

SAP

SLOVAK
ACADEMIC
PRESS spol. s r. o.

arts

arts

CS ISSN 0044 - 9008

1/1992

MIČ 49019



Hlavný redaktor:

Ján Bakoš

Výkonný redaktor:

Juraj Žáry

Redakčná rada:

Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš,
Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa,
Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry

Technická redaktorka:

Eva Koubeková

Adresa redakcie:

Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská 9
813 64 Bratislava, tel. 378 3403, 378 3405
Číslo zostavila Dana Bořutová

Obsah

ŠTÚDIE

Robert Benson: American Criticism of International Modernism in the 1930s (Americká kritika a medzinárodný modernizmus tridsiatych rokov)	2
Pavel Halík: Architektonická avantgarda a dnešek	10
Dana Bořutová: Architektúra medzivojnového obdobia očami jej tvorcov (K počiatkom spisby o architektúre na Slovensku)	17
Ján Abelovský: K počiatkom slovenskej maliarskej moderny (1890-1935)	33
Katarína Bajcurová: Otázky a problémy interpretácie slovenského sochárstva 1. polovice 20. storočia	56
VÝSTAVY, SPRÁVY	
O piešťanskej výstave modernej architektúry, sympóziu a trochu i o inom (Elena Szolgayová)	76
Dve bratislavské výstavy o architektúre z jesene roku 1991 (Fedor Kresák)	78

Na obálke

Janko Alexy: Kristus (V kostole), olej, 1930. SNG Bratislava

Vychádza ako štvormesačník tri razy do roka. Ročné predplatné Kčs 144,-, jednotlivé čísla Kčs 48,-. Rozširuje, objednávky a predplatné prijíma SAP - Slovak Academic Press, spol. s r. o., P. O. BOX 57, Nám. Slobody 6, 810 05 Bratislava. Objednávky do zahraničia vybavuje SAP - Slovak Academic Press, spol. s r. o., P. O. BOX 57, Nám. Slobody 6, 810 05 Bratislava

© SAP - SLOVAK ACADEMIC PRESS, spol. s r. o., 1992

Editor in chief:

Ján Bakoš

Editor:

Juraj Žáry

Advisory board:

Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová,
Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová,
Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry

Technical redactor:

Eva Koubeková

Address of editor's office:

Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská cesta 9 CS-813 64 Bratislava,
Tel. 378 3403, 378 3405
Issue edited by Dana Bořutová

Contents

STUDIES

Robert Benson: American Criticism of International Modernism in the 1930s (English)	2
Pavel Halík: Architecture of Avantgarde and the Present	10
Dana Bořutová: Architecture of Interwar Period through the Eyes of Its Authors (On the Beginnings of Architectural Writings in Slovakia)	17
Ján Abelovský: On the Beginnings of Modern Slovak Painting (1890-1935)	33
Katarína Bajcurová: Questions and Problems of Interpretation of Slovak Sculpture of the 1st Half of the 20th Century	56
EXHIBITIONS, INFORMATIONS	
Exhibition and Symposium in Piešťany on Modern Architecture (Elena Szolgayová)	76
Two Exhibitions of Architecture in Bratislava, Autumn 1991 (Fedor Kresák)	78

On the cover

Janko Alexy: Christ (In the church), oil, 1930, Slovak National Gallery in Bratislava

Published three times a year. Subscriptions 144,- Kčs a year. Single copies 48,- Kčs. Applications from foreign countries through SAP - Slovak Academic Press, Ltd., P. O. BOX 57, Nám. Slobody 6, 810 05 Bratislava.

© SAP - SLOVAK ACADEMIC PRESS Ltd., 1992

Myšlienka zostaviť tematické číslo časopisu Ars vznikla v súvislosti s témou Moderné výtvarné umenie Slovenska v 1. polovici 20. storočia, ktorú v rámci grantu SAV rieši kolektív autorov Ján Abelovský, Katarína Bajcurová, Dana Bořutová a Iva Mojžišová z Ústavu dejín umenia SAV. Myšlienku podnietila snaha vytvoriť priestor pre čiastkové výsledky prvej etapy výskumu, zameranej prevažne na metodologické súvislosti riešenej témy, ktoré sú zhrnuté v štúdiách Jána Abelovského (K počiatkom slovenskej maliarskej moderny, 1890-1935), Kataríny Bajcurovej (Otázky a problémy interpretácie slovenského sochárstva 1. polovice 20. storočia) a Dany Bořutovej (Architektúra medzivojnového obdobia očami jej tvorcov. K počiatkom spisby o architektúre na Slovensku). Šťastná súhra okolností ponúkla možnosť nastaviť týmto príspevkom zrkadlo z druhej strany: Príspevok Roberta Bensona (American Criticism of International Modernism in the 1930s) odznel v októbri 1991 na sympóziu „Moderná architektúra 20. a 30. rokov na Slovensku“ v Piešťanoch, príspevok Pavla Halíka (Architektonická avantgarda a dnešek) v novembri 1991 na sympóziu „Recidívy modernity“ v Bratislave (oba uverejňujeme s láskavým súhlasom organizátorov zmienovaných podujatí).

Spoločným menovateľom a ústredným motívom celého tohto čísla Arsu sú aktuálne, či skôr re-aktualizované otázky percepcie modernizmu. Zatiaľ čo príspevky J. Abelovského, K. Bajcurovej a D. Bořutovej sústreďujú pozornosť predovšetkým na špecifiká spomínaného fenoménu v podmienkach slovenskej spoločnosti 1. polovice 20. storočia, štúdie R. Bensona a P. Halíka stavajú tieto otázky do širšieho kontextu v perspektíve priestoru i času. Ak v súvislosti s danou témou prevažujú štúdie o architektúre, nie je to náhoda: v našom storočí sa, práve vplyvom moderny, architektúra stala doslova „vecou verejnou“ a do značnej miery i hybnou kultúrotvornou silou. Možné námietky voči tomuto typu „monotematickosti“, domnievam sa, vyvracajú početné myšlienkové rezonancie a vzájomné korešpondencie medzi jednotlivými príspevkami. Svedčia o vnútornej súvislosti a dobovej zakotvenosti umelecko-historickej teórie a o neustálej sebareflexii disciplíny. Verím, že číslo Arsu, ktoré sa Vám dostáva do rúk, sa stane dokladom perspektívnosti umelecko-historického výskumu u nás.

Dana Bořutová

American Criticism of International Modernism in the 1930s

ROBERT BENSON

Ever since the early 1960s, the discipline of Architecture has waged a great debate about modernism. Much retrospective criticism has accompanied the debate, initiated by such polemicists as Venturi, Stern, and Jencks, to mention only a few obvious names. Although the controversy has offered valuable insights and has renewed a general appreciation for critical assessment, it has also proven the need for a reinvestigation of the early modern movement, partly as a response to the often exaggerated claims of anti-modernist criticism and partly as an enrichment of twentieth-century architectural studies.

One by-product of such research is the discovery that the debate is not new. Even by the late 1920s, the definition of modernism in architecture had not yet been settled in the American architectural press. Although the editors and writers of professional magazines gradually realized that the advent of a modern architecture in some form was inevitable, the question about its sources and character remained open. Rather than take strong positions in what seemed like a rarefied theoretical argument, however, journalists remained interested, for the most part, in business and commercial productivity, especially during the depressed national economy of the early 1930s. Meanwhile, important discussions about architecture often took place in journals of the arts and in the popular press where other political and social programs were being proposed.

Much of the discussion was brought about by the commentary of such critics as Lewis Mumford, Henry-Russell Hitchcock, Jr., Catherine Bauer, Henry Wright, Philip Johnson, and others who wrote regularly about contemporary architecture. One of the most prolific and influential of these writers was Douglas Haskell, architecture critic for the New York weekly *The Nation* from 1930 to 1942. Haskell, who also wrote for a variety of other publications, treated architecture in political and social as well as artistic terms—that is, as a public art,

rather than as the privatized world of capitalist business venture that the professional magazines often fostered. His point of view was by contrast well suited to the situation in which architectural writing found itself in the early 1930s; and he was a particularly insightful judge of events that were shaping the character of progressive American modernism, as his numerous reviews and essays demonstrate.

An examination of American architectural journalism in the 1920s reveals that modernism had no clear definition. Opinions about it often conflicted. Egerton Swartout, writing in *The Arts* in January 1923, complained: "...if there is a sort of stagnation in architecture... it can be attributed to the fact that now there is no incentive to the development of a logical constructive style." But Charles Downing Lay, also writing in *The Arts* that year, was optimistic about New York architecture when he commented that, "There seems to be in New York today a distinctly national spirit being expressed."

In particular, the skyscraper was considered a distinctly American development which would continue to stimulate native imagination. Herbert Croly wrote in the January 1925 *Architectural Record*: "It is the opportunity which a skyscraper...offers of placing solid luminous and colored masses into scenery...- which the American architect has most to be thankful for, but up to date he has not taken much advantage of it."

But skepticism increased by the end of the decade. H. R. Shurtleff, in a review of Joseph Urban and Thomas Lamb's Ziegfeld Theatre, published in *The Arts* in 1927, noted that "modernism seems to [some people] largely a strident defiance of the immutable laws of discipline, of laborious training and of real intention." European modernism was often mistrusted. As late as 1928, *The American Architect* advised its readers to be cautious:

Architecture represents permanent building. Care must be taken to keep within certain bounds, so new ideas do

not seem too startling. Radical ideas must be avoided, and the transition from one period to another must be gradual.

The most forward-looking position was taken by *Architectural Record* which had published Notre Dame le Raincy by the Perretts in 1924 and which had by 1929 confronted the new technological issues in the profession by establishing its "Technical News and Research Department." But Charles H. Moore, writing in *Record* in 1925, best summed up the dilemma in which the American professional press found itself. He saw architecture in a state of "unparalleled confusion" brought on by a battle of styles. Like many others, he sought a clear path toward the future; but none seemed to present itself.

*

Returning from Europe in February of 1932 after a sojourn of several months, Douglas Haskell found himself back in New York just in time for the opening of the now famous show "Modern Architecture: International Exhibition" at the Museum of Modern Art (MOMA). The exhibit was held in the old quarters of the museum in the Heckscher Building, and it ran from 9 February to 23 March 1932, after which it circulated for three years. The exhibit consisted of ten major models and a large collection of photographs illustrating modern buildings, housing, and community planning. A luxurious catalogue with copious illustrations and essays by MOMA director Alfred H. Barr, Jr., Henry-Russell Hitchcock, Jr., and Philip Johnson, and Lewis Mumford complemented the exhibited works. A symposium on modern architecture held in conjunction with the opening brought attention to the intended scholarly and intellectual character of the exhibit; and focused on problems inherent in the modern built environment.

In order to assess the depth and insight of Haskell's thinking, it is necessary to review the content of the exhibit and examine the reactions to it by other writers for comparison; because over fifty years later, the exhibit is still considered to be one of most important and controversial ever to have been organized in the United States on architecture in this century. From this exhibit, the term "International style" - as opposed to "functionalism" - entered into the common vocabulary of the entire American discipline; and the accompanying literature, especially Hitchcock and Johnson's re-presentation of their position in the book *Architecture Since 1922: The International Style*, which is still in print, remains important reading material for students and scholars who continue to evaluate the subject matter and impact of the exhibit.

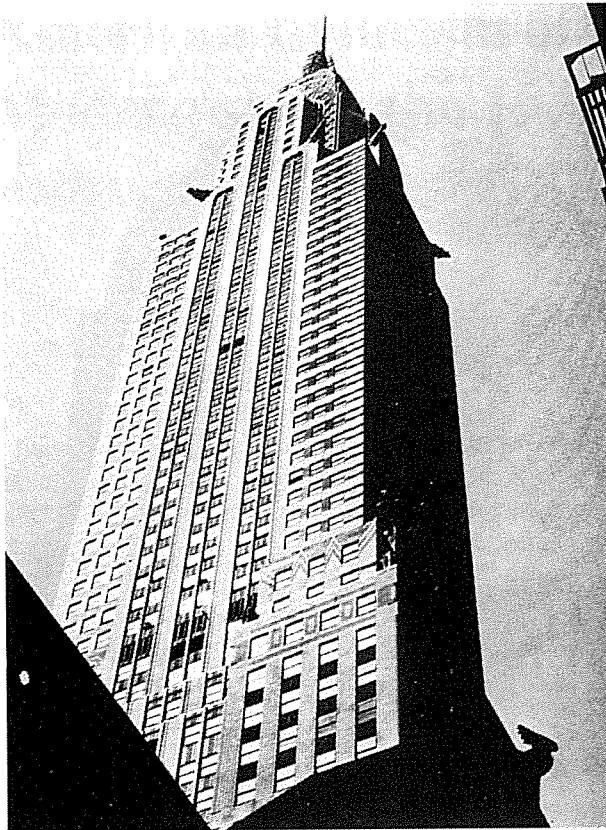


Mackenzie, Voorhees, Gmelin: Barclay Building, New York, 1926

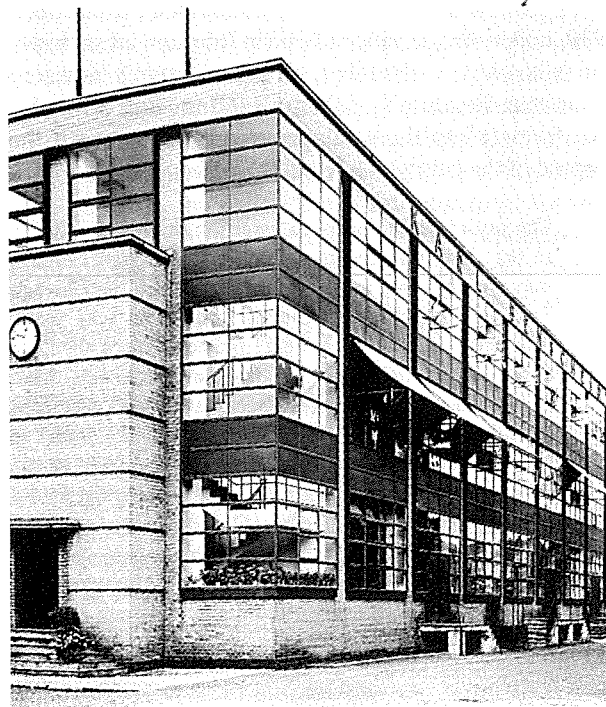
The exhibit had been in preparation since December, 1930, under the guidance of Philip Johnson, an art historian who was a member of the museum's advisory committee. Reinforcing Johnson's effort, Barr wrote his own foreword to the catalogue and clearly stated the purpose of the exhibit:

The present exhibition is an assertion that the confusion of the past forty years, or rather of the past century, may shortly come to an end. Ten years ago the Chicago Tribune competition brought forth almost as many different styles as there were projects. Since then the ideas of a number of progressive architects have converged to form a genuinely new style which is rapidly spreading throughout the world. Both in appearance and structure this style is peculiar to the twentieth century and is fundamentally original as the Greek or Byzantine or Gothic. On the following pages Mr. Hitchcock and Mr. Johnson have outlined its history and its extent. Because of its simultaneous development in several different countries and because of its worldwide distribution it has been called the International Style.

Barr reiterated the aesthetic principles of the new style



W. van Alen: Chrysler Building, New York, 1930



W. Gropius: Fagus Factory, Alfeld, 1911 - 1913

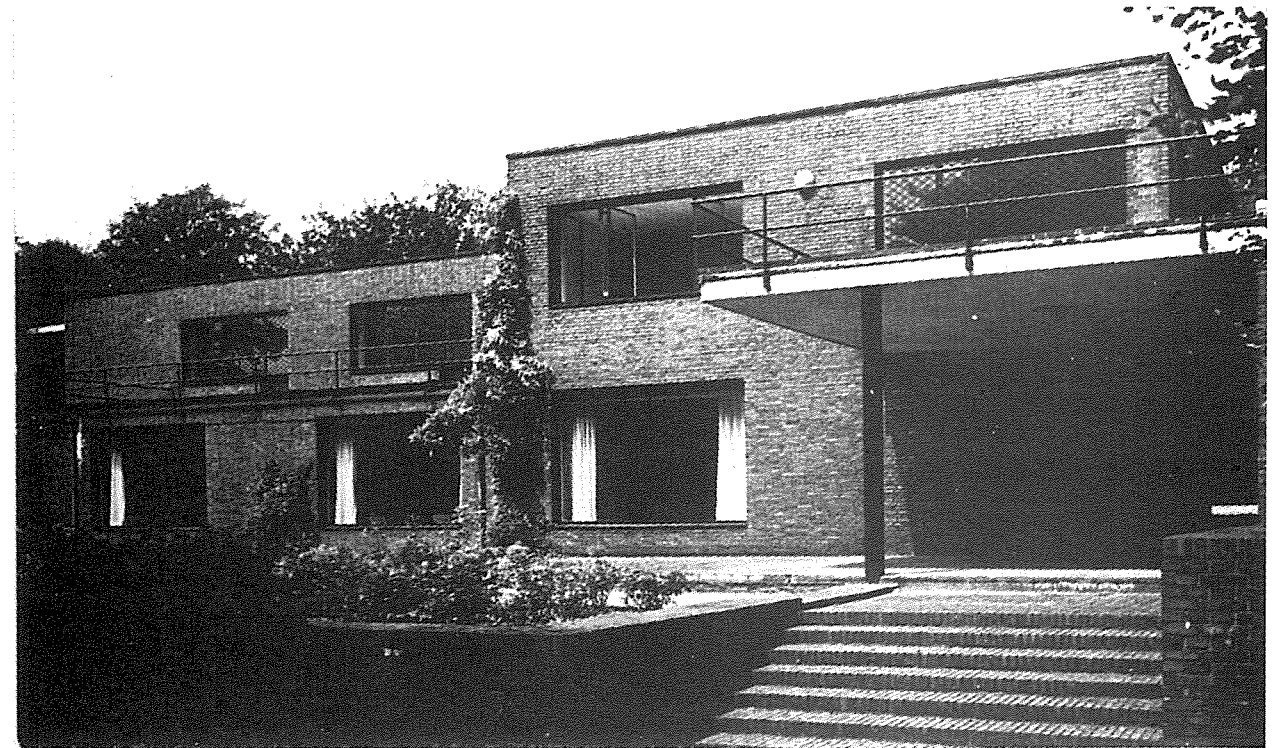
as Hitchcock and Johnson had outlined them and then presented the position that the show would maintain. The new style was European, regardless of any American influences on it. Frank Lloyd Wright was "not intimately related" to it because of his romantic individualism. Raymond Hood was included in the show, but, reluctantly because he seemed to be moving inconsistently and somewhat tardily into the International Style camp. The style was international yet fundamentally Continental — to be imported to the United States where it would not only improve the national architectural scene considerably but clear up the confusion about just what "modern" means.

