GERHARD KOMORA

Všetky čoraz nezadržateľnejšie sa rozvíjajúce oblasti ľudskej činnosti si vyžadujú stále dôkladnejšiu a na technické možnosti náročnejšiu organizáciu spracúvania, registrácie a odovzdávania informácií, reprodukovateľných v čo najpraktickejšej a najrýchlejšie použiteľnej forme. Objem informácií z roka na rok rastie. Tam, kde nestačí ľudská pamäť, stáva sa pomocníkom počítač. Mikrofilmy, videokazety, laser-player, rôzne home-fax systémy šetria človeku čas a sú mu nepostrádateľnými spolupracovníkmi. Už len preto si možno položiť otázku, akú funkciu plní medzi týmito formami komunikácie súčasná kniha. Možno jej „vyčítať“ vnútornú zložitost, relatívnu neprehľadnosť, ťažkosti s manipuláciou a uskladňovaním. Oproti iným audio-vizuálnym systémom vyžaduje čas, dlhšie púta pozornosť človeka. Aká bude jej budúcnosť? Zatiaľ možno konštatovať, že kniha zostáva v žiarivom spektre technického pokroku ako stáročný súputník dejinami, ako svedok zápasov a snažení, bytia a myslenia človeka v prakticky nezmenenej vizuálnej podobe a to takmer vo všetkých jej druhoch. Samozrejme je to podoba, ktorá prechádzala vnútorne zložitým vývinom, no má vo svojich prejavoch spoločného menovateľa. Tajomstvo jej veľkého čara spočíva v prítomnosti imanentného ľudského faktoru. Pri styku s knihou, ktorá je bezprostredným výtvarom človeka, priamym odrazom jeho názorov a pohľadov na svet, spoločenské dianie a psychiku jednotlivca, prežívame stále akési príjemné vzrušenie, vyplývajúce z kontaktu s hĺbkami myslenia a vedomia tvorcu — spisovateľa, z precítenia a pre-

žívania zložitých osudov, z poznávania sveta a jeho zákonitostí. Kniha má priam zázračnú schopnosť obohacovať človeka o nové zážitky, názory ľudí a čo je najdôležitejšie, môže pôsobiť umeleckým dojmom ako literárno-výtvarné a napokon i priemyselné dielo. To v takej miere nedokáže ani počítač, ani mikrofilm, ani iný novodobý technický záznam. Vedecko-technický pokrok nemôže knihu odľudštiť a vtlačiť jej charakterové črty nových prvkov masovej komunikácie. Kniha je v kultúre doteraz nezastupiteľná a to najmä ak ide o beletriu a poéziu. Nevylučuje to však ďalšie zdokonaľovanie systému vedeckej, odbornej a encyklopedickej literatúry, kde súhrn určitých faktov a exaktných poznatkov môže byť spracovaný v novej podobe s ohľadom na rýchlu použiteľnosť i priestorovú úspornosť.

Knihy sú deti rozumu, znie výrok Jonathana Swifta. Dodajme, že sú to svedkovia jeho vývinu a schopností. Každá kniha je odrazom svojej doby. V jej kontexte môžeme nachádzať prvky ľudskej identity so svetom, ktorého sme spolu-tvorcami. Predostiera nám určité myšlienky, zrozumiteľné prostredníctvom špecifickej tvarovo-kompozičnej štruktúry knihy ako fenoménu úžitkového umenia. Jednotlivé jej formotvorné komponenty sú dôležité v celom knihotvornom procese i v čitateľskej realizácii. Domnievame sa, že z týchto hľadísk jej ako komplexnému literárno-výtvarnému a priemyselnému dielu ešte stále nevenujeme dostatok pozornosti. Nasledujúci príspevok chce

/ Umelecké remeslá

Spracúvali sa predovšetkým ozdobné predmety a šperky z granulovaného zlata alebo drahých kovov kombinovaných s farebným emailom. Drobné umelecké predmety sa vyrábali aj z kostí a dreva. Rozvinuté bolo aj spracovanie skla.