In his "Historical Note," Philip Johnson stated that before World War I modern architecture was the creation of "great individualists," notably Wright, Berlage, and Behrens. "Since the War," he announced, "an international style has grown up throughout Europe, not the invention of one genius but the coordinated result of many parallel experiments." After discussing the formation of the new style and the influences on it from cubism and neoplasticism, he concluded that "Since 1922 the new style has not changed in its fundamentals." Mies, Le Corbusier, Oud, and Gropius, he said, were still the leading modern architects. By implication, Wright had already fulfilled his destiny and would have little more to contribute.

Hitchcock was somewhat more circumspect in his essay "The Extent of Modern Architecture," and his statements sounded less dogmatic. "Though many architects and critics question the desirability or even the possibility of style fixation," he admitted, "it is true that consciously or unconsciously a considerable number of architects throughout the world accept parallel technical and aesthetic disciplines." Hitchcock's more scholarly and measured judgments lent the show a credibility it might otherwise have lacked. For our purposes here, his comments on Czechoslovakia should be quoted:

In Czechoslovakia, Brno is as much a center for post-War modern architecture as Rotterdam in Holland or Zuerich in Switzerland. Financial prosperity since the War has provided the newer architects with unusual opportunity to build, and the reaction to the decorative Austrian style dominant before the War has given impetus to the introduction of a more modern style. The general standard of the work is relatively low but that of Otto Eisler, Bohuslav Fuchs, Josef Kranz and Jan Visek may be compared with the best Swiss work.

It should be noted, however, that the show included photographs of only three works from Bohemia and Moravia: Eisler's house for two brothers; the Students'



L. Mies van der Rohe: Haus Lang, Krefeld, 1928

Clubhouse by Fuchs (both in Brno); and Ludvík Kysela's Bata Store in Prague. No critical commentary or appraisal was provided for any of the works.

The most emphatic position in the catalogue was that of Lewis Mumford. In his essay "Housing" he wasted little time trying to convince the reader of the legitimacy of European modernism but laid out the social, political, and economical basis of a housing program for the United States. Even more radical under the circumstances of this show, he relied on various examples—for instance, the community of Radburn, N. J., by Clarence Stein and Henry Wright—which were neither European nor in the International style at all. He thus avoided the stylistic biases that informed the bulk of the show and stressed a much more comprehensive issue of modern architecture. "The new house cannot be conceived except in terms of the new community," he emphasized; "we must take into account all the changes in our habits of working and acting brought about by the motor car, the airplane, the telephone, the giant power line, and above all, by the methods of planned organization that these instruments have helped to create." It must be acknowledged that this essay and the point of view it represented were notably excluded from the simultaneous publication by Hitchcock and Johnson of *Architecture Since 1922: The*

International Style. This book is characterized by a heavily visual and an essentially art historical view of modern architecture, quite apart from its cultural and urban contexts. In his "Preface" to the book, Barr made the following statement:

The section on functionalism should be, I feel, of especial interest to American architects and critics. Functionalism as a dominant principle reached its high water mark among the important modern European architects several years ago. As was to be expected, several American architects have only recently begun to take up the utility-and-nothing-more theory of design with ascetic zeal. They fail to realize that in spite of his slogan, the house as a machine a habiter, Le Corbusier is even more concerned with style than with convenient planning or plumbing, and that the most luxurious of modern German architects, Mies van der Rohe, has for over a year been the head of the Bauhaus school, having supplanted Hannes Meyer, a fanatical functionalist. "Post-functionalism" has even been suggested as a name for the new Style, at once more precise and genetically descriptive than "International."

It can be seen here that despite a long American tradition of concern for the relationship between form and purpose (beginning in the early 19th century and personified by Louis Sullivan and Frank Lloyd Wright), even in 1932 the word "functionalism" was associated with

the purely mechanical and was filled with negative connotations.

Critical response to the MOMA exhibit in the popular press was highly favorable. In his review of the opening, *New York Times* art critic Edward Alden Jewell reminded his readers that modern architecture had not always been accepted by the man in the street who "thought it merely a fad, merely a determination to be modish and bizarre." The new International style would now put those suspicions to rest, he assured. In a second review on the following Sunday, Jewell reiterated his initial comments and stressed that the contribution of the International style was not only its approach to ornament but to materials, construction and function. The MOMA exhibit even became Jewell's standard of excellence. Later in the month he reviewed the annual show presented by the Architectural League of New York at the American Fine Arts Society Building and compared it unfavorably to the larger show at the MOMA:

So far as this exhibition is concerned, most of the architects represented might never have heard of advanced ideas such as those embodied in the "international style." Here and there we find evidence of exploration in that direction...[but] For the most part the home architecture exhibited pursues the conservative or traditional paths.

Catherine Bauer, writing in *Creative Art*, also praised the exhibition. Although she found the quality of the work somewhat uneven, she had no criticism of the choice, organization, or underlying concept; nor did she find fault with the accompanying catalogue. She declared with certainty that it was all legitimate material, containing "more intrinsic matter for judgment than any...[other exhibit]...has presented to American eyes."

Thus, taking on the role of institutional architecture critic for the first time, the Museum of Modern Art had produced an assessment of modernism that was convincing to many knowledgeable people. The massive amount of material was presented with legitimating theory and art historical logic. More important, the polemics in the catalogue had introduced a new if not revolutionary vocabulary and rhetoric by means of which others could speak with the same voice of authority as the museum, in effect promoting its position. Few people had the insight, skill, or experience to dissect the powerful combination of words and images orchestrated by Hitchcock and Johnson. The effect was like self-fulfilling prophecy. Hitchcock and Johnson had found what seemed to be a clear path to the future.

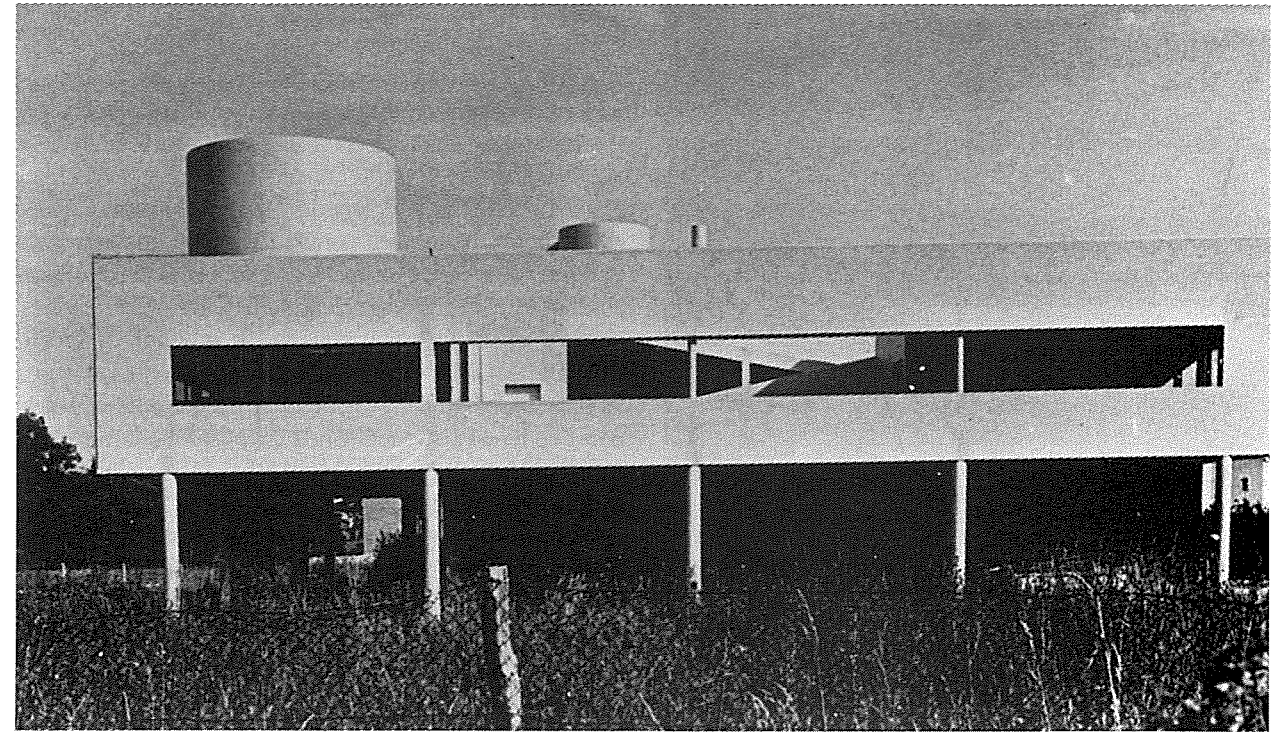
A later review by William Williams in *Pencil Points*

was more conservative. Williams criticized what he called the intergeneric quality of the buildings. He said they lacked both formal interest and typological identity. He assessed the open plan as inherently nonfunctional and the excessive use of glass as both wasteful and psychologically uncomfortable. He was suspicious of the motives of the designers but he was unable to explain what was missing in the intellectual position taken by the curators at the MOMA.

Naturally, Haskell reviewed the show in his column at the *Nation*, and his criticism of it is an important document of his keen judgment. Yet his interpretation of the subject matter of the exhibit was very different from that of Jewell, Bauer, or Williams, let alone Johnson, Hitchcock, or Barr. In the review, his words reverberate with a confidence that seems inspired partly by the very existence of the show itself; for this was the first time that a major institution had launched an effort to convince the public that a new and undeniable attitude existed in contemporary architecture, which he had believed and expressed in his writing for over five years. But Haskell's review also profited enormously from his recent experiences in Europe that had brought him into firsthand contact with much new architecture in Holland, Germany, Austria, and Switzerland. He had already published a glowing review of the Van Nelle Factory by Brinckman and Van der Vlugt in Rotterdam; and, together with his wife, he had spent several weeks living in the housing estate by Ernst May in Frankfurt/Roemerstadt, about which he would publish several articles.

Haskell complimented the catalogue and the organizers of the MOMA exhibit. He called the new architectural forms elegant and *recherche*, a term probably implying that they were intellectually sophisticated rather than natural, naive, organic or vernacular. He said the new architecture was destined to appeal to "the aristocrat of modern taste," thus suggesting that they were not populist in nature but refined and even perhaps elitist, an idea he also suggested in other articles. In this sense, he was in agreement with Barr that the new architecture represented in the exhibit was not so much functional as it was involved with educated taste and high style.

Haskell then reviewed the historical premise of the show: that four streams of proto-modernism, departing from romantic sources in the nineteenth century, had re-integrated into a new style by 1922. He discussed the "radical scientific" group represented by Gropius and Mies, the "abstract" direction influenced by cubism and neoplasticism and represented by Le Corbusier and Oud, the "organic" impulse initiated by Wright and Sullivan



Le Corbusier: Vila Savoye, Poissy, 1929-1931

and the stream of the "talented opportunist" represented by the unpredictable Raymond Hood. However, he then voiced the most important question raised by the exhibition, its catalogue and its underlying conception:

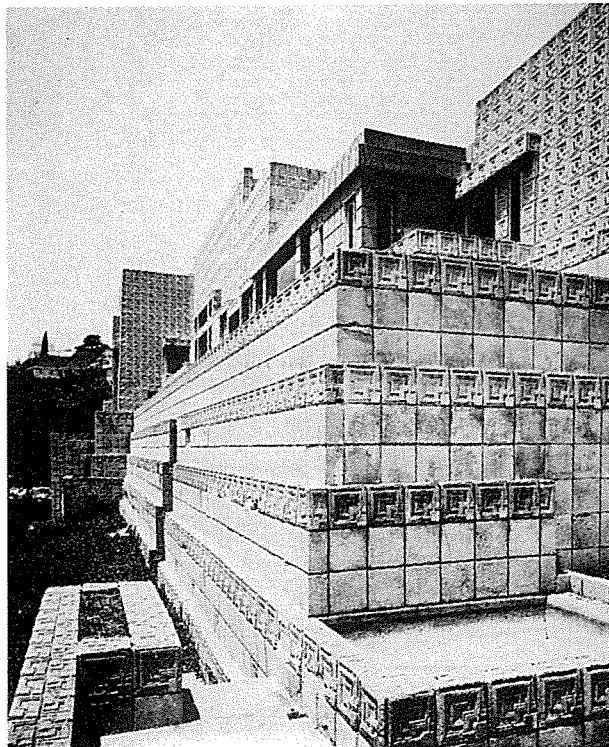
Are the paths to constitute a highway? Appearances say yes. Never have the various products looked so similar. To those who love uniformity, order, discipline, the result is a triumph. Even the "rebel" Wright, as some of the sponsors exultantly declare, begins more nearly to "fit". Fit what? The new "international style." A classical one, with a "definite aesthetic," and, we may add, a still more definite limited technique. Athens, Rome, Paris. But Wright, the individual, remains a stumbling block. Certain others among the internationalists say he never was and never will be orthodox. A romantic—the last, so it is hoped.

For Haskell, the stylistic and theoretical argument of the exhibit was much too simple to explain a set of relationships that he found far more complex, rich, and diverse, and about which he had written many times before. The very fact that the exhibit could not adequately account for the place or contribution of Frank Lloyd Wright, whom Haskell had championed during the same period, made him suspicious of its agenda. In the face of the compelling and seductive evidence brought by the

exhibit, Haskell tenaciously maintained his own point of view. He did not blindly accept the polemics of the catalogue essays, nor did he swallow the proclamation that the style of the age had been discovered once and for all. As far as he was concerned, modern architecture had not yet begun to reveal its real potential:

I, too, believe, and with still more emphasis, that the paths will diverge. Nothing is established yet, except possibly the common victory over copying the periods and adapting ancient methods. We are at the beginning, not the end, of modern imagination. Technology is far more resourceful than this technique, and the Paris-painting base is not broad enough for more than a school and a couple of decades. Study the models closely—Wright's house of the Mesa, Mies's Tugendhat House, and the Savoye Villa by Le Corbusier—and you will see implicit differences leading to great new variety and change. You will even see diametric oppositions of attitude and character. All modern.

The question of the relationship between functionalism, aesthetics, and contemporary cultural ideas thus remained open after the exhibit at the MOMA. Hitchcock and Johnson had left their own position in the matter clear; yet the issue was subject to continued speculation among those who sensed its cruciality to any



F. L. Wright: Charles Ennis House, Los Angeles, 1924

worthwhile view of modernism. It was principally Douglas Haskell, however, who recognized that functionalism, to be more than a slogan negatively identified with some but not all modern architecture, could not be treated as one monolithic ideology. Seen monolithically, as in the context of International style theory, it was little more than a convenient contrivance on the part of Hitchcock and Johnson to rationalize their own aesthetic point of view. Haskell was skeptical of anyone who

Americká kritika a medzinárodný modernizmus 30-tych rokov

Obnovený záujem súčasnosti o architektúru modernizmu prináša nové poznatky a s nimi uvedenie si ďalších súvislostí tohto fenoménu v dobovom spoločenskom kontexte. Robert Benson predkladá poznatky o recepcii modernizmu a jeho teórie v americkej architektonickej tlači 20-tych a 30-tych rokov.

Spomedzi autorov, ktorí vtedy pravidelne písali o modernej architektúre (L. Mumford, H.-R. Hitchcock, P. Johnson, H. Wright, C. Bauer a ďalší), vyzdvihuje myšlienky D. Haskella. Architektúru chápal v širokých politických, sociálnych a umeleckých súvislostiach a jeho úsudky sa vyznačovali rozhladenosťou a prenikavosťou postrehu.

Prvá časť štúdie nás uvádza do situácie, aká v období dvadsiatych rokov panovala v americkej odbornej publicistike. Modernizmus nebol v tom čase ešte jasne definovaný, názory sa neraz rozchádzali (od konštatovania absencie hybného motívu pre zrod nového slohu až po vyzdvihovanie mrakodrapu ako veľkej príležitosti pre vytvorenie špe-

divorced functionalism from art as merely a precondition to a new architecture that had already superseded it.

It is clear from his writings that Haskell had no dispute with the organizers of the MOMA exhibit about whether the buildings selected for the exhibit were modern or not. He was much more concerned about whether they formed a singular and superior school that transcended everything else contemporary to it. All truly modern buildings, he believed, were tied to social and political conditions as well as to scientific and industrial realities, not just to art historical laws in the tradition of Woefflin. The MOMA exhibit had successfully introduced a large body of modern architecture to the public, but in doing so it had also established a view of modernism that Douglas Haskell found he would have to challenge then and many times in the future.

We may only wonder what would have happened if Haskell had been able to foresee that the American public would never readily accept any modernism that was not essentially defined by a marketable stylistic vehicle. (How else can we explain the career of Philip Johnson during the past sixty years?) At the same time, we may wonder what would have happened if Hitchcock and Johnson had been able to foresee that Wright, at the age of sixty, had only lived two-thirds of his lifespan; and that functionalism—in its best and most comprehensive sense—would find one of its most complete and representative expressions in the first Czechoslovak Republic during the years before 1938. Surely it would have altered not only the face of the MOMA exhibit but also the face of American architecture in general.

Robert Benson, Ph.D., Associate Professor and Director, Architecture Graduate Studies Department of Architecture Miami University, Oxford, Ohio 45056, USA

cificky americkej modernej architektúry). Ku koncu dvadsiatych rokov sa skeptický postoj voči možnostiam modernizmu ešte vystupňoval a východisko zo zmatku spôsobeného bojom štýlov videl málokto.

V úsilí zdôrazniť nezávislosť Haskellovho uvažovania obracia autor štúdie pozornosť na výstavu *Moderná architektúra: Medzinárodná výstava*, ktorá sa dodnes pokladá za medzník vo vývine modernej architektúry v USA. Usporiadalo ju Múzeum moderného umenia v New Yorku v koncepcii H.-R. Hitchcocka a P. Johnsona a za podpory riaditeľa tejto inštitúcie, A.H. Barra, začiatkom roku 1932 - v čase, keď sa D. Haskell vrátil z niekoľkomesačného pobytu v Európe. Výstavu sprevádzalo sympóziu o modernej architektúre, usporiadané pri príležitosti jej zahájenia, a luxusný katalóg s článkami autorov výstavy a s bohatou obrazovou dokumentáciou.

V úvode ku katalógu A. H. Barr konštatoval, že zblížovanie myslenia architektov v posledných rokoch smeruje k ukončeniu dovtedaj-

šieho zmatku a k vytvoreniu slohu 20. storočia, rovnocenného s veľkými historickými slohmi. Výstava uviedla do odborného slovníka pojem *internacionálny štýl*, zdôvodňovaný paralelnosťou vývinu v rôznych krajinách. Ako však ukázal P. Johnson vo svojej *Historickej poznámke*, autori výstavy ho chápali ako európsku záležitosť. V tejto črte o zrode modernizmu sa uvádza, že po období individualistickej moderny (F. L. Wright, Berlage, Behrens) nastalo obdobie názorového zjednocovania a formovanie základných princípov modernizmu, ktoré sa od roku 1922 nezmenili a ďalej sú prítomné v dielach významných architektov (Mies van der Rohe, Le Corbusier, Gropius). Z výkladu o. i. vyplynulo, že F. L. Wright svoje poslanie splnil už v prvom období. H.-R. Hitchcock v esejí *Rozšírenie modernej architektúry* bol obozretnejší a svojou umiernenosťou podporil dôveryhodnosť prezentovaného materiálu. Najdôraznejšie bolo stanovisko L. Mumforda, ktorý v stati *Bývanie* vložil sociálne, politické a ekonomické základy amerického programu bývania a vďaka zameranosti na spoločenské súvislosti architektúry sa vyhol štylistickým sklonom, ktoré charakterizovali ostatné štáty v katalógu. Jeho príspevok akiste preto nezačlenili do knihy *Architektúra od 1922: Medzinárodný štýl*, ktorú Hitchcock a Johnson vydali v nasledujúcom období, dodnes základného diela pri štúdiu modernizmu. Vizualne orientovaný umelecko-historický prístup uplatnený v katalógu sa tu ešte umocňuje. Funkcionalizmus sa chápe skôr ako predpoklad (pred-štádium) modernizmu, pre označenie ktorého sa navrhuje termín *post-funkcionalizmus* (ako uvádza A. H. Barr v úvode ku knihe).

Celková odozva výstavy v americkej tlači bola priaznivá, ako to dokladá prehľad názorov zo súvekých kritik. Iba málokto dokázal ro-

zuzliť pôsobivý spletenec podmanivých obrazov a slov z esejí Hitchcocka a Johnsona, dokladajúcich architektonický materiál legitímnou teóriou a umelecko-historickou logikou, ktoré podporovali presvedčivosť novej cesty.

Aj Haskell pochválil organizátorov i katalóg výstavy. Formy prezentovanej architektúry označil ako elegantné a "vyberané", predurčené "osloviť aristokrata vkusu", čím poukázal na určitú výlučnosť, ak nie elitárstvo tejto architektúry. Avšak štýlovú argumentáciu autorov výstavy pokladal za príliš zjednodušené vysvetlenie komplexu súvislostí, ktoré sú oveľa bohatšie a zložitejšie. Fakt, že autori koncepcie nedokázali uspokojivo zväziť dielo F. L. Wrighta, viedol Haskella k pochybnostiam o názore, že štýl novej doby bol definitívne objavený. Podľa neho moderná architektúra ešte len rozvinie svoje možnosti. "Sme na počiatku, nie na konci modernej imaginácie", tvrdil. Upozorňoval na prvky výrazovej diferenciacie ukryté v dielach popredných architektov a rozpoznal v nich prísľub budúcej rozmanitosti vývinu. Aj vo vzťahu k pojmu funkcionalizmu bol Haskellov postoj komplexnejší než to umožňovala monolitická ideológia Hitchcocka a Johnsona - videl v ňom viac než heslo, ktorým možno pokryť určitú časť modernej architektúry, viac než púhy predpoklad modernej architektúry - chápal ho v kontexte spoločenskej zviazanosti architektúry, v ktorú veril. Názory uplatnené v koncepcii výstavy boli pre Haskella výzvou k stále novému polemickému uvažovaniu, ako o tom svedčí jeho publicistická tvorba.

Dana Bořutová

Architektonická avantgarda a dnešek

PAVEL HALÍK

Náš dnešní vztah k avantgardě je vsutku ambivalentní. Na jedné straně je v něm neskrývaný obdiv k její explozivní energii, její vnitřní logice, svěží formální mluvě a propojení této mluvy se sociálními, etickými a didaktickými cíli. Na druhé straně se však stejnou měrou hlásí kritický odstup, který právě v sociálních ambicích avantgardy a v jejím radikálním redukcionismu nesčetných podob a manifestací života spatřuje diktátorský sklon k sociální manipulaci, k obecnému vnučování jakýchsi "ideálních racionálních vzorů" prostřednictvím architektonického, funkcionalisticky organizovaného prostředí, sklon, který byť byl řízen ušlechtilými záměry, jeví příbuzenství s totalitářskými společenskými systémy. Tento složitý vztah je podmíněn naší zkušeností, která poznala hmotné i politické důsledky vývoje, na němž i ideologie avantgardy má svůj podíl.

Hluběji uvažující lidé, pokud chtějí na díla a kulturní tradice avantgardy navazovat, musí se svým způsobem vypořádat i s jejich ideologickými "revolučními" obsahy. Znamená to deideologizovat moderní formy a užívat je jen v jejich estetické rovině? Tak se ostatně i současný neomodernismus vypořádává s problémem ideologie moderní architektonické formy, kterou přejímá zpravidla z radikální fáze raného sovětského konstruktivismu. Vyplyvá z toho poněkud paradoxní situace: pro současný proudy je většinou příznačné, že vyžadují sémantickou interpretaci. Architektonické formy jsou výrokiem, sdělením, odvozujícím svůj významový obsah od "citovaných" pramenů, ať již vyplývajících z interpretace kontextu, kulturně-historického faktu, nebo tradice. Užívá-li neomodernismus tvary, odvozené z konstruktivismu, ponechává jim určitý "revoluční" podtext, i když akcentuje estetický moment; konečně, dekonstruktivistická architektura představuje jakousi skrytou "revoluci" v distorsích a deformacích tradičních formálních struktur. V západních zemích je dnes znát zvýšený zájem o díla avantgardy, podmíněný podle mého soudu právě tím, že

pro ně, na rozdíl od nás, jejich "četba" není zatížena ideologickými významy a jejich důsledky.

Pro naši architektonickou avantgardu bylo příznačné, že se rozvíjela v živé symbióze s ostatními uměními, literaturou, malířstvím, sochařstvím, divadlem, jako přirozená součást obecného proudu kulturního života. Přitahovala nejlepší mladé talenty, byla nesena svěžím tvořivým elánem a vírou ve spasitelskou moc architektonické tvorby, v její poslání změnit tvář světa a společnosti. Její trvání však bylo velice krátké; pouhých dvacet let stačilo k jejímu zrodu, formulování programu, prosazení na veřejné scéně a navázání mezinárodních kontaktů a spolupráce. Její program přesahoval oblast architektury. Těžištěm se stala urbanistická dimenze, protože jí šlo o přetvoření hmotného prostředí existujícího světa do nové podoby prostřednictvím racionálního uspořádání prostorových vztahů mezi všemi lidskými činnostmi. Ne už tedy architektura jako jednotlivina, ale město "moderních časů" se nalézá v úběžníku funkcionalistické vize budoucnosti. Z této perspektivy bychom měli nazírat i jednotlivá díla moderní architektury, která i když se nalézají v tradiční městské zástavbě, jsou koncipována jako součásti funkcionalistického "Zářícího města", moderní urbanistické utopie.

Skutečně, do představ dokonalého funkcionalistického města se promítají starší utopické teorie. Utopie byly vždycky pojímány jako města, jejichž homogenní prostředí mělo formovat homogenní, "dokonalou" společnost; mezi městem a společností byla vzájemná izomorfie. Hnutí moderní architektury bylo dokonce pro uskutečnění tohoto cíle vybaveno jednotným formálním jazykem.

K uskutečnění těchto vizí chyběly v tehdejším Československu i v ostatních zemích západní Evropy odpovídající politické i hospodářské podmínky. Se svou globální racionální a revoluční představou musela avantgarda nutně narážet na odpor v pluralitní demokra-



Josef Havlíček, Karel Honzík: Budova všeobecného penzijního ústavu (VPÚ) v Praze, 1930. Funkcionalistická koncepce vnáší do tradičního systému města revoluční moment: opouští perimetrální zástavbu bloku a rozvíjí se jako volná konfigurace v prostoru. Je manifestací nového přístupu k městu, které chce celé přetvořit podle svých principů. Je to již fragment nového funkcionalistického města. Foto Vladimír Uher

tické zemi. Přesto ji dnes považujeme za významný kulturní korektiv, neboť avantgarda zde působila jako štika v rybníce, zavdávala podněty k divokým polemikám i plodným diskusím, a vedla k zdravé polarizaci kulturního života. Zde je však třeba ocenit toleranci i receptivnost předválečného Československa a jeho institucí vůči impulsům i provokacím avantgardy, jejím nekompromisně polemickým postojům, její radikálně levicové orientaci. S takovou tolerancí se moderní avantgarda setkávala v málokteré jiné zemi. Její potlačení v hitlerovském Německu a likvidace v stalinském Rusku učinili z její formální řeči politicko-ideologickou záležitost, ale zároveň jí daly i morální legitimaci, která jí po druhé světové válce postavila ve většině zemí (vyjma SSSR) do čela veškeré stavební aktivity. Moderní hnutí bylo na tyto kolosální urbanistické úkoly připraveno. Jeho program určený Athénskou chartou byl již založen na nových principech "Zářících měst", antiurbanistických utopií, jejichž rozsáhlé a četné realizace vedly často k velmi problematickým výsledkům a zkušenostem, které dobře známe. Jsou to města-nocehárny na okrajích měst, fragmenty někdejších ideálních intencí funkcionalistické avantgardy.

Naše mladá avantgarda vyrůstala jednak z domácích modernistických tradic, ale podstatný vliv na její myšlení i formální jazyk měla evropská střediska moderního hnutí (Le Corbusier, sovětský konstruktivisté, německá urbanistická škola a Bauhaus). Snad nejvýznamnější roli v českém moderním hnutí hrál Karel Teige. Byl jeho iniciátorem, teoretickým vůdcem a ideologem. Tento erudovaný člověk byl obdařen zvýšenou sensibilitou pro všechny sféry moderního umění. Ideologicky se jednoznačně orientoval na komunistickou revoluční doktrínu a na rozdíl od Le Corbusiera nebo Gropia spojoval bezprostředně moderní architektonické formy s revolučními obsahy. "Posláním architekta", psal v roce 1928 v REDu, "je hledat a připravovat budoucí možnosti ... formulovat nové útvary, buditi nové potřeby, vybrousiti a precizovati nové účely, předpracovávat je spekulativně i experimentálně pro nový vývoj... vidíme v architektovi nikoli řemeslníka, pracujícího podle přání klientely, nýbrž vědce, analyzujícího elementární problémy v jejich čistotě...". Avantgarda je pro Teiga výhradně ideologickým faktem. Pokračuje: "moderní architekti, tedy konstruktivisté podkládají své názory a teorie... socialistickým životním názorem... jejich úkolem není me-



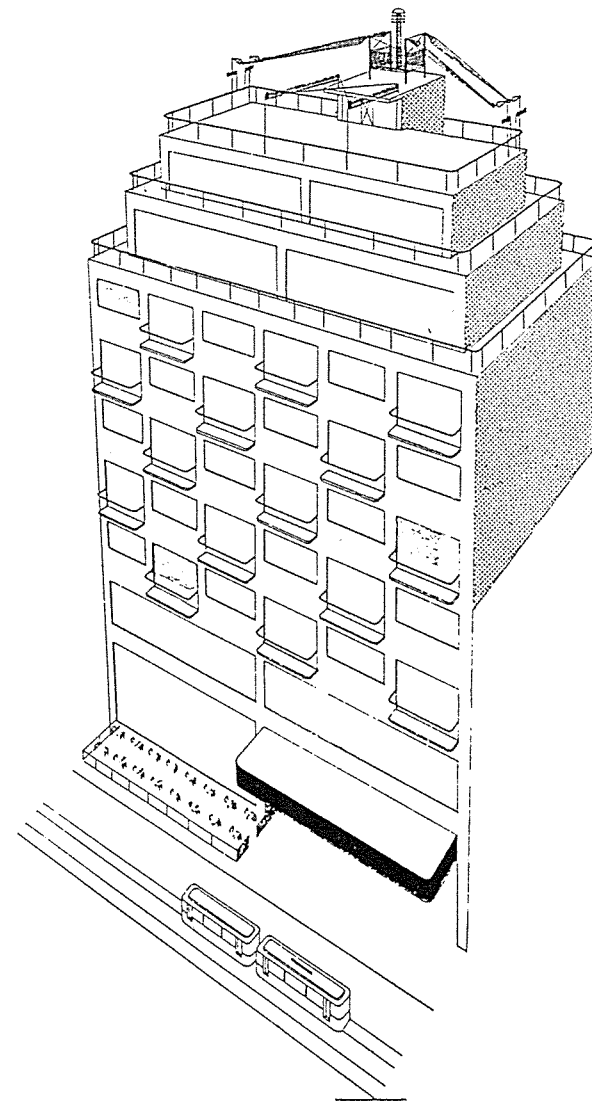
Budova VPÚ v situetě tradiční městské zástavby. Je vlastně předobrazem pozdějšího stavu, kdy velké sídelní soubory jsou budovány na podobném principu. Foto Vladimír Uher

liorace, nýbrž obnova, revoluce... Revoluční osvobození architektury (bude řešit) problém obydlí pro člověka bez rodiny a bez národnosti, jeho podstatně družnější kolektivní způsob života. Na místo salonů (přijdou) dělnické kluby...”

“Paříži až tě nebude a/ býk znovu unese Evropu/ vzpomeneš dob, kde ona tak dekoltovala/ řadra svá Moskvu a tebe odhalovala/ až bláznili jsme naplno...”, zpíval básník Halas. Vymezoval tu však jasně dva póly, k nimž se upíraly pohledy umělecké avantgardy. O nic méně než revoluční sovětský pól nebyl svůdnější poetický pól francouzský. Le Corbusier strnul mladé architektky svým evangeliem puristické formy, nietzscheovskými laděnými kázáními, utopiemi “Zářících měst”, apoteozou průmyslové organizace, produkce a exaktních standardizovaných výrobků. Ale přestože byl Le Corbusier považován za velkého racionalistu, skrýval se za jeho “racionalismem” kult čistě formy. Připomeňme znovu známou formuli: “Architektura je bezvadnou (čti krásnou) hrou objemů, vystavených světlu...”

Zde se začíná rozvíjet drama, které je pro českou moderní avantgardu charakteristické. Promítá se do něj du-

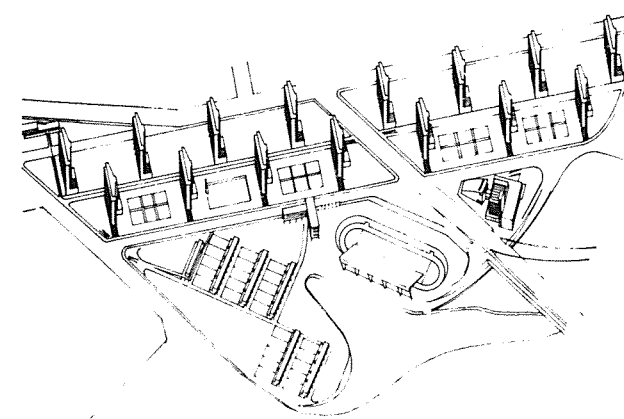
chovní i ideologické klíma, rozprostřené mezi Moskvou a Paříží, odráží se v konfliktu mezi strohým konstruktivisticko-funkcionalistickým programem, prosazovaným Teigem a kultem puristických forem a konfigurací jejich objemů “ve světě”. Je vskutku zajímavé sledovat Teigovy spory s domácími architekty, vymykajícími se z područí jeho konstruktivistických doktrin. Spory vyústí do známe polemiky Teiga s Le Corbusierem, kde jej Teige poučuje: “Kritérium účelnosti, jediné spolehlivé kritérium kvalit architektonické produkce, přivedlo moderní architekturu k tomu... že zkultivovala svůj mozek... místo monumentů tvoří architektura instrumenty. Estetická intervence v produkci utilitárních výrobků, tedy i v produkci architektonické, vede... k nedokonalosti... zastírá věcnou stránku... Teprve tam, kde nikoli ideologicko-metafyzicko-estetické úmysly, ale diktát praktického života řídí architektovu práci, přestává náklonnost k umění...” Na to L. C. odpoví: “Řeknu vám (milý Teige)... že podle mého soudu je estetika základní lidskou funkcí. Připojím dokonce, že svou mocí předstihuje směr našeho života a všechna dobrodíní, která přináší pokrok...”