/ ROMÁNSKY SLOH

S rozpadom Rímskej ríše zanikla aj jej vyspelá kultúra. V krajinách západnej Európy, ktoré patrili rímskemu panstvu, začína približne v 10. storočí vznikať románsky sloh, ktorý má pomenovanie od mesta Roma. Šírenie a upevňovanie kresťanstva si vynútilo vytvoriť vhodné stavby pre liturgické účely.

/ Architektúra

Je nositeľkou charakteristických znakov románskeho slohu, v ktorom sa prejavuje najmä prvotnosť stavby, článkovanie priestoru a dôsledná proporčná viazanosť. Stena je masívna, stavaná z kameňa, ktorý bol neskôr starostlivo opracovaný. Otvory na okná boli malé. Hlavné architektonické články tvorili:

- *klenby* – valené a križové,
- *stĺp* – driek mal oblý, osemhranný alebo skrutkovitý. Hlavica mala kubický tvar, dolu zagufatený. Mala tiež tvar kalichovité, pokrytý štýlizovaným lupeňom a fantastickými živočíšnymi tvarmi,
- *oblúk* – bol polkruhový charakteristický pre románsky sloh, často sa používal v združenej podobe, najmä na okná, ktoré delili stĺpiky,
- *portál* – čelný vchod bol v hornej časti polkruhový, spočiatku jednoduchý, neskôr vyplnený archivoltami (kruhové pásy). Polkruhové pole portálu sa vyzdobovalo figurálnou plastikou.

Typické stavby románskeho slohu boli:

- *rotundy* – nevelké stavby kruhového pôdorysu,
- *jednoloďové kostoly* obdĺžnikového tvaru, ukončené apsidou, tvorili najrozšírenejší typ vidieckych kostolov,
- *baziliky* – trojloďové kostoly s hlavnou loďou vyvýšenou a s dvoma vežami.

Najznámejšie pamiatky sú rotunda sv. Križa a sv. Martina v Prahe, kostol sv. Juraja na pražskom hrade, kostol v Nitre, chrám sv. Víta v Prahe, bazilika v Bíme, v Hronskom Beňadiku, chrám v Kolíne nad Rýnom, dóm v Modene. Svetskú architektúru tvorili hrady, hrady, výnimočne aj domy.

DEJINY UMENIA
Románsky
sloh



Karolínska doba – písmo / zlatý žaltár Karola Veľkého z rokov 782–795, ukážky vyspelej okružlej karolínskej minuskuly 9.–11. storočie

78/79

1. Učebnica Dejiny umenia, vyd. SPN, typografická úprava Karol Rosmány, 1979–1980. Foto K. Sedlák.

teda poukázat na niektoré súvislosti pôsobenia knihy v procese vizuálnej komunikácie.

Ako literárne dielo je kniha prostriedkom styku medzi ľuďmi, nástrojom masovej informácie. Je výrazom úsilia spisovateľa vysloviť sa k otázkam existencie sveta a ľudského bytia literárnym dielom, komponovaným ako písomné zdedenie s určitou koštruktívnou formou, ktorá sa stáva vnímateľnou a manipulovateľnou zkonkretizovaním v procese vydavateľsko-polygrafickej činnosti, kde v osobitej, tvorivo-umeleckej sfére prijíma na seba výtvarnú podobu. V kontakte s človekom pôsobí kniha špecifickou syntézou

ideových a sémantických vlastností textovej informácie s charakteristickými výtvarno-materiálovými vlastnosťami ako prejav transformovania vnútornej idey do vonkajšieho „obrazu“ knihy. V úzkom sprostredkovanom spojení abstraktnej ľudskej myšlienky s konkrétnym hmotným artefaktom, v zachytení nevypovedateľného typografikou, ktorá „hovori“ – v tom je možné pochopiť zázrak „večnosti“ knihy a zmysel jej existencie.

Knihy má za sebou dlhý, štruktúrne diferencovaný vývoj, stimulovaný vývojom ľudskej

spoločnosti a jej potrieb. Celými dejinami knihy sa organicky prelínali dve základné roviny; komplex utilitárnych princípov a postupov, vnímaných čitateľom ako dominantu, a určitý estetický zámer vyjadrený konštruktívnym „zariadením“, umožňujúcim nerušené vnímanie obsahových hodnôt. Materiálové prvky sú druhotné, podriadené účelu. Sú však zároveň priamym nositeľom výrazu a základnej myšlienky. A tak každý pokus o nové riešenie vzťahu medzi myšlienkou a jej výtvarnou, vizuálnou, podobou sa musel a bude musieť vysporiadať s dialektikou vzťahu obsahu a formy knižného diela.