Jaromír Krejcar: Palác Jednoty soukromých úředníků v Praze, 1928. Moderní architektura v řadové uliční zástavbě se od ní výrazně odlišuje svou vzdušností, lehkostí, jakoby si sama vymezovala svůj vlastní prostor.

Přes tyto vnitřní rozpory však avantgarda nepřestávala upírat pozornost k zemi, ve které se v jejích očích uskutěčňoval velkolepý sociální experiment, příslib pozemského ráje, k Sovětskému Svazu. A s tímto přilnutím se spřádá její osudná historie, která avantgardu, aniž to tušila, nakonec srazí na kolena a morálně i umělecky zlikviduje.

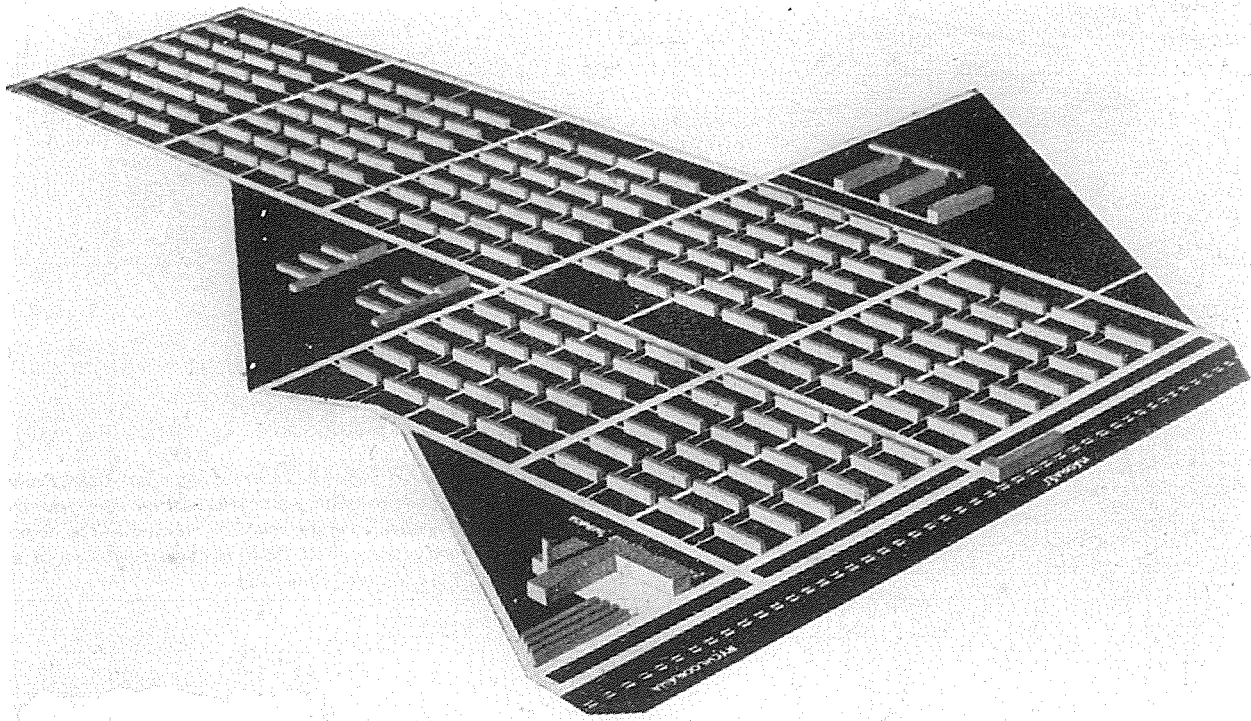
Ve zdůrazňování estetického momentu v moderní architektonické formě vyciřoval Teige nebezpečí. Nebylo to bezdůvodné, protože byly ohroženy samy její ideologické základy. Ve třicátých letech se z ní již stávala elegantní, vybraná, náročná a exkluzivní tvarová řeč,



Kolektiv čs. skupiny CIAM: Návrh kolektivního obytného okrsku, Praha 1930. Utopie socialistického města, politického nástroje homogenizace nové společnosti. Obyvatel se má stát součástí kolektivu a sdílet do podrobnosti jeho životní procesy a řád. Přímý vliv sovětských konstruktivistů a ideologie “nové věčnosti” (Bauhaus).

vyhovující nárokům moderního luxu, který sama pomáhala utvářet. Začínala si zjednávat uznání i v kruzích kultivované buržoazní klientely. Tím pro Teiga ztrácela svůj revoluční obsah, třebaže konzervativní kruhy v ní stále viděly symboly jakobínské vzpoury. Těžká hospodářská krize a hrozba nacistického Německa však utužovaly levou politickou orientaci naší avantgardy.

Nepříznivé zprávy však přicházely i ze země “pokroku”, kde moderní konstruktivistická architektura byla nejvyššími stranickými orgány odsouzena jako kosmopolitní, nepřátelská lidu a cestou politických direktiv a nařízení byl prosazen jako oficiální státní sloh Socialistický realismus, jakýsi historizující kýč obrovitých dimenzí. Málokdo z lidí naší avantgardy si tehdy uvědomoval nebezpečí, které se za tím vším skrývalo. Nikoho ani v duchu nenapadlo, že tato stalinská architektura je výrazem krutého, nemilosrdného teroru. Argumentovalo a vysvětlovalo se, poukazovalo na specifiku ruských podmínek - moderní architektura se nemohla prosazovat v podmínkách primitivního stavebnictví, byla nesrozumitelná a cizí pracujícímu lidu atd... Naše architektonická avantgarda byla sovětským konstruktivismem dvacátých let oslněna, její formální řeč měla pro ni jasný revoluční obsah. První socialistický stát světa, s “gigantickými úspěchy” hospodářského a společenského rozvoje, známými jen a jen z mistrovsky vedené, nikým a ničím neověřené propagandy, byl považován za nejvyšší a nejmodernější stupeň vývoje lidské společnosti. “Znám zemi blízko pólu/ znám divokou krásnou zemi/ ... tam bys byla šťastná/ je to země svobody/.../ v té zemi rostou děti/ jež vedou lidstvo vpřed...”, takto pěl básník Nezval



Jan Gillar: Návrh zastavovacího plánu malobytného rayonu v Praze - Ruzyni, 1932. Jde zde o typický příklad funkcionalistického urbanismu rané fáze. Vzorem jsou projekty německých "Siedlungen", v terminologii a organizaci je patrný sovětský vliv.

a žurnalista Julius Fučík po několika vizitacích velkolepě aranžovaných potěmkinovských vesnic mohutně oslavoval "Zem, kde zítra již znamená včera". Oba, Nezval i Fučík, náleželi k moderní avantgardě.

Jak jsme již řekli, byly moderní formy identifikovány s revolučními ideály, představovaly přímo její znaky, symboly. Tato představa se nyní hroutila, ale avantgarda si svůj moderní slovník přesto musela uchovat. Vždyť působila v kapitalistické zemi, byla radikálně antihistorická, obrácena k budoucnosti. Proto musela svému výrazovému slovníku zůstat důsledně věrná; byl to jediný znak její pokrokovosti. Tohoto slovníku a tím i své vlastní identity se však musela vzdát a nejenom to, musela jej odsoudit, poplivat a zhanobit, když se vlády v naší zemi ujala na konci čtyřicátých let stalinská totalitní diktatura. To už je ale jiná historie, která teprve čeká na své zhodnocení.

Věnujme nyní krátce pozornost formálnímu slovníku moderní architektury. Zrodil se v atelierech malířů (De Stijlu a Suprematistů) a již zde dostával zvláštní, skoro metafyzické určení. Formy a tvary, jež zde vznikaly, představovaly už v očích svých tvůrců jakési síly, které mají prostoupit svět věcí, transformovat jej, převést na rovinu všezahrnující architektury, budované z těchto

věčných platónských forem. Tyto formy spatřily světlo světa v době první světové války, kdy se hroutili staré humanistické ideály a rodila představa, že po jejím skončení bude třeba vymést všechno staré kulturní haraburdí, které ukázalo svou nemohoucnost tvář v tvář rozpoutaným silám zla, jež ovládaly Evropu, že bude třeba znovu začít od tabula rasa, s novými nástroji a formami. Tyto nové platónské formy, transponované Le Corbusierem, sovětskými konstruktivisty, umělci De Stijlu a školou Bauhausu do architektury i do sféry užitkových předmětů se staly uměleckým výrazem i ideologickou zbraní, s níž evropská i naše avantgarda nastoupily na počátku dvacátých let do vzrušujícího boje.

Už víc jak dvě desetiletí můžeme v západních zemích sledovat rostoucí zájem o díla moderní architektury dvacátých a třicátých let. Hlavní příčina tohoto zájmu spočívá především v uvědoměném eklektismu postmoderní architektury, která již skoro dvacet let obrací pozornost k rozmanitým historickým manifestacím architektonické tvorby. Dá se také říci, že postmoderní tendence učinila z antihistorické moderny záležitost historie. Není od nás tak vzdálená, její osudy se nás dosud v dobrém i špatném smyslu živě dotýkají. O značné části současného archi-

tektického myšlení lze hovořit jako o intelektuálním manýrismu. Charakteristický je pro něj zvýšený zájem zejména o ty architektonické formy minulosti, které obsahují znaky, odkazující k velkým záměrům a utopiím. Ty jsou přejímány do jisté míry jako významová řeč do současné tvorby.

Hnutí moderní architektury bylo ve svém "heroickém období" takovým utopickým snem. Při zpětném pohledu na jeho programy, čisté platónské formy, mesianistické

záměry se ani nemůžeme divit stále obnovovaným vlnám zájmu, které vyvolává v postmoderní kultuře naší doby. Přitom však nesmíme zapomínat na neblahé důsledky radikálních teorií, o něž se moderní hnutí opíralo, na jeho manipulativní a represivní sklony. Konečně, úpadek, k němuž u nás architektonická tvorba dospěla, byl v podstatě uskutečněním koncepcí moderního hnutí, zejména pak koncepcí funkcionalistického města.

Bibliografie

LE CORBUSIER - SAUGNIER: Vers une architecture. Paris 1923.
 ŠVÁCHA, R.: Le Corbusier. Praha 1989.
 TEIGE, K.: Revue RED, roč. 1927, 28.
 TEIGE, K.: Současná sovětská architektura. Praha 1936.
 TEIGE, K.: Nejmenší byt. Praha 1932.

NOVÝ, O.: Česká architektonická avantgarda. Praha 1991 (rukopis).
 HALÍK, P.: Architektonická avantgarda a totalitní stát. TVAR 42, 1990.
 Časopisy: Stavitel, Stavba, Architektura ČSR.

Architecture of Avantgarde and the Present

The architectonic avantgarde of the interwar period is today coming to be an object of enhanced interest on the part of both historians of architecture and active architects. This interest is elicited both by the eclectic trends in postmodern architecture, which find their inspiration in architecture of the "heroic period", and also by the attractiveness of the "revolutionary" contents, which used to be associated with forms of modern architecture. In contemporary attempts at a semantic interpretation of forms applied in the work of architecture, an interpretation resulting from cultural and ideological aspects that accompanied it in its initial stages, modern architectural forms appear as "legible", transparent forms, leaving traces of utopic visions on their surface. Modern architectonic avantgarde had directed its efforts to the transformation of all artificial environment on the basis of a rational arrangement of functional processes in the space, to the image of an "architectocracy", where architecture, equipped with new forms and taking support in standardization and industrial serial production, ought to be the most important transforming factor. The principal object of their programme has come to be a functionalist town, for which Le Corbusier elaborated a series of ideal matrices in his projects of "Cité radieuse", and which, regarding organization and arrangement, was first defined by the Athens Charter of 1933.

The avantgarde of interwar period in our country was strikingly left-oriented; in order that its visions could be realized, an indispensable condition became a proletarian revolution and collectivization of land, which would permit a rational organization of activities and functions. In contrary to the traditional town, the avantgarde came up with alternative conceptions of the town, set out in free space, divided into functional zones. This conception became implemented on a large scale after the World War II, but it soon revealed its heavy drawbacks, which became a target of sharp criticism. An abstract, mechanical apprehen-

sion of functions and their relations resulted in an estrangement between the inhabitants and their environment, in whose image there prevailed an "ad infinitum" repeated standardized element. And thus we may perceive fragments of the avantgarde's utopic visions in giant housing estates on the peripheries of our towns.

It is rather singular that the experience, which had led to a departure from these functionalist towns and gave rise to postmodern tendencies, did not cause the modern movement to be abandoned, quite the contrary, its beginnings are today being followed, investigated, as if they conceived some directions for new negotiations. This refers primarily to Western countries, lacking the experience of the direct political consequences of modernism, which appears in our eyes with its manipulative and repressive inclinations far more conspicuously. The very fate of our avantgarde is an intricate one: initially wholly revolutionary, pro-Soviet, antihistorical, it became forced, following the setting up of the Stalinist régime here, to accept a decree-imposed State style, a historicizing "socialist realism", and to condemn its own past.

Of interest are likewise the fates of modern purist and constructivist forms. On the one hand, they were connected with ideological contents, on the other, their aesthetic moment used to come to the forefront. These contradictions used to be often an object of sharp polemics in which the prominent place was taken up by the foremost theoretician of the movement Karel Teige, for whom modern architecture was a model of the future classless society, which it had to prepare. He perceived the aesthetic, compositional beauty of form as its corruption; form was supposed to result exclusively from responses to its functional and social goals. Today, it is exactly the aesthetic aspect of modern form, which again appears in the most diverse variations in architecture, and which has to preserve also some utopic meanings.

Translated by Peter Tkáč

Architektonische Avantgarde und Gegenwart

Die architektonische Avantgarde der Zwischenkriegszeit wird heute zum Gegenstand erhöhten Interesses sowohl als Teil der Geschichte der Architektur als auch in der Person der Architekten. Dieses Interesse wird einerseits durch die eklektischen Tendenzen in der postmodernen Architektur hervorgerufen, die ihre inspirativen Grundlagen in der Architektur der "heroischen Epoche" findet und andererseits in der Anziehungskraft der "revolutionären" Inhalte, mit denen die Formen der modernen Architektur verbunden waren. Bei den gegenwärtigen Bestrebungen um eine semantische Interpretation der Architekturformen, die im Architekturwerk angewandt werden, und die sich aus den kulturellen und ideologischen Richtungen ergeben, die sie in ihren Anfängen begleitet haben, erscheinen die modernen Formen als "lesbare", durchschaubare Formen, die auf ihrer Oberfläche Spuren utopischer Visionen zurücklassen. Die moderne architektonische Avantgarde orientiert ihre Bestrebungen auf die Transformation der gesamten künstlichen Umwelt auf Grundlage rational geordneter funktionaler Prozesse im Raum, in der Vorstellung einer "Architekturokratie", in der die Architektur, ausgerüstet mit neuen Formen und gestützt auf Standardisierung und industrielle Serienproduktion, der wichtigste Transformationsfaktor sein sollte. Hauptgegenstand ihres Programms wurde die funktionalistische Stadt, zu der Le Corbusier in seinen Projekten "Strahlende Stadt" eine Reihe von Idealentwürfen ausarbeitete und deren Organisation und Ordnung erst mit der Charta von Athen i. J. 1933 definiert wurde.

Die Avantgarde der Zwischenkriegszeit war in unserem Land betont links orientiert; zudem setzte sie, damit die Visionen verwirklicht werden konnten, die proletarische Revolution und die Vergesellschaftung des heimischen Grund und Bodens voraus, um eine rationelle Verteilung von Tätigkeit, Verkehr und Funktion zu ermöglichen. Gegenüber der traditionellen Stadt trat die Avantgarde mit der alternativen Stadtkonzeption eines freien, in Funktionszonen gegliederten Raumes auf. Diese Konzeption setzte sich nach dem zweiten Weltkrieg im Nachkriegsaufbau umfassend durch, zeigte jedoch bald schwere Unzulänglichkeiten, die zur Zielscheibe scharfer Kritik wurden. Die abstrakte, mechanische Auffassung von Funktion und Beziehung hatte eine

Entfremdung der Einwohner von ihrer Umwelt zur Folge, in deren Bild das ins Unendliche wiederholte standardisierte Element überhand nahm. So können wir in den riesigen Siedlungen am Rande unserer Städte Fragmente der utopischen Visionen der Avantgarde erblicken.

Es ist ungewöhnlich, dass die Erfahrung, die zur Abkehr von diesen funktionalistischen Städten führte und für das Leben postmodernistische Tendenzen wählte, keine Abkehr von der modernen Bewegung bewirkte, im Gegenteil, ihre Anfänge sind heute untersucht, erforscht, gleichsam im Verborgenen eine Anleitung zu neuem Handeln. Das betrifft vor allem die westlichen Länder, die der direkten Erfahrungen mit den politischen Folgen der Moderne ermangeln, die sich in unseren Augen mit ihren manipulativen und repressiven Neigungen viel ausgeprägter äusserte. Allein schon das Schicksal unserer Avantgarde ist kompliziert: zu Beginn ganz revolutionär, prosowjetisch, anti-historisch, ist sie nach Antritt des stalinistischen Regimes bei uns zur Annahme eines dekretierten Staatsstils, eines historisierenden "sozialistischen Realismus" gezwungen und verurteilt ihre eigene Vergangenheit.