Výtvarná podoba knihy umocňuje obsahové momenty literatúry a je významnou súčasťou vizuálnej kultúry. V širšom zornom poli je nositeľom viacerých významov, aktualizovaných v komunikačnom procese a podrobovaných skúmaniu jednotlivých spoločensko-vedných disciplín.

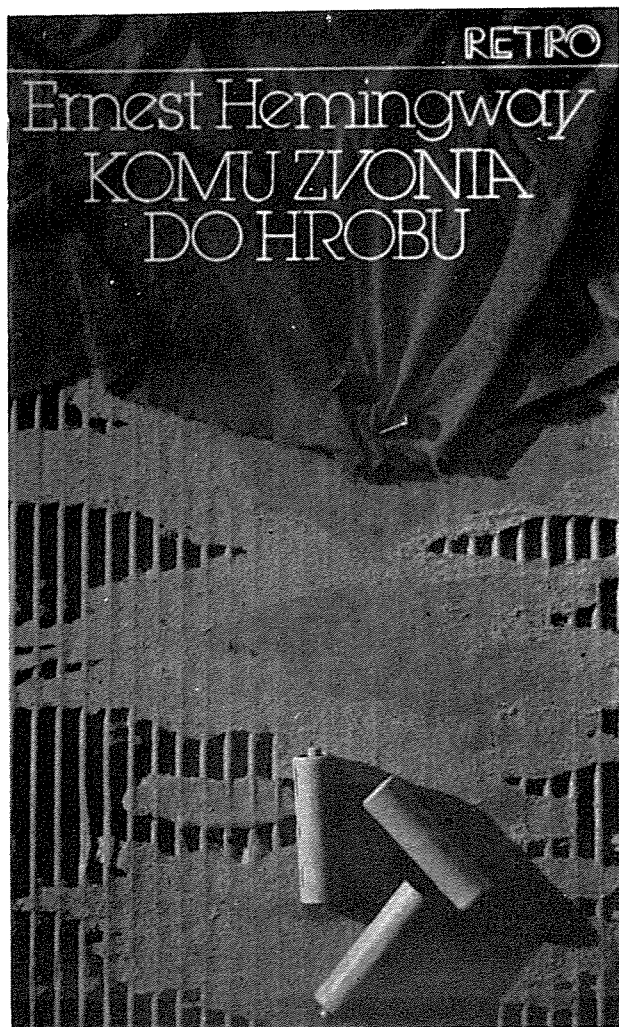
Cyklická schéma komunikácie literárneho diela v zjednodušenej podobe je nasledovná: myšlienka – zámer – slovo – znak – kniha – čítanie. Sociologický prístup si všima jednak sféru literárnej tvorby, kde tvorca, dielo i verejnosť tvoria špecifický okruh,¹ jednak pôsobnosť literárneho faktu, obsahujúceho komponenty knihy, čítania a literatúry. Čitateľa a jeho typológiu si všima psychologický prístup, skúmajúci čitateľský záujem, vznik a okolnosti jeho motivácie, ako i recepciu a percepciu v celom komplexe ich zložitých momentov a reflexií. Estetické prístupy sa zaoberajú typológiou textových štruktúr, fabulou, sujetom, kompozíciou. Umenovednému prístupu tu zostáva, najmä u nás, ešte veľa priestoru ale aj možností zohľadnenia i vzájomného využitia poznatkov z jednotlivých disciplín. Vizuálna podoba knihy často láka k povrchným dotykom a zameraniu pozornosti len na dielčie výtvarno-typologické prvky, napríklad na obálku či ilustrácie, bez ich zaradenia do vnútornej dynamiky života knihy. Tu si treba uvedomiť, že kniha ako umelecký artefakt je nielen literárnym dielom, ozvláštneným výtvarnými zásahmi, ale aj dômyselnou logickou organizáciou výtvarno-typografických momentov, podriadených zákonitostiam funkč-



2. Obálka z edície Erb, vyd. Smena, typografia Pavol Blažo, ilustrácia Svetozár Mydlo, 1981. Foto P. Blažo.

nosti i krásy, za vnútornej harmónie všetkých výrazových prostriedkov: architektonicko-tvarových, grafických, typografických i technicko-materiálových. Vizuálnej podobe knihy treba totiž venovať pozornosť ako celku, a to rovnako ploche sadzby ako kresbe jednotlivého písmena daného typu a druhu, vzťahu potlačenej a nepotlačenej plochy, vzťahu obálky, väzby, frontispice a titulného listu. Treba posudzovať osobitosť zložiek vonkajšej i vnútornej významovej orientácie knižného priestoru, a to pri každej konkrétnej knihe.

Mnohé doterajšie výskumy dokazujú, že väčšina čitateľov si nevedomuje úroveň typografie. Znamenalo by to, že im nič neprekáža pri čítaní, pretože typografia textu je nevtieravá, zrozumiteľná, prehľadná a funkčná. Jej hlavným poslaním je slúžiť svojmu účelu. Ale ak si čitateľ nevedomuje niektoré typografické elementy, napr. kresbu jednotlivého písmena či vzťah dvoch susedných stránok, je to vďaka



3. Ján Krížik: Obálka z edície Retro, vyd. Slovenský spisovateľ, 1981. Foto J. Krížik.

splneniu ďalšej požiadavky: pôsobiť estetickým dojmom. A práve kultivovaným zvládnutím porcií jednotlivých formotvorných komponentov knihy sa podporuje proces estetizácie pri čítaní. Základné momenty ovplyvňujúce pochopenie systému znakového osvojenia si „fyzického“ priestoru knihy ako potencionálneho výrazu duchovnej jednoty literárneho obsahu diela a jeho materiálnej formy musíme hľadať v súvislostiach dnešného vzťahu človeka a knihy ako vzťahu percipienta a artefaktu. Komplexný pohľad na tieto otázky treba potom vnútorne špecifikovať podľa jednotlivých žánrov, ktoré majú svoje zvláštnosti nielen v typografickom členení textu, ale vôbec v celkovej výtvarno-kompozičnej skladbe.

grafickom členení textu, ale vôbec v celkovej výtvarno-kompozičnej skladbe.

Kniha v procese vizuálnej komunikácie ako prvotvornom a možbyť i nechcenom kontakte so subjektom, keď badať len jej vonkajšie ikonické znaky, základné verbálne významy a topologické konštanty, pôsobí ako sebestačné, samostatné výtvarno-literárne dielo, vydeľujúce sa z okolitého prostredia iných kníh a zároveň zaraďujúce sa do neho svojím umeleckým charakterom a výtvarno-technickým spracovaním. V tomto kontexte pôsobí kniha ako umelecký prostriedok komunikácie najprv v rovine objektívnej, univerzálnej intencie (t. j. v obchode, regáloch, za výkladom) všade tam, kde funguje vedľa ostatných publikácií rôznych vydavateľstiev a žánrov. Tu sú jej výtvarné momenty smerodajné pre kultúrnosť obchodu, výkladnej skrine, knižného pultu i pre pripútanie pozornosti okoloidúceho.

Princíp vizuálneho odlišenia sa tu vytvára individuálnym autorským prístupom každého knižného výtvarného „konštruktéra“², ktorý daný sujet transponuje výtvarno-typografickým spôsobom do rôznych podôb knihy. Tento princíp je determinovaný aj systémovou projektáciou vydavateľského aparátu a určitou ideovou, estetickou, výtvarnou i technologickou koncepciou. Uvedené javy a súvislosti, viažúce sa bezprostredne s konkretizáciou vzťahu medzi percipientom a výtvarným dielom bez psychických momentov v širšom zornom uhle, poskytujú charakteristický výtvarný obraz — profil každého vydavateľstva ako celku i výtvarnej diferenciácie jednotlivých častí edičnej produkcie, ktorú predkladá knižný obchod. Kniha sa v týchto momentoch aktívne zaraďuje do pestrej mozaiky grafiky vizuálnych komunikácií a je tu významným optickým fenoménom, dotvárajúcim naše prostredie. Ide tu o určitý prvý stupeň komunikácie, kedy sa z náhodného chodca mobilizáciou takých aktivít ako akt voľby, skúsenosť či zameranie človeka stáva záujemca a neskôr percipient, ktorý preniká do významovej štruktúry diela a snaží sa podľa svojich čitateľských dispozícií dešifrovať zmysel diela. Na tomto prvom stupni vplýva na nás architektonika, tvar a veľkosť knižného bloku,