Interessant ist zugleich das Schicksal der modernen puristischen und konstruktivistischen Formen. Einerseits waren sie mit ideologischen Inhalten verbunden, andererseits trat ihr ästhetisches Moment in den Vordergrund. Diese Widersprüche, ehemals oft Gegenstand scharfer Polemiken, in denen der prominente Theoretiker der Bewegung, Karel Teige, den vordersten Platz einnahm, und nach dem die moderne Architektur das Vorbild der künftigen klassenlosen Gesellschaft sei oder diese vorzubereiten hätte. Die ästhetische, kompositionelle Schönheit der Formen erschien ihm als ihre Korruption; die Form hätte sich ausschliesslich aus der Antwort auf den funktionellen und sozialen Zweck zu ergeben. Heute ist es gerade der ästhetische Aspekt der modernen Form, der erneut in unterschiedlichsten Varianten in der Architektur erscheint und der sich auch einen bestimmten utopischen Bedeutungsgehalt zu bewahren weiss.

Deutsch von Kuno Schumacher

Architektúra medzivojnového obdobia očami jej tvorcov

(K počiatkom spisby o architektúre na Slovensku)

DANA BOŘUTOVÁ

I. Niekofko poznámok

Situácia

Odborná publicistika zameraná špeciálne na architektúru nemala na počiatku tohto storočia na Slovensku prakticky žiadnu tradíciu.¹ Prvým slovenským tvorcom - architektom, ktorý sa tejto činnosti systematicky venoval (a ktorý vo svojom snažení nenašiel na Slovensku generáčného spolupútnika)² bol Dušan Jurkovič. Ten, ako je známe, pôsobil na sklonku 19. a počiatkom 20. storočia mimo územia Slovenska, do Bratislavy sa prisťahoval až po roku 1918. S osobnosťou D. Jurkoviča možno spájať jednak samo *konštituovanie* našej architektonickej publicistiky a jednak utváranie jej *charakteristických črt*, ktoré pretrvávali aj u autorov nasledujúcej generácie.

Články, publikované D. Jurkovičom mali viac-menej inštrumentálny charakter. Vedomie potrebnosti osvetovej práce v domácom prostredí a snaha prispieť i týmto spôsobom k pozdvihnutiu kultúrneho vedomia vlastného národa a k propagácii jeho tvorby za hranicami vlasti bola iste nezanedbateľným impulzom, ktorý za Jurkovičovho viedenského štúdia dostal svoju konkrétnu podobu a neskôr sa dotváral v trvalom styku s prostredím českej kultúry.

Jurkovičov spôsob uvažovania o architektúre vychádzal z princípu continuity s tradíciou a spätosti architektúry s konkrétnymi podmienkami miesta a doby, pričom romantický vzťah ku krajine, jej histórii a národu vyvažoval vyvinutý zmysel pre praktično a silné sociálne cítenie.

Jeho bohatá publicistická činnosť siahala od knižných publikácií cez state v odborných a vlastivedných periodikách po články v dennej tlači. Aj po stránke tematickej sa tu už črtajú typy prejavu, ktoré sa neskôr stali trvalou súčasťou architektonickej publicistiky u nás - propagácia vlastnej tvorby (neraz v kontexte obecnejších úvah o architektúre), komentáre k výsledkom zbierania a štú-

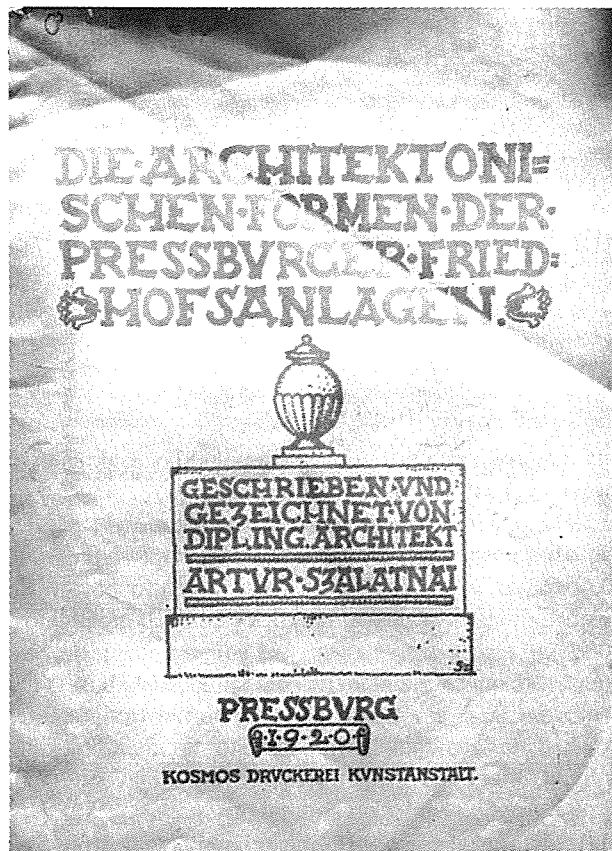
dia materiálu ako aj stanoviská a polemiky k aktuálnym dobovým problémom architektúry.

Jurkovičovo dielo sa časovo rozpisuje cez vyše päť desaťročí a vo svojej poslednej rozsiahlej etape sa prekrýva s obdobím, ktoré je dnes právom v centre pozornosti historikov architektúry aj prakticky činných architektov. *Obdobie medzi dvoma svetovými vojnami* prinieslo Slovensku rozmach a zintenzívnenie spoločenského vývinu v novom štáte a v tomto rámci aj sformovanie a diferencovanie svojbytného moderného architektonického výrazu, ktorý vo svojich vrcholných prejavoch držal krok s úrovňou európskej architektúry.

Ak z hľadiska architektonickej publicistiky na Slovensku bol rok 1918 de facto rokom nula, tak na sklonku medzivojnového obdobia tu už existoval rozvinutý architektonický život, v ktorom neoddeliteľnou súčasťou bola aj architektonická spisba - hoci onú medzu, za ktorou už možno hovoriť o existencii teórie architektúry v pravom zmysle slova, prekračovala zatiaľ ešte iba sporadicky.

V nových podmienkach po vzniku ČSR sa na Slovensku, a predovšetkým v Bratislave, etablovala architektonická obec, ktorá zahŕňovala architektov rôzneho veku, pôvodu, školenia i výtvarného názoru. Touto počiatočnou heterogenitou a názorovým stretaním v konfrontácii s daným prostredím akcelarovany proces priniesol v priebehu desaťročia postupnú kryštalizáciu názorov so zreteľným príklonom k absorbovaniu programového odkazu európskej architektonickej avantgardy. Stopy pôvodného školenia a rôznych výtvarných naturiel jednotlivých autorov obohacovali miestny dobový architektonický prejav o prvky, ktoré napriek dôrazu na účelnosť a jednoduchosť foriem zabráňovali dojmu uniformity a ktoré dnes hodnotíme ako špecifickú kvalitu.

L. Foltyn v doslove k svojej rozsiahlej práci o avantgardnej architektúre na Slovensku uvádza: "Zvláštnosťou historickej situácie sa vysvetľuje, že dejiny novodobej architektúry na Slovensku boli hlavne praktickou tvorbou určené. Podobne ako cesta nášho kultúrneho snaže-



Obálka brožúry A. Szalatnaia s kresbami náhrobkov z bratislavských cintorínov, ktorá vyšla v roku 1920. Foto T. Leixnerová

nia zo Slovenska do Európy viedla cez Šaldovu dielňu, ... cesta nášho moderného architektonického zrenia viedla cez teoretickú dielňu českej avantgardy.”³ - Nepochybne mal na mysli skutočnosť, že v počiatočnom období činnosť architektov na Slovensku nielen že mohutne čerpala z myšlienkového bohatstva českej avantgardy, ale že skromný priestor pre svoju vlastnú reflexiu nachádzala zväčša na stránkach českých periodík. A tiež skutočnosť, že ľv podiel na tejto publicistike (podobne ako aj na novej architektúre Slovenska) mali architekti českého pôvodu, pôsobiaci na Slovensku - o priamom školení mladých slovenských architektov (ktorí sa iba postupne osmeľovali písomne vyjadriť a uverejniť svoje názory) na českých školách už ani nehovoriac.

Foltynovo tvrdenie jednoznačne zodpovedá pravde a treba ho prijať. Boli tu však aj publicistické prejavy vzišlé z iného kontextu, ktoré celkový obraz publicistiky na Slovensku dopĺňajú a obohacujú (napríklad A. Szalatnai, J. Hofman, F. Weinwurm).

Štruktúrovanie architektonickej spisby bolo podmienené spoločenskou situáciou a už spomínanou úzkou väz-

bou na praktické úlohy. V časovom priereze možno v priebehu dvadsiatich rokov sledovať z kvantitatívneho aj kvalitatívneho hľadiska vzostupnú tendenciu s kulmináciou okolo roku 1930. Vtedy vychádzajú početné monografie predstavujúce jednotlivých architektov, zborníky bilancujúce výsledky uplynulého desaťročia (a v nich pokusy o historické náčrty) a roku 1931 sa konečne objavujú aj odborné časopisy.

Ak by sme mali stručne zmapovať *ústredné problémy*, ktorými sa naša publicistika v danom období zaoberala, tak ako základný motív treba menovať presadzovanie dobe primeraného, vecného architektonického výrazu moderny, propagáciu architektúry založenej na zdôrazňovaní funkčných hľadísk. Tento motív predstavoval základné kritérium pri koncipovaní časopisov, zborníkov i monografií.

Spomedzi praktických úloh dominovala problematika urbanistického riešenia a rozvoja slovenských miest, predovšetkým Bratislavy (regulačný plán). S tým boli úzko späté aj otázky bytovej výstavby pre rôzne sociálne skupiny obyvateľstva.

S presadzovaním architektonického názoru moderny súvisel záujem o novinky z oblasti využitia nových materiálov a konštrukcií.

Veľká pozornosť sa venovala aj stavovským otázkam architektonickej, resp. staviteľskej činnosti. Nemalé miesto tu zaoberali “spory o kompetencie” - vystúpenia proti prejavom pragocentrizmu pri organizovaní súťaží, zadávaní štátnych objednávok a výbere diel pre reprezentáciu v zahraničí.

Dôležité miesto mala i sebareflexia disciplíny z aspektu historického pohľadu na vývoj architektúry v uplynulej etape.

Monografie

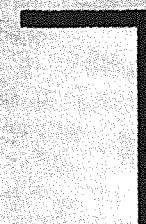
V roku 1920 vydal A. Szalatnai brožúru *Architektonické formy bratislavských cintorínov* so zámerom, uverejnením zbierky kresieb “podporiť správny vývin architektonických foriem”.⁴ Vyslovil tu názor o kontinuitnosti architektonického vývoja s určitým psychologizujúcim podtextom, ktorý neskôr modifikoval a spresnil v publikácii o vlastnej tvorbe *Ing. Architekt Artur Szalatnai 1920-26*.

Do radu publikácií, ktorými architekti predstavovali svoju vlastnú tvorbu pribudla v roku 1929 *Jurkovičova práca Mohyla Dr. M. R. Štefánika na Bradle* (Praha 1929).

V tom istom roku vyšla aj rozsiahla monografia Jurkovičovej dovtedajšej tvorby z pera F. Žákavca, profesora dejín umenia na bratislavskej univerzite.⁵ Autor v nej koncepčne zdôrazňoval tú líniu Jurkovičovej tvorby, ktorá čerpala zo zdrojov domáceho ľudového umenia, a

ING. ARCHITEKT
ARTUR SZALATNAI

1920 - 1926



NAKLADATELSTVO „ACADEMIA“ VERLAG
BRATISLAVA

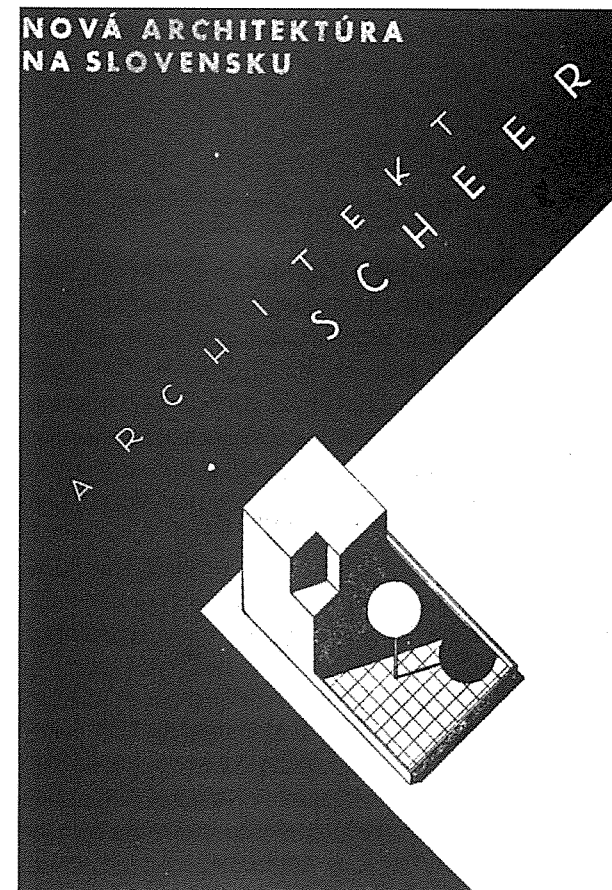
Titulný list monografickej publikácie o tvorbe architekta A. Szalantaa z rokov 1920-1926. Foto T. Leixnerová

jej interpretáciu plne podriadil myšlienke národného architektonického výrazu. V duchu spomenutej intencie Žákavec sotva venoval pozornosť umelcovmu viedenskému štúdiu, hoci domácomu zázemiu, kontaktom a možným vplyvom z mladosti vymedzil značný priestor. Podobne aj ďalšie (nesporné) kontakty architekta s Viedňou komentoval iba veľmi stručne, nepátrajúc po súvislostiach. Nepríliš prehľadný text plný vzletnej dobovej rétoriky vyčerpávajúco popisuje početné Jurkovičove diela od deväťdesiatych rokov minulého storočia cez brnenské obdobie a roky prvej svetovej vojny. Bohatú tvorivú činnosť dvadsiatich rokov však podal iba kuso, dokumentujúc prevažne len pamiatkárské projekty a pomníkovú tvorbu. Zrejme v duchu tradičného estétstva a v rozpore s dobovým trendom považoval Žákavec Jurkovičove projekty obytných stavieb z prvej polovice dvadsiatich rokov za akýsi vedľajší produkt architektovej činnosti a uvádza ich iba v zozname vykonaných prác. Mnohé chýba aj v spracovaní organizátorskej a publicistickej aktivity architekta.

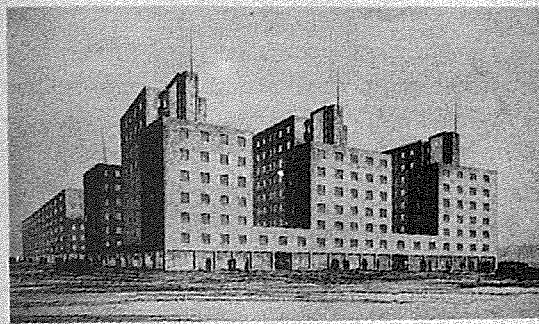
V roku 1929 vyšla aj publikácia *Stavebné dejiny mesta Bratislavy* od J. Hofmana, ktorá mala byť podkladom pre súťaž na regulačný plán mesta. Autor zdôrazňuje štúdium historických daností mesta ako základ modernej regulácie, pretože “hlavnou požiadavkou regulácie je, aby sa diala organicky, teda aby sa zadržala súvislosť medzi vývojom minulým a budúcim...”⁶

Monografické publikácie tridsiatych rokov sú koncipované už jednoznačne zo zorného uhla modernizmu a akcentácie funkčných aspektov architektúry, nespúšťajú však zo zreteľa ani miestne špecifiká architektonického výrazu a osobnostný vklad architekta.

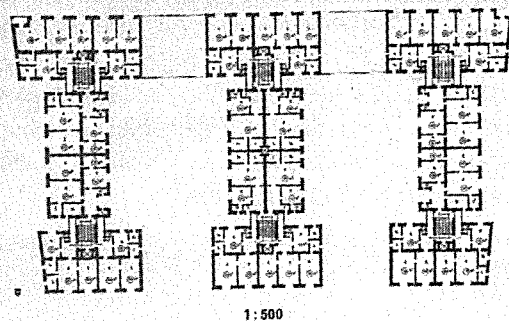
Tomuto duchu zodpovedá i publikácia *Ing. Arch. Maximilián Scheer, Žilina, časť vybraných prác jeho architektonických tvorieb v dobe od 1927 do 1932*, ktorú zostavil Š. Zongor. Špecifickú kvalitu Scheerovho vecného modernistického výrazu vystihuje viedenský profesor M. Eisler, keď v úvodnom texte upozorňuje na schopnosť architekta nadviazať na prostredie a vstrebať podnety z neho vychádzajúce do svojho diela.⁷



Obálka monografickej publikácie o tvorbe architekta M. Scheera v rokoch 1927-1932, ktorá vyšla v roku 1932 v edícii *Nová architektúra na Slovensku*. Foto T. Leixnerová



Architekt K. Šilinger: 2. úroveň síťi obytných domů na Walterskirchen v Bratislavě
2. Westhöhenplan einer Wohnhausgruppe Walterskirchen in Bratislava



1:500

K. Šilinger: 2. síťový návrh obytných domov na Walterskirchen v Bratislave - perspektíva a pôdorys (publikované v dvojčísle revue Horizont 29-30 z roku 1931).