vzhľad a výtvarný charakter obálky a väzby. Nasledujú prvé hmatové kontakty, otvorenie a listovanie v knihe. Určitým motivačným stimulom je kvalita použitého materiálu, príjemný povrch, zaujímavá kompozícia výrazových prostriedkov, správnosť, čistota a povrch použitého papiera. Potom pôsobí zrozumiteľnosť a imaginácia textových elementov a rýchle oboznámenie sa s charakterom knihy. Na základe vstupnej emócie sa potom otvára druhá základná rovina pôsobenia knihy ako umeleckého prostriedku komunikácie: rovina subjektívnej individuálnej intencie. Tu funguje kniha v intímnom interiéri, doma v poličke, na stole, a ak by sme boli priveľmi dôslední, tak aj v rukách čitateľa, hoci už len preto, že s knihou sa v istom slova zmysle aj „manipuluje“. Isteže otázka takejto motivácie je relatívna a v naznačených súvislostiach sa môže dotýkať beletrie, poézie, prípadne populárno-náučnej literatúry. Ak však hľadáme alebo práve kupujeme očakávanú knihu „svojho“ autora či danej témy, siahame po nej celkom naisto, bez ohľadu na výtvarnú stránku knihy. Máme svoj čitateľský záujem. Potrebu vizuálneho stvárnenia, tak ako v predchádzajúcom kontexte „náhodného“ kupujúceho knihy, nepocítujeme alebo si ju neuvedomujeme. Vnímame ju až v druhom pláne, v ktorom sa za určitých okolností môže zaktualizovať. Týmito otázkami sa v širšom pohľade na literárne dielo zaoberal Ján Cigánek. Jeho poňatie dialektickej duality významov aktuálnych a potenciálnych, ktoré sú v diele determinované objektívnymi potrebami spoločnosti, môžeme aplikovať aj na relatívne úzky rámec „knihotvorného procesu“, i na fungovanie knihy ako výtvarno-literárneho diela. Podľa Cigánka je dialektická dualita, aktuálna—potenciálna, výrazom tzv. „prednej“ a „zadnej“ roviny procesu komunikácie. V prednej rovine vedomia fungujú významy aktuálne (v našom prípade výtvarná, vizuálna podoba knihy), ale tieto významy existujú na pozadí ďalších, ktoré sú v diele v nemanifestačnej podobe. Sú v zadnej rovine vedomia a môžu byť za určitých okolností, individuálnych intencií opäť a opäť aktualizované (myšlienkové a ideové hodnoty diela).

Dvojťah



4. Lubomír Longauer: Obálka z edície Zelená knižnica, vyd. Slovenský spisovateľ, 1980. Foto L. Longauer.

To znamená, že v procese prípravy zámeru, projektu, makety a koncepcie originálu výtvarnej štruktúry komponuje sa kniha v syntéze vrstiev materiálnej, konštruktívnej, ideovej a zrakovej orientácie. Výtvarná konštrukcia, ako výstižne navrhuje a používa tento termín V. N. Ljachov,³ organizuje potom daný materiál ako zložitý funkčný systém špecifickej štruktúry priestorovo-obrazných črt, kompozične plastických, výtvarných a technologických. Jednotlivé sféry (vydavateľská, výtvarne-tvorivá, polygrafická a obchodná) sa v určovaní kritérií prelínajú. Slovanmi V. N. Ljachova — „von-



5. Vladislav Rostoka: Obálka z edície Labyrint, vyd. Smena, 1976. Foto V. Rostoka.

kajšie a vnútorné štruktúrotočné faktory“ sa majú stretávať, aby hotové dielo spĺňalo v procese príjmu funkčné požiadavky „sociálnej objednávky“ a prinášalo estetické informácie z oblasti výtvarnej, tak ako literárnej. Z tohto zorného uhla musíme posudzovať výtvarnú stránku knihy ako školiteľa vkusu a estetického čítania.