Úrodnosť počiatku tridsiatych rokov pre architektonickú spisbu na Slovensku potvrdzujú aj ďalšie monografie, na ktorých sa autorsky podieľal A. Hořejš. Prvá z nich je zasvätená *Mestskej sporiteľni v Bratislave* od J. Tvarožka - dielu, ktoré sa podľa slov A. Hořejša zapojilo "priamo do hnutia, ktoré posunuje celé svetové stavebníctvo dopredu".⁸

Druhou je publikácia *Ing. Arch. Alois Balán a Ing. Arch. Jiří Gossmann, 10 rokov architektonické práce, 1922-1932*. Časový rozpon desiatich rokov dáva autorovi príležitosť, aby sa zamyslel nad vývojovými charakteristikami architektúry na Slovensku, najmä v Bratislave, a v tomto kontexte zhodnotil dielo dvojice architektov.

Snáď možno k monografiám priradiť aj dvojčíslo brnenskej revue *Horizont* č. 29-30 z roku 1931, ktoré bolo venované tvorbe bratislavského architekta českého pôvodu *Klementa Šilingera*. Autori predstavili jeho tvorbu v súvislostiach miestnych pomerov (J. Vydra) a neváhali ju priradiť k progresívnemu prúdu európskej architektúry (F. Weinwurm).⁹

Zborníky

Pri príležitosti desaťročnej bilancie svojej činnosti usporiadala bratislavská odbočka Spolku československých inžinierov v roku 1929 výstavu prác bratislavských architektov a súčasne vydala zborník s názvom *Desať rokov na Slovensku SIA 1919-1929, Pamätnica bratislavského odboru Spolku čs. inžinierov 1919-1929* v redakcii K. Křivanca. Zborník prezentoval inžiniersku prácu v celej jej šírke, avšak miera pozornosti, ktorú venoval architektúre a stavebníctvu, činí z publikácie dôležitý zdroj poznatkov o vývine architektúry na Slovensku v dvadsiatych rokoch a zaraďuje ju (ako prvú z hľadiska časového sledu) ku skupine špeciálnejšie zameraných zborníkov, ktoré vyšli na začiatku tridsiatych rokov.

Otázok architektúry, resp. staviteľstva sa v Pamätnici dotýkajú príspevky K. Křivanca, J. Hofmana, E. Bartu, J. Grossmanna, A. Balána, J. Berného, J. Ruppeldta, M. Dvořáka a A. Pinkasa. Väčšina článkov sa obmedzuje na faktografické zhrnutie predmetných údajov. Hlbším ponorom do problematiky a snahou interpretovať fakty sa vyznačuje stať E. Bartu a J. Grossmanna *Vývoj výstavby obytných častí Bratislavy v budúcnosti*, a predovšetkým Balánov pokus o syntézu vývinu architektúry na Slovensku v priebehu prvého desaťročia existencie ČSR - *Desať let architektury na Slovensku*.

Aj ďalším zborníkom išlo o reflektovanie a bilanciu dosiahnutých výsledkov. Na rozdiel od technicky zameranej Pamätnice však prezentovali výsledky výtvarnej práce, resp. umeleckej tvorby vôbec.

V roku 1931 vydal Svaz čs. diela v redakcii J. Hofmana a A. Hořejša *Sborník moderné tvorby užítkovej*. Architektúrou sa tu zaoberali príspevky J. Rybáka (*Moderná architektúra*), E. Belluša (*Stavebníctvo v našich zemiach*) a F. Weinwurma (*Dnešná tvorba*), ktoré jednoznačne vychádzali z pozícií modernej vecnosti. Ďalšie príspevky v zborníku boli zamerané na rozličné odvetvia užitého umenia, resp. bytovej kultúry (z autorov menujme aspoň A. Hořejša, K. Teigeho, J. Vydru).

V rovnakom roku vyšiel aj zborník *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*, ktorého redaktorom bol J. Smrek. I tu architektúra dostala určitý priestor popri ostatných umeniach. Z nášho hľadiska dôležitá je štúdia D. Krna *Cesty architektúry slovenskej* - pokus načrtnúť jej syntetický obraz. Z ďalších spomeňme state W. Rittera (o D. Jurkovičovi) a Z. Wirtha (o J. Gočárovi).

Bilancujúci charakter mala aj publikácia UBS - *Desaťročie výtvarnej práce Umeleckej besedy slovenskej, 1922-32*, ktorú vydal výtvarný odbor UBS v Bratislave roku 1932. Jej väčšinu tvorí obrazová časť, približujúca výtvarné diela z členskej výstavy UBS a početné archi-

tektonické diela jej členov. V textovej časti sa architektúre venujú články F. Žákavca a J. Hofmana. F. Žákavec v článku *K novjším dlhým Jurkovičovým*, na rozdiel od monografie z roku 1929 reflektuje už aj diela zamerané účelovo. J. Hofman v stati *Architektúra* sa pokúša stanoviť medze a charakteristiky staviteľského umenia na Slovensku a načrtnúť jeho vývin.

Časopisy

Patrí zrejme k logike veci, že v momente, keď sa moderná architektúra na Slovensku vyrovnala s európskymi meradlami už aj vo svojich realizáciách, objavujú sa tu konečne na samom začiatku tridsiatych rokov aj prvé architektonické časopisy. To však neznamená, že by predchádzajúce desaťročie bolo po tejto stránke hluchým obdobím. V *dvadsiatych rokoch* časopis *Architekt SIA* venoval problémom architektúry na Slovensku viacero tematických čísel (regulácia Bratislavy a aktuálne architektonické projekty v 12. čísle roku 1926; súťaž na mestský chudobinec v Bratislave v 5. čísle a moderná architektúra Bratislavy v 10. čísle roku 1927). Okrem toho aktuálne problémy, medzi ktorými dominovali otázky regulačného plánu Bratislavy a bývania, našli miesto aj na stránkach slovenskej dennej tlače. Publikácie činní boli najmä architekti D. Jurkovič, A. Belán, J. Grossmann.

V roku 1931 začali na Slovensku vychádzať tri odborné časopisy, vo svojom profile a zameraní zreteľne diferencované. Ako prvý spomeňme trojjazyčný mesačník *Forum*, časopis pre umenie, stavbu a interiér, ktorý od januára 1931 vydával A. Szönyi ako časopis architektonickej sekcie spolku Kunstverein. Redakcia časopisu si kládla za cieľ slúžiť ozdraveniu pomerov v stavebnej praxi, prispieť k ujasňovaniu pojmov v odbore architektúry uverejňovaním nových poznatkov, teoretických úvah a príkladných diel modernej architektúry, vytvoriť priestor pre spravodajstvo o umeleckých organizáciách a stavovských otázkach.¹⁰

Programový článok prvého čísla časopisu sa hlási ku koncepcii dynamického chápania priestoru a hovorí o nastúpenej ceste "všeobecného ozdravenia" bývania, ktoré sa riadi "nie módou, ale potrebami" - cit.: "Dúfame v epochu jednotného ponímania života"...(chceme) "sformovať stále širší okruh 'vnímavých' voči 'správne-mu', podporovať podľa možností pioniersku prácu našich priestorových umelcov, pozdvihnúť kvalitu, produkciu..."¹¹

Počas ôsmich rokov existencie časopisu sa, pochopiteľne, obmieňali jednotlivé rubriky a obsahová náplň časopisu, pretrvávala však orientácia na progresívne vývinové tendencie a úsilie sprostredkovať široké spektrum informácií z domova i zo sveta (pravidelné recenzie výs-



Obálka časopisu Forum č. 49 z roku 1931, ktoré bolo venované modernej architektúre mesta Žiliny. Foto T. Leixnerová

tav, prezentácia významných diel zahraničných architektov a informácie o významných podujatiach a stretnutiach). Z hľadiska vtedajšieho stavu teoretického myslenia u nás treba považovať za významné aj publikovanie teoretických statí Le Corbusiera, W. Gropiusa, S. Giediona, R. Neutra a ďalších.

Architektúru u nás prezentovali tematicky koncipované čísla (napríklad o Piešťanoch, Žiline). Podobným spôsobom boli pojednané aj ďalšie témy (jednotlivé typy stavieb rôzneho určenia, nábytok, rôzne architektonické súťaže i tvorba jednotlivých osobností našej architektúry). Úspešné diela jednotlivých architektov sa predstavovali v bohatom fotografickom vybavení s vecným popisným komentárom, pričom autormi sprievodného textu boli neraz sami tvorcovia diela, prípadne ich kolegovia. Tento spôsob prezentácie architektonickej tvorby sa stal príznačným pre architektonickú publicistiku u nás a pretrváva dodnes. Menej časté boli state uvažujúce o niektorom z aktuálnych architektonických problémov z pera domácich architektov.¹²

V roku 1931 začal vychádzať i *Slovenský staviteľ*, ktorý vydávala Organizačná jednota staviteľov pre Slo-

vensko, zodpovedným redaktorom bol V. Hartman. Cieľom časopisu bolo hájiť záujmy slovenských architektov a staviteľov predovšetkým z hľadiska podnikateľského. Prinášal preto obširne informácie o právnych a daňových otázkach, o pripravovaných stavebných podujatiach a o vypisovaní súbehov a súťaží. Veľkú pozornosť venoval stavovským otázkam (oprávnenia, honorovanie). Na obsahu časopisu mali významný podiel aj rozsiahle state o novinkách z oblasti stavebných materiálov, konštrukcií a technológií (z autorov menujme aspoň J. Polívku, E. Markoviča, J. Činčeru).¹³

Pokiaľ ide o architektúru, obrazová časť pravidelne predstavovala úspešné diela architektúry na Slovensku, často i so sprievodným textom zameraným vecne a popisne. Názorovou orientáciou prítakovala redakcia vecnému výrazu funkcionalistickej architektúry. V tomto duchu sa niesli aj informácie o architektúre v zahraničí. Pri príležitosti významných jubileí prinášal časopis i profily osobností (D. Jurkovič, B. Bulla, J. Hlavaj), zväčša sa však zameriaval na aktuálne stavebné úlohy. V časopise pravidelne publikovali A. Balán, A. Gross, J. Hlavaj, J. Hofman, J. Marek, A. Szalatnai a ďalší. Praktické zameranie časopisu sa premietlo i do skutočnosti, že sa tu iba ojedinele našli články s teoretickými ambíciami.¹⁴

V novembri 1931 vyšlo prvé číslo časopisu *Nová Bratislava*, mesačník nového Slovenska. Redakcia v zložení A. Hořejš, D. Okáli, F. Weinwurm a Z. Rossmann (ktorý bol aj autorom typografickej úpravy) neobmedzovala zameranie časopisu na architektúru, ale programovo obracala pozornosť i na hudbu, divadlo, film, užité umenie. Z dôrazu, ktorý kladla na sociálne aspekty kultúry a z kritického prístupu k problémom dobovej spoločnosti však logicky vyplynul významný podiel architektúry, pričom dominovala problematika bývania. Myšlienková orientácia na avantgardu sa vo Weinwurmovom článku *Kam vedie nová cesta?* prezentuje ako programová koncepcia časopisu.¹⁵ V duchu tejto orientácie prinášal časopis aj informácie o výstavbe v ZSSR. Jeho trvanie však bolo krátke, ešte v roku 1932 zanikol.

Určitú, avšak iba okrajovú pozornosť venoval otázkam architektúry a stavebníctva aj časopis *Technický obzor slovenský*. Vydával ho Spolok slovenských inžinierov a Matica slovenská v rokoch 1937 - 43. V prvých rokoch existencie ho redigoval E. Belluš, ktorý bol aj autorom niekoľkých odborných článkov o architektúre.¹⁶ (Z ďalších autorov spomeňme J. Štefánka a A. Knapa.)

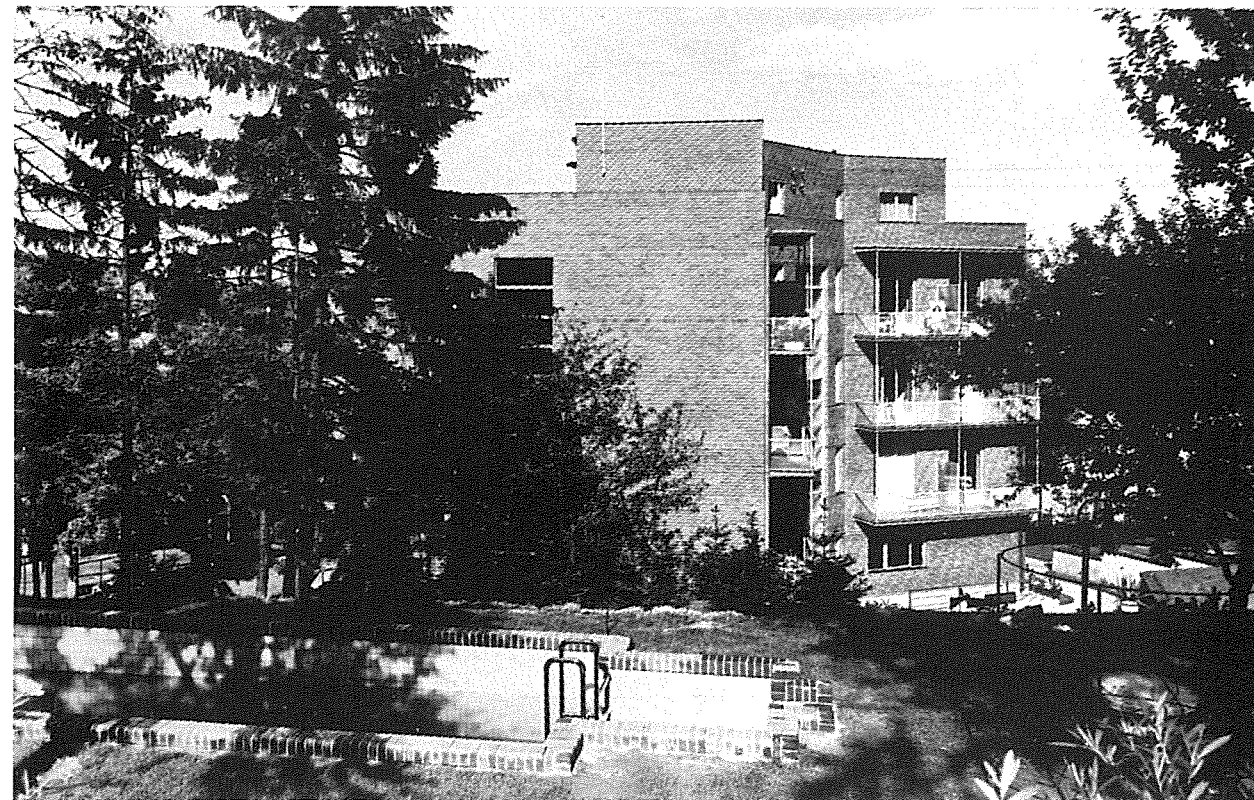
II. Niekoľko názorov

Dušan Jurkovič (1868-1947)

Možno odôvodnene predpokladať, že trvalú snahu i základný prístup ku komentovaniu a propagovaniu svojho štúdia a svojej architektonickej tvorby nadobudol D. Jurkovič za svojho pobytu na viedenskej Staatsgewerbeschule, kde v rokoch 1884-1889 študoval odbor stavebníctva. Výuku na tejto škole profiloval a dlhé roky aj riadil Camillo Sitte (1843-1903), uznávaný pedagóg a teoretik, všeobecne známy najmä svojou prácou o urbanizme *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (Wien 1889). V intenciách jeho teoretických náhľadov sprostredkovala škola svojim poslucháčom tradície staviteľstva ako umelecko-remeselnej činnosti.

Sitteho teoretické práce charakterizuje predovšetkým úzka spätosť teoretického myslenia s praktickou stránkou architektonickej tvorby, vedomie historickej continuity a bezprostredná väzba na konkrétny architektonický materiál. Ideovým základom zámerne názorných a didaktických textov bola predstava umeleckej syntézy (*Gesamtkunstwerk*) na báze národnej svojbytnosti tvorby, ktorá v špecifickej podobe spájala ideu historizmu, ideál národného umenia a podnety obrodného hnutia anglickej, resp. škótskej architektúry druhej polovice 19. storočia.

Obdobné obsahové i formálne črty nachádzame i v publicistických prejavoch D. Jurkoviča. Jeho postoj k teoretickej reflexii architektonickej tvorby a duchovnú spriaznenosť s myslením C. Sitteho ilustruje článok *Umění stavitelské jindy a dnes*,¹⁷ v ktorom vyzdvihuje prirodzenú krásu starých častí miest, kontrastujúcu s bezduchosťou a fádnosťou nových "regulovaných" námestí. Okrem iného píše: "Literaturu jakéhokoliv druhu považujeme za prostředek ku vzdělání a pokroku, jen technická literatura a díla architektů nejsou na to, aby se z nich lidé vzdělávali, čerpali vědění, nýbrž na to, aby se z nich okreslovalo... Ministerstvem vydávané 'Mustervorlagen'...mluví jasně o tomto oboru činnosti, který se nijak nesmí nazvat duševním...Známe příklady, kdy stavitelé vůbec nekreslí, netvoří...Jak jinak vypadal starý mistr bez předloh a bez lichého vzdělání školského, s vědomostmi, kterých nabyl v praxi! Tito lidé tvořili, mysleli, studovali, a v duševním závodění čistém a vznešeném postavili ona stará náměstí, loubí, štítky, vykřý a pavlače, jejichž malebnost nás uchvacuje. Každý z nich byl synem své doby, avšak rázovitým, svým vlastním."¹⁸ A v rámci kritiky napodobňovania cudzích predloh v domácej architektúre Jurkovič konštatuje: "Že by si snad ale povšimnul někdo umění lidového, domácího, odpovídajícího duchu lidu, pro který stavěti se má, odpovídajícího podnebí, okolí, poměrům a potřebám, to by bylo asi



D. Jurkovič: Sanatórium dr. Kocha v Bratislave, 1929 - 1930. Foto Slovenský národný archív Bratislava

pod tí našich obhájčů tak zvaných řádů a zákonů stavebních", aby napokon v závěre state položil otázku, "zda otroctví, opičení a nesamostatnost tato nemá zhoubný vliv na celé naše žití a bytí kulturní?".

Podľa obsahového zamerania možno Jurkovičove publikované práce spred roku 1918 rozdeliť zhruba do troch skupín. Do prvej skupiny sa radia komentáre k výsledkom (prevažne národopisne zameraného) štúdia s cieľom (1) upozorniť na špecifiká a súvislosti pôvodnej ľudovej tvorby ako zdroja novej obrody súdobeho umenia, predovšetkým architektúry, (2) oceniť a vyzdvihnúť jej kultúrno-historické a estetické hodnoty a (3) popularizovať a propagovať tieto hodnoty doma i v zahraničí. Ide o rad informatívnych a propagačných článkov spätých z veľkej časti s prípravou a realizáciou expozície ľudovej architektúry na Národopisnej výstave československej v roku 1895 v Prahe,¹⁹ ale patria sem aj širšie koncipované práce smerujúce k vykresleniu celistvého obrazu ľudovej umeleckej kultúry u nás, určené pre zahraničie, ako bolo predovšetkým dielo *Práce lidu našeho*.²⁰ Jeho základný zmysel zhrnuje autor v úvode: "Chci jím vytvořit nejen dokument kulturně-historický a národopisný, ale zejména ukázat na umělecký základ naší

duše, ukázat, z kterého pramene měli bychom čerpat podněty pro své tvůrčí síly".

Do druhej skupiny možno zaradiť obecnjšie koncipované úvahy, črty a poznámky o aktuálnych otázkach architektonickej tvorby onej doby. Patrí sem už spomínaný článok *Umění stavitelské jindy a dnes*, ďalej zamyslenie na tému, ktorá v neskoršom období zaujala významné miesto v Jurkovičovej tvorbe - *Domky rodinné - domky dělnické*,²¹ a snád aj v rukopise uchovaný text prednesený v roku 1905 v Brne.²²

Na rozdiel od predchádzajúcej skupiny, tretí okruh Jurkovičovej spisby sa zameriava na jeho vlastnú architektonickú činnosť. Jedná sa o uvedomelú tvorivú reflexiu a propagáciu jeho úspešných architektonických diel (v predvojnovom období to boli *Pustevně na Radhošti*, Brno 1900), pričom sprievodným textom nechýba širší myšlienkový kontext.²³

V tejto línii publicistickej aktivity Jurkovič zdarne pokračoval aj po roku 1918. Uverejnil viacero statí o vlastnej pomníkovej tvorbe (cintoríny v Haliči, návrhy pomníkov významných postáv slovenskej kultúry a dejín)²⁴ a samostatnú publikáciu o diele, ktoré označil za svoj "najväčší a najodvážnejší čin umelecký" - *Mohyla Dr. M. R. Štefánika na Bradle*, Praha 1929. Na sklonku ži-



D Jurkovič: Sanatórium dr. Kocha v Bratislave. Priečelie. Foto Slovenský národný archív Bratislava

vota priniesol zhrnutie svojich materiálových a technologických výskumov, ako aj praktickej projektovej činnosti v dvoch samostatných publikáciách o skladacích (montovaných) obytných domoch z tehliarskych pre-fabrikátov.²⁵

Jurkovičovo zaujatie praktickými úlohami (počas pôsobenia vo funkcii vládného komisára úradu pre zachovanie umeleckých pamiatok na Slovensku i neskôr) odráža séria článkov, ktoré sa dotýkajú naliehavých problémov a úloh vtedajšej architektúry v našich podmienkach. Na prvom mieste to boli otázky rozvoja a regulácie mesta Bratislavy: Jurkovič kritizuje nekonceptnosť a byrokratizmus pražského centra, predpisy, ktoré nedovoľujú zohľadniť danosti miesta, zdôrazňuje význam Bratislavy v regionálnom, celoštátnom i medzinárodnom meradle a v mene perspektív mesta do budúcnosti sa dožaduje koncepčného a citlivého prístupu k riešeniu otázok regulácie, stavebných pravidiel, koncepcie výstavby a formovania mesta. Sám navrhuje určité riešenia najpálčivejších problémov - regulácie a núdzového bývania v meste so silným prílevom obyvateľstva.²⁶

Vysokú mieru naliehavosti niesol v sebe aj komplex otázok súvisiacich s témou bývania. Aj tu sa úzka spätosť Jurkovičovo teoretického a praktického myslenia prejavuje v iniciatívnom prístupe k úlohám doby,²⁷ korešpondujúcom s prístupom avantgardy. Jeho publicistické reflexie problémov bývania tlmočia vedomie dôležitosti sociálneho poslania architektonickej tvorby - v článku *V zdravom bývaní - zdravý národ* píše: "Staviteľstvo v kultúrnom národe má veľmi široké poslanie i vtedy, keď nemožno uplatniť výtvarnú stránku a keď staviteľstvo má slúžiť nevyhnutnému účelu bývania, zdravotníctvu a hygiene".²⁸

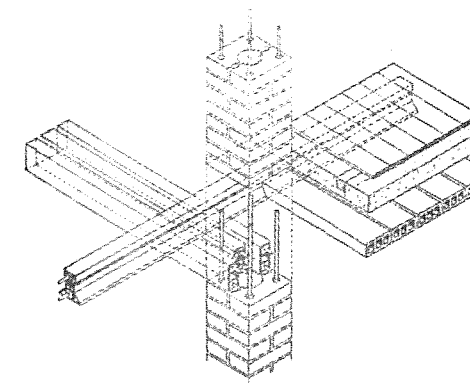
Veľkú pozornosť venoval aj otázkam súvisiacim s ekonomickou stránkou výstavby, a to tak v prípade bytových stavieb pre rôzne sociálne skupiny obyvateľstva, ako aj v prípade školských stavieb.²⁹ Za pripomienku snád stojí, že zaujatý, aktívny, neustále reflektujúci a zhodnocujúci prístup sa premietol aj do celého radu Jurkovičových postrehov a poznámok, ktorými reagoval v dennej tlači na javy dobového spoločenského života.

Artur Szalantai (1891-1962)

Vzdelanie nadobudol na Vysokej škole technickej v Budapešti a svoju profesionálnu architektonickú činnosť vykonával od počiatku na Slovensku. Prvou z jeho publikácií bola zbierka kresieb náhrobkov z bratislavských cintorínov,³⁰ vydaná roku 1920. V úvodnom texte sa autor predstavuje ako zástanca názoru, že vývin umenia prebieha organicky, že "v umeleckých dielach každej epochy sa odráža doba ich vzniku a že každá epocha obsahuje aj čosi z dôb predošlých, čo nepramení z (jej) priameho prostredia a čo je vysvetliteľné iba konzervativizmom ľudskej duše".³¹ Ďalej hovorí o pôsobení ideí (náboženstva), ale aj klímy a spoločenských pomerov na architektonické diela. Zamýšľa vydať rad zošitov o pamiatkach Bratislavy, aby poslužil "predovšetkým projektujúcim umelcom a milovníkom umenia, ktorí majú radi ten druh moderného umenia, ktorý vyrastá z rodokmeňa večného a organického umenia".³²

Szalantai sa teda prejavuje ako reprezentant tej línie novej architektúry, ktorá sa negatívne stavia k radikalizmu a ahistorizmu avantgardy a trvá na uchovaní vývinovej continuity, spájajú prvkov moderných, súdobých a tradičných. Ako naznačuje stručná poznámka k textu, snaha o uchovanie continuity v priestore a čase charakterizuje aj jeho postoj k ochrane pamiatok: "... žiaden umelecký predmet nemá byť vyňatý zo svojho prostredia a prenesený do múzea, pokiaľ je možná konzervácia na mieste, kde sa nachádza, pretože predmety si uchovávajú svoju plnú a skutočnú hodnotu iba na mieste svojho určenia".³³

Tento motív sa ozýva aj v Szalantaiovej ďalšej publikácii, ktorá predstavuje jeho vlastné práce z rokov 1920-1926. Badať tu však určitý názorový posun, ktorý zodpovedá vývoju jeho architektonickej tvorby smerom k vecnosti modernizmu - píše: "Kultúra nového sveta kladie účelnosť nad svet citový... Bude potrebné nové umenie účelného využitia priestoru...". A ďalej: "Výtvarné prvky pominuvších slohov nemôžeme dnes už upotrebiť na konštruktívne pomery nových rozmerov a pilierových priesekov. Táto z novších možností sa vyvíjajúca architektúra líši sa i esteticky v nálade od historického umenia a priestornosti".³⁴ Motív continuity s minulosťou, zdôvodňovaný už prv "konzervatívnosťou duše" tu dostáva konkrétnejšie psychologické aspekty - jednak osobné (keď píše: "Cítil som, že som sa stal moderným, trebárs tradične nálady spali mi v podvedomí. Celý rad stavieb bolo mi treba vybudovať, kým som sa z pokušenia vyslobodil.")³⁵, a jednak obecnnejšie, keď v duchu staršej úvahy konštatuje, že "... prirodzenosť ľudská nemení sa ani pri veľkých výsledkoch technickej vymoženosti", alebo keď naznačuje komplexnejšie chá-



DUŠAN JURKOVIČ

SKLADACIE DOMY RODINNÉ Z PÁLENÝCH TEHLIARSKYCH VÝROBKOV



Obálka publikácie D. Jurkoviča o skladacích domkoch z tehliarskych tvárnic, ktorú vydal v Bratislave roku 1946. Foto T. Leixnerová



A. Szalantai: Kresba náhrobku zo židovského cintorína v Bratislave, uverejnená v práci *Die architektonischen Formen der Pressburger Freidhofsanlagen*, Pressburg 1920. Foto T. Leixnerová

panie funkcie stavby: "Jediné a výlučné sledovanie cieľuprimeranosti nevedie ešte ku krásnemu a súladnému. Tým, aby sme v byte cieľuzodpovedne bývali, cieľ bývania ešte nie je dovŕšený, treba, aby sme sa v ňom dobre cítili".³⁶

Rovnaký motív podmieňuje i Szalatnaiovu rezervovanosť voči originalite radikálnych foriem: "Dozrajme úprimne, že sa nezastavíme bez hrôzy pred ktoroukoľvek stavbou revolučnou, korejže pôvodnosťou ešte len nedávno sme boli nadšení. Pôvodnosť a osobitosť architekta nepozostáva jedine v tom, že isté formy len preto vynúti násilne, lebo tieto posiaľ ešte nejestvovali a že ich ako 'ďalej sa vyvíjajúca' architektúra podáva k dispozícii 'pokulhávajúcim'".³⁷ Účinná forma Szalatnaiových stavieb, prezrádzajúca lásku k detailu a uvážlivý vzťah k materiálu, a sprostredkujúca výraz umiernenosti a nadváznosti na prostredie, je iba logickým završením uvedených úvah.

Neskôr, v priebehu tridsiatych rokov sa Szalatnai i vo svojej spisbe zamerával viac na praktické otázky, ako o tom napríklad svedčia články uverejnené v časopise Slovenský staviteľ.³⁸

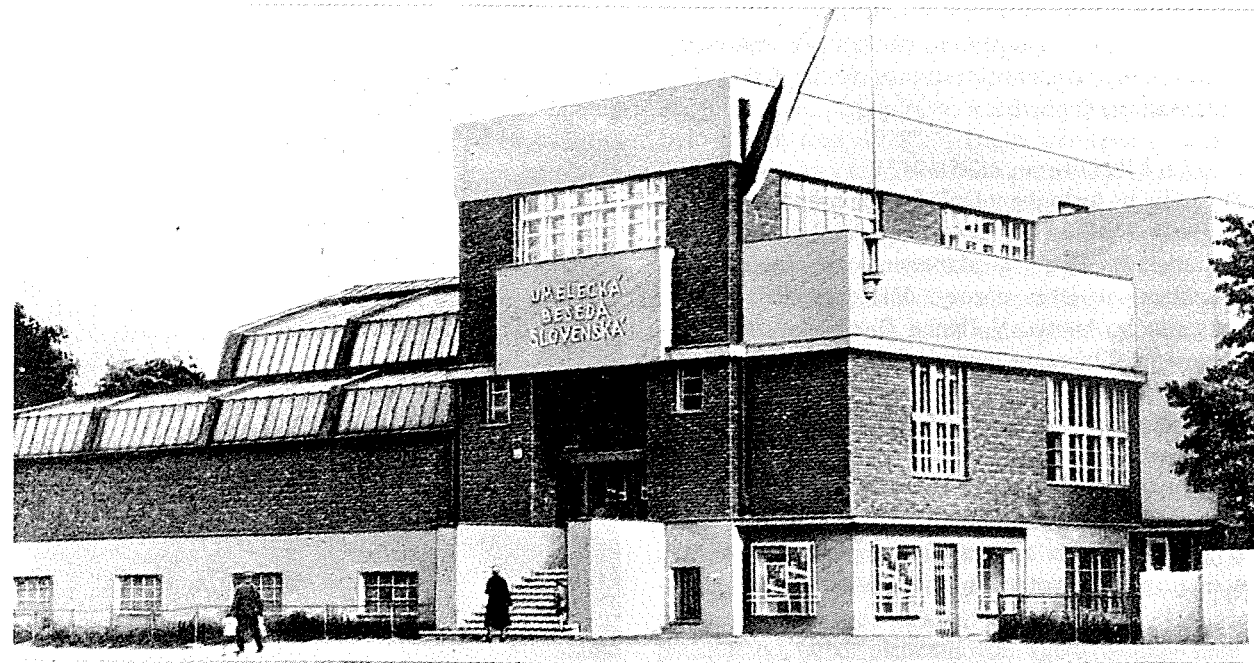
Alois Balán (1891-1960)

Tento reprezentant českých architektov, ktorí po absolvovaní štúdiá prišli pomáhať výstavbe Slovenska, patril spolu so svojím spolupracovníkom J. Grossmannom k najaktívnejším architektom-publicistom v medzivojnovom období u nás. Veľmi skoro po svojom príchode do Bratislavy sa začal zaoberať problematikou regulačného plánu mesta a uverejnil v tejto súvislosti viacero článkov v dennej i odbornej tlači.³⁹ Zaujímali ho tiež otázky postavenia architekta a špecifiká situácie architektúry na Slovensku, ktoré pregnantne charakterizoval v štúdiu *O novej architektúre na Slovensku*⁴⁰ z roku 1925. Všímal si predovšetkým súvislosti medzi architektúrou a charakterom prostredia, v ktorom vzniká. Tento prístup, metodologicky uspomínajúci na H. Taina, sa javí ako produktívny a aktuálny - umožnil autorovi postihnúť špecifické výrazové odtiene modernej architektúry: "Architektúra je srostlá se zemí, z níž vyrúšťa, a není jí možno vytvářeti bez zřetele na půdu, která jí má nésti. Boj o nový výraz v moderní architektuře, ač je veden v rámci dnes hodně zkosmopolitisaném, dostává v každém úseku odlišný ráz, podmíněný nejen klimatickými poměry, ale i celým povahovým založením lidí, kterým má sloužiti. Architekt, tvořící dílo pro určitý okrsek, aniž si je toho snad i vědom, mimovolně podléhá vlivu okolí a lidí tam žijících, a výsledek toho je zjevný i na jeho tvoření". Uvedené vplyvy prostredia sú "čímsi neměřitelným, čímsi, co se takřka vdechuje se vzduchem". A pokiaľ ide o Slovensko, "nelze zapřirati, že celý

život, směr myšlení a cítění na Slovensku je hodně jiný než v ostatních zemích našeho státu. Zde stýkají se jiné kulturní složky, podmíněné odlišnou duševní vyspělostí obyvatelstva a odlišným národním temperamentem, a tento moment musí se nutně projevit i v nové architektuře slovenské. - Již dnes, ač doba pěti-šesti roků je ještě pro objektivní posouzení velmi nepatrná, jeví se známky toho v hlavních střediscích Slovenska".⁴¹

Ďalej Balán špecifikuje komplikovanosť a rôznorodosť pomerov v Bratislave a načrtáva perspektívu ďalšieho vývoja: "... různorodé snahy zřejmě již přizpůsobují se zdejšími stávajícím poměrům, počínají se znenáhla prolínati, mísiti, je tu zcela pozorovatelný již vliv půdy, o němž bylo mluveno na počátku, jakési místní fluidum, které přímo nutí architektky ... hledati si nové cesty, které by se lépe přimykaly zdejšími podmínkám. - Z toho lze dedukovati, že zanedlouho skutečně moderní architektura na Slovensku nabude poněkud odlišného zabarvení než jinde, ... zdejší poměry dají jí jiný ráz. - Tím ovšem se nemíní, že by snad chtěla se moderní architektura Slovenska úplně vymaniti od vlivu světového nazírání a vyvíjeti se úplně samostatně, izolovaně, naopak, právě pro různorodost činitelů zde se seskupivších bude asi více než kde jinde reagovati na tyto vlivy, avšak zpracuje si je ke své potřebě, upraví si je pro své požadavky a tím jaksi najde nové cesty".⁴²