Je potešiteľné, že o výtvarnom charaktere súčasnej slovenskej knihy možno hovoriť ako o živo sa rozvíjajúcom s bohatými a rôznorodými polohami. Toto poznanie je o to vzácnejšie,

že sa slovenská kniha všade prezentovala prostredníctvom úspešnej ilustrátorskej tvorby, bohato zastúpenej i dnes. O vizuálnu kompaktnosť a vyhranenosť typografickej podoby musela slovenská kniha dlhšie zápoliť so zaužívanými konvenciami vydavateľstiev a najmä s nedostatkom kvalifikovaných odborníkov. Za zakladateľským dielom Ivana Kovačeviča a Dušana Šulca bola skutočne dlho autorská a profesionálna prázdnota. Názor, že výtvarnú stránku literárnej predlohy nemôže spracovať hocikto, ale že k tomu treba znalosť aj širších zásad knihotvorného procesu a že jednotlivé kompozičné prvky vizuálnej podoby knihy majú širší než utilitárny význam, že majú samostatný a zároveň spoločný život, sa konštituoval vo všeobecnejšej rovine domácich podmienok trochu dlhšie než bolo žiadúce.

V posledných rokoch však mnohé vydavateľstvá podnikli zásadné kroky k zlepšeniu celkovej situácie. Venujú väčšiu pozornosť výtvarnej stránke knihy a teda aj tvorivej spolupráci s jej autormi. Mnohí výtvarníci pravidelne pracujú pre vydavateľstvá. Snažia sa chápať knižnú tvorbu nielen ako súčasť svojej aktivity, ale aj ako rovnocennú disciplínu iným odvetviám užitočnej grafiky. Lubomír Krátky, Karol Rosmáň, Robert Brož, Pavol Blažo, Ján Meisner, Zoltán Salomon, Vladislav Rostoka, Lubomír Longauer, Svetozár Mydlo, Ján Krížik, Ladislav Vančo, Jozef Pernecký a ďalší predstavujú živý front zaujímavých názorových prejavov a vzopätí. Sú zárukou dynamického pohybu v tejto oblasti tvorby. Pretože hoci človek odchádza, ním napísané zostáva. A my by sme sa mali snažiť, aby to bolo všetko vždy „čitateľné“ i pre nasledujúce pokolenia. Obojstrannou spolupracou sa totiž neustále oživujú tradície výtvarného spracovania prítomnosti, dýchajúcej životom. Prehodnocujú sa nadobudnuté poznatky. A kniha, rovnako ako každé umelecké dielo, nemôže vzniknúť bez hlbšieho citového vzťahu, bez premietnutia si istých vývinových súvislostí, a takisto si nemôže nevšimáť narastanie vizuálnych a ideových aktivít v dnešnom živote.

Poznámky

- ¹ Robert Escarpit ho nazýva „circuit d'échanges“.
- ² Termín „výtvarný konštruktér“ odporúčal používať v súvislosti s výtvarnou úpravou knihy už PACHOMOV, V. V.: Knižnoe iskusstvo I., Moskva 1961, 13. Vychádza z konštatovania, že všetky pomenovania autora komplexnej výtvarno-typografickej podoby knihy (knižný grafik, knižný návrhár, knižný upravovateľ) sú dosť nepresné.
- ³ LJACHOV, V. N.: Nástin teorie knižního umění. Praha 1975, s. 107—174 (originál: Očerki teorij iskus-

stva knigi, Moskva 1971). Ljachov sa podrobne zaoberá výtvarnou konštrukciou knihy ako procesom aj metódou knižnej organizácie. Tvrdí, že ide skôr o „vymedzenie jej podstaty“, pretože výtvarná konštrukcia knihy nie je termín, pod ktorým by sa skrýval celý rad lubovoľných postupov. Musíme ju teda chápať a skúmať ako určitý tvorivý proces a zároveň aj ako metodický princíp v komplexe knižného umenia, kde Ljachov určuje funkciu výtvarnej konštrukcie popri knižnej grafike a typografike.

Феномен книги

Герхард Комора

Резюме

Статья ориентируется на распознавание основных идейно-композиционных принципов, участвующих в создании визуальной формы книги как художественно-промышленного произведения. Одновременно отмечаются некоторые взаимосвязи воздействия книги в процессе визуальной коммуникации. Выдвигается вопрос о месте и функции книги в сложном мире научно-технического прогресса современности. Автор исходит из утверждения, что тайна ее большого очарования и далее состоит в наличии имманентного человеческого фактора. В соответствии с этим книга в культуре до сих пор незаменима. что, однако, не исключает дальнейшего усовершенствования системы научной и энциклопедической литературы, где совокупность определенных позитивных фактов может быть опосредована в новой форме с учетом быстрой применимости и экономии места.

Художественная форма книги усиливает ценность ее содержания и является важным компонентом визуальной культуры. Книге мы должны уделять внимание как целому, с учетом взаимной гармонии всех средств выражения: формально-архитектонических, типографских и

материально-технических. Тонкое овладение пропорциями отдельных формообразующих компонентов книги поддерживает процесс эстетизации при чтении.

Доброе имя словацкой книги в течение нескольких десятилетий распространял и поддерживал главным образом высокий художественный уровень творчества иллюстраторов, богато представленного и сегодня. После основополагающего труда типографов Ивана Ковачевича и Душана Шульца происходит, главным образом в последние годы, применение комплексных художественно-типографических приемов с элементами типографики и графического дизайна. Любомир Кратки, Карол Розмани, Роберт Брож, Павол Блажо, Ян Майснер, Золтан Саламон, Владислав Росток, Любомир Лонгауэр, Светозар Мидло, Ян Крижик, Ладислав Ванчо, Йозеф Пернечки представляют в настоящее время живой фронт интересных и противоречивых мнений. Это служит залогом динамического движения в данной области творчества, которая составляет важную главу в иерархии идейных и визуальных активностей современности.

The Book Phenomenon

Gerhard Komora

This is a contribution to a recognition of the basic ideological and compositional principles that go to make up the visual shape of a book as a work of artistic craftsmanship, and simultaneously points to certain affinities in the influence of a book in the process of visual communication. It reflects on such points as the place and function of a book in the complex world of scientific-technological progress at the present time. It starts from the premise that the secret of its huge

immense charm further resides in the presence of an immanent human factor. In this sense, the book is yet irreplaceable in culture, which, however, does not exclude further improvement in the system of scientific and encyclopaedic literature where the compendium of certain positive factors may be mediated in a new form in view of a prompt utilization and space economy.

The creative form of the book enhances the content

value of literature and is an important part of visual culture. The book must be given attention as a whole, taking into account the mutual harmony of all the means of expression: architectonic-dimensional, graphic and technico-material. A cultured mastering of the proportions of the various form-creative components of the book contributes to the process of aesthetization in reading.

The fame of the Slovak book has been spread for decades, particularly by the high artistic standard of its illustrations, still abundantly represented also today. Following the original work of the typographers

Ivan Kovačević and Dušan Šulc, complex creative-typographic procedures are coming into use, especially in recent years, with elements of typography and graphic design. Lubomír Krátky, Karol Rosmány, Robert Brož, Pavol Blažo, Ján Meisner, Zoltán Salamon, Vladislav Rostoka, Lubomír Longauer, Svetozár Mydlo, Ján Krížik, Ladislav Vančo, Jozef Pernecký represent today a living frontline of interesting points of view and endeavours. They constitute a guarantee of a dynamic movement in creation which forms an important chapter in the hierarchy of ideological and visual activities at the present time.



2/1984

**z modernej slovenskej grafiky, kresby
a sochárstva**

Zodpovedná redaktorka publikácie
Erika Hažírová
Výtvarný redaktor
Oto Takáč
Korektorka
Klára Rázusová

Vydanie prvé. Vydala VEDA, vydavateľstvo Slovenskej
akadémie vied v Bratislave roku 1984 ako svoju 2471.
publikáciu. Strán 108, AH 11,83 (text 7,57, ilustr. 4,26),
VH 11,24. Náklad 1000 výtlačkov. Vytlačili Tlačiarne
SNP, n. p., Martin.

71 - 010 - 84
509/58 09/1
Kčs 23,- I

12-