Bližšiu pozornosť si nepochybne zaslúži aj Balánov pokus o historický náčrt vývinu architektúry na Slovensku, ktorý podal v štúdiu *Deset let architektury na Slovensku*.⁴³ V duchu podobnom vyššie spomenutej stati začína analýzou predošlého obdobia: "Slovensko nemělo až do převratu samozřejmě své vlastní tradice stavební, nehledě ovšem k lidovému umění. Bylo v městském stavebnictví úplně odvislé v nové době od Pešti a částečně též, hlavně v Bratislavě, od Vídně. Po slavných epochách historických, které na Slovensku zanechaly památky leckde skutečně ceny jedinečné, nastala v nové době, v důsledku politického utlačení, také určitá stagnace ve vývinu architektury".⁴⁴ Hovorí o dovoze historizujúcej architektúry z budapeštianskych a viedenských ateliérov. Na stavbách z doby opúšťania historických slohov konštatuje silné vplyvy budapeštianskej moderny, ale aj prvky viedenskej secesie a nemeckej moderny, ba nachádza aj prvky francúzskej a anglickej moderny. K uvedeným sa po prevrate pridružil aj silný vplyv Prahy. V prvej etape poprevratového vývoja konštatuje pretrvávajúce vplyvy odlišného školenia architektov, ktorí sa tu stretli, a v dôsledku toho sleduje rôzne architektonické tendencie, "zatímco zdejší prostředí, v té době ještě dosti neurčité, nijak nepůsobí", takže architekti sa usilujú o individuálny výraz alebo podliehajú obľúčkovej deko-



A. Balán, J. Grossmann: Umelecká beseda slovenská v Bratislave, 1925

rativizmu, ktorý tu Balán označuje ako omyl. V druhej etape, po polovici dvadsiatych rokov, nadobúda prevahu nový konštruktívny smer, do ktorého zasahujú už aj mladí slovenskí architekti. Situáciu na konci desaťročia hodnotí Balán z aspektu daného prostredia a jeho špecifických pomerov: "Nelze ovšem dosud mluvit o určitém speciálním výrazu slovenské architektury, což při dnešním názoru na ni by asi ani jinak nebylo dobře možné. Přece však nutno konstatovat, že se přibližuje již značně zdejšími odlišným poměrům a že se jí daří znenáhla nivelisovati značné dřívě rozdíly v názorech. ... Ovšem zůstane například Bratislava povždy jakýmsi ohniskem, v němž budou se soustřeďovati různé vlivy moderních názorů ve stavebnictví. Je to přirozené tam, kde se stýká více národností, jak je tomu právě v Bratislavě". A ak na počiatku upieral Slovensku vlastnú architektonickú tradíciu, tak v závere svojej state badá určitú vývojovú líniu, ktorá dáva predpoklady jej vytvorenia: "Dnes se Slovensko drží v tomto ohledu již směle po bok historickým zemím, a hlavně jeho metropole, Bratislava, závodí v novém výrazu o moderní architekturu s druhými hlavními městy republiky".⁴⁵

Jiří Grossmann (1892-1957)

Podobne ako A. Balán, aj J. Grossmann zastával názor, že Bratislava má veľké predpoklady pre skorý zrod jednotného moderného slohu, pretože sa tu stretávajú medzinárodné vplyvy a chýbajú silné brzdiace tradície - "... není zde silných tra-

dic, zatěžujících moderní tvoření v národnostně jednotných centrech. Sám charakter města obchodního vyžaduje do jisté míry více respektování hospodářské stránky stavební, snad často i za cenu potlačení elementu výtvarného. Tomu všemu vyhovuje najlépe architektura čistě účelová, technická, a ta nabývá v poslední době stále víc a víc půdy".⁴⁶

Veľkú pozornosť venoval J. Grossmann praktickým otázkam architektúry, resp. urbanizmu. Dlhodobým predmetom jeho záujmu bol problém regulácie Bratislavy. Okrem článkov v dennej tlači⁴⁷ publikoval viaceré úvahy a rozsiahlejšie štúdie o genéze problému, jeho vývinových aspektoch, o naliehavosti komunálnych otázok a podobne v časopise *Architekt SIA*⁴⁸, v ktorom od roku 1925 pôsobil aj ako člen redakčnej rady. Spoločne s A. Balánom tu uverejnili aj bohato dokumentovanú stať *Regulačná štúdia Bratislavy*, kde prezentovali výsledky vlastnej projektovej činnosti a okrem iného sa vyslovili aj k otázke zachovania ruiny Bratislavského hradu.⁴⁹

Spolu s E. Bartom uverejnil Grossmann štúdiu *Vývoj výstavby obytných častí Bratislavy v budúcnosti*,⁵⁰ ktorá analyzuje situáciu Bratislavy z hľadiska možnosti ďalšieho stavebného vývoja mesta a hľadá smery jeho rozširovania - východný pre priemysel a severovýchodný (popod Karpaty) pre obytné štvrte; autori tiež predpokladali posun centra rovnakým smerom, bližšie k predpoliu hlavnej železničnej stanice. Ďalej kritizujú rozsiahlu výstavbu štátnych, mestských a družstevných

domov na periférii mesta a výstavbu niektorých štvrtí rodinných domov (napríklad na Kolibe). Predvídavo navrhujú zapojiť do rozvoja mesta aj okolité dediny a vybaví ich silnou dopravou.

Friedrich Weinwurm (1885-1942)

Po štúdiu na technike v Drážďanoch určitú dobu pôsobil v Berlíne, odkiaľ sa v roku 1919 vrátil na Slovensko, do Bratislavy. Patril k aktívnym publicistom medzi architektami a jeho názory dôsledne sledujú líniu avantgardného hnutia. V článku *Dnešná tvorba*⁵¹ zdôrazňuje etický moment - vecnosť a účelnosť architektonickej formy a pravosť materiálu stotožňuje s pravdivosťou architektúry. Architektúre prvých povojnových rokov vyčíta ľživosť a nekonštruktívnosť, ktoré vraj treba eliminovať.⁵² Weinwurm pritakáva technike - zatiaľ čo doposiaľ stroj zotročoval a ovládal človeka v mene ziskuchtivosti, teraz má pracovať na prospech všetkých, aby im priniesol životné možnosti, slobodu, pokoj a šťastie.⁵³

Jeho presvedčenie o pravosti cesty nastúpenej avantgardnou architektúrou - presvedčenie, ktoré bolo vlastné mnohým a ktoré nasledujúci vývin usvedčil z utopickosti - odráža aj úvaha *Kam vedie nová cesta?*⁵⁴. Píše: "...musí existovať možnosť, správnu organizáciu, plánovitosť a pravdivosť priviesť ľudstvo k šťastiu". Novú cestu architektúry vidí v bezpodmienečnom akceptovaní potrieb súčasného človeka (pretože, "architektúra je určovaná práve želaniami dnešného človeka, ktoré sa týkajú bývania, spôsobu života") a zdôrazňuje jej spoločenskú podmienenosť ("...Aby sme tomu porozumeli, museli by sme hovoriť o tom, ako sa utváral rodinný život v patriarchálnom zmysle, ako sa utvára dnes, a ako sa bude utvárať zajtra...")⁵⁵. Architektúra podľa Weinwurmu ako prvá splnila požiadavky doby: "Konštruktívny zmysel našej doby, smerujúci k jednoduchosťi tvaru a jasnosti technického organizmu stavebného diela, našiel popri úspornosti, ku ktorej nás nútia už hospodárske pomery, vďaka rezignácii na prebytočnú a neorganickú výzdobu, cestu k rozvinutiu vecne koncentrovanej účelnej formy a tým aj k vyslovene novému štýlu".⁵⁶

Nad charakterom modernej architektúry sa zamýšľal Weinwurm aj v článku o diele K. Šilingera: "Opísať hodnotu práce dnešného architekta, znamená určiť mieru, ako dnešný tvorivý umelec postihuje svoju dobu, nakoľko ho ovplyvňujú všetky pohyby dnešného života a v akej miere má silu oslobodiť sa od zlých tradícií".⁵⁷ Šilingerovu tvorbu predstavuje v rámci našich vtedajších pomerov: "Architekt Šilinger je jedným z mála ..., ktorý sa v celkom krátkom čase zbavil všetkých predsudkov, ktorými škola a povojnová mentalita poznamenala architek-



J. Tvarožek: Mestská sporiteľňa v Bratislave, 1932

tov, a zvlášť jeho posledné práce sú už architektonickými výtvormi, ktoré sú celkom podmienené účelom a kultúrnymi požiadavkami".⁵⁸ A neváha priradiť jeho diela k súčasnej svetovej architektúre: "Jeho prostá, dnešnému človeku primeraná formová reč, architektúra, celkom nenásilná, vyplývajúca z jasného pôdorysu, dosahuje onen stupeň, ktorý, ak meriame medzinárodným meradlom, môžeme označiť ako svetovú architektúru".⁵⁹

Antonín Hořejš (1901-1967)

Rozsiahla organizačná a publikačná činnosť tohto teoretika umenia bola priamym dokladom a stelesnením avantgardných ideí a snáh. Značná časť jeho publikovaných prác sa týka modernej architektúry, ktorú chápal komplexne ako súčasť a zároveň podmienku kultúry bývania, tvorby nového životného štýlu. V tomto duchu redigoval už spomínaný *Sborník modernej tvorby úžitkovej* aj časopis *Nová Bratislava*, v tomto duchu sa niesli aj jeho myšlienky o architektúre, ako ich môžeme vyčítať z textov, ktoré nám zanechal v *monografiách* o J. Tvarožkovi a o architektonickej dvojici A. Balán - J. Grossmann. Pre obe práce je charakteristické, že tvorivá dráha architektov sa tu sleduje v úzkej spätosti s celkovou situáciou architektúry v čase ich pôsobenia. Autor sa snaží zreteľne zachytiť premeny ich tvorby v čase. Takýto prístup mu umožňuje podať plastický obraz architektúry dvadsiatych rokov na Slovensku.

V súvislosti s J. Tvarožkom píše: "Keď prestala nezdravá koketéria medzi stavebníctvom mestským a fudo-

vým, nezostalo nič iné než v záujme vývoja akceptovať všetky vymoženosti, ktoré sa rodili mimo našej zeme. Nezostalo tiež nič iné než prijať slohový architektonický útvar, ktorý vyšiel z iných krajov, kde drier sa zhodnotil význam svetla a vzduchu, kde hygiena a účel nasadili sa ako príkaz do programu životnej práce niektorých čelných vodcov-architektov, a kde drier počalo zhodnocovanie nových materiálov, uvedených v život industriou". A analogicky vykresľuje architektovu dráhu: od vidieckej architektúry cez pokusy o architektúru národne a folkloristicky fundovanú a cez fázu pokusov s modernou formou až "zabočil nakoniec do hnutia konštruktivistického a funkcionalistického", ktorého úspešným príkladom je práve Mestská sporiteľňa v Bratislave, kde architekt odvážne zužitkoval "nové materiály, čo na Slovensku nemá príkladu".⁶⁰

Ešte zreteľnejšie je úsilie o zachytenie historických premien v monografií o tvorbe Balána a Grossmanna.⁶¹ Hořejš sa tu zamýšľa nad vývojovými charakteristikami architektúry v Bratislave, kde veľký stavebný ruch prvých poprevratových rokov bol málo programový (preto architektonická práca tej doby budí "dojem náhlého, prekotného tvoření. Nebylo mnoho času na premýšlení a hlbší domýšlení úkolu") a kde pre rôznorodosť vplyvov "bylo neobyčajne obtížné nalézt cestu z uzavřeného chaotického kruhu".⁶² Kritizuje program národne zdôvodňovaného dekorativizmu pražskej školy, ktorému na čas podľahli aj Balán s Grossmannom, určité ospravedlnenie však nachádza v dobovom kontexte vtedajšej stredoeurópskej architektúry: "Dekoratívni experimentace, jež v prvních letech po válce byla přirozenou vývojovou etapou, kterou procházela většina architektů celé střední Evropy, měla velmi početnou ozvěnu právě v Bratislavě, v ovzduší poměrně internacionálním, kde dekorativní rozmar vídeňský, podobně jako pražský, získával mnoho stoupenců... Neunikl mu snad ani jeden z architektů působících v prvních desíti letech po převratu v Bratislavě".⁶³

Vývinový prelom kladie Hořejš do roku 1925, kedy sa vďaka poučeniu o modernej architektúre začína meniť názor. Situáciu popisuje nasledovne: "...požadavky konstruktivismu jsou i zde transponovány zprvu na tendenci formalistickou, hmota slouží k nekonečným variacím formování, je prostředkem spíše l'art pour l'artistnímu výrazu než k budování objektů určených řadě funkcí. Proto se mění u obytných domů zatím jen exterieur a organizace vnitřní zůstává zatím neřešeným problémem. O funkcionalitě se ještě nemluví. Ta přichází na řadu ... o několik roků, když se k nám tlačí především z Ruska teorie o sociální architektuře a teprv potom, když se u nás dospěje k analýze pojmu 'kvalita'. Teprve

tehdy, když se cítí dosah zodpovědnosti za sociální, konstruktivní, materiální, funkcionální a jiné vlastnosti architektury, mluví se o funkcionalismu architektury, o organismu děl, a popírá se každá extravagantnost... To bylo až po roce 1928".⁶⁴ Diela architektov Balána a Grossmanna sa v tejto súvislosti prezentujú ako tie, ktoré boli pre načrtnutý vývinový pohyb nosné.

Vplyvy miestneho prostredia vykresľuje Hořejš skôr v negatívnom zmysle: "Přišli sem a začínali v době, kdy zde byl opravdu chaos. Kdy zde vlastně nebylo nic; ani stavební tradice, kdy toto malé prostředí bylo úplně otevřeno jakémukoliv importu, schopné všechno konsumovat, ale neschopné vydati něco svého, co vychovalo ve svých zdech. Bylo jim přemáhati předsudky proti všem novotám, bylo jim nutno lámati folkloristické teorie o národním svérázu architektury, o národních slozích, obhajovati nejprimitivnější zásady nové architektury".⁶⁵ Táto charakteristika, nedbajúc vlastných protirečení, mala nepochybne vytvoriť to správne pozadie pre ocenenie prínosu českých architektov pre toto prostredie. Tí to však, zdá sa, vôbec nepotrebovali, ako to ukazuje už spomínaná Balánova vnímavosť k špecifikám lokality a jeho schopnosť transformovať tieto podnety vo svojich dielach. Nakoniec aj sám Hořejš priznáva bratislavskému prostrediu určitú produktivnosť, keď porovnáva tu dosiahnuté výsledky s Prahou a uzatvára: "... nedalo by se popřít, že průměr celého tvoření je daleko pružnější než jinde, že v celé architektonické práci vládl svěžejší duch, ve svém průměru vyrovnanější. ... dosti nápadné odloučení od pražských škol, jejichž vliv se uplatňoval i v rozhodování v soutěžích, velmi prospělo tomuto prostředí a jeho architektuře. Šebor, Šilinger, Weiwurm, Belluš, Marek, Tvarožek, Merganc, Szönyi, Szalatnai, Balán a Grossmann byli sto přetvořiti fyziognomii architektury tohoto města na novodobou a moderní".⁶⁶

III. Niekoľko téz

Uvedený prehľad architektonickej publicistiky prvej polovice 20. storočia na Slovensku si zďaleka nenárokujú byť úplným. Sústredili sme sa na základné momenty a skutočnosti a priblížili sme niekoľko názorov - názorov, ktoré svojím charakterom nám dovoľujú predpokladať u ich autorov existenciu celistvej predstavy o architektúre, jej zmysle a o úlohách jej tvorcu. Nazdávam sa, že množstvo a charakter prezentovaného materiálu snáď oprávňujú k vyvodu určitých zovšeobecňujúcich poznatkov, ktoré nie sú vždy celkom v súlade s doterajšími prácami o architektúre tohto obdobia (L. Foltyn, M. Kusý)⁶⁷, a s ktorými sa, prirodzene, spája množstvo ďalších otázok.

- 1/ V prvom rade je to poznatok o zásadnej podnetnosti intenzívneho prepojenia s českou architektonickou obcou a o význame výdobytkov *českej architektonickej teórie pre rozvíjanie architektonického myslenia na Slovensku* (ako to konštatovali už spomenuté práce).
- 2/ Menej povšimnuté však doposiaľ ostávali špecifiká tunajšieho prostredia (čiastočne si ich všima L. Foltyn) a predovšetkým *tradície* architektonického myslenia čerpajúce z viedenského centra - buď priamo (Jurkovič) alebo sprostredkovane cez Budapešť (Szalantai). Nazdávam sa, že špecifické črty umiernenosti, vyrovnávanie radikalizmov a ostrých odlišností, možno aspoň zčasti pripísať na vrub vplyvu z týchto zdrojov (a teda nielen malosti či konzervatívnej zaostalosti prostredia).
- 3/ V týchto súvislostiach tradičného *rešpektu voči umelecko-remeselným tradíciám* sa môže posunúť i zorný uhol interpretácie "praktickej zameranosti" tunajšieho uvažovania o problémoch architektúry, čo však neznamená zamietnutie názorov o podmienenosti tohto javu charakterom dobových úloh architektúry a zároveň dobovým stavom stavebnej výroby.
- 4/ Z inej strany absolútnu *jednosmernosť českého vplyvu* do istej miery *relativizuje* skutočnosť, že jedna z najvýraznejších postáv medzivojnovnej architektúry (aj architektonickej publicistiky) na Slovensku, F. Weinwurm, si svoju inklináciu k vecnej modernej forme a

myšlienkam avantgardy zrejme priniesol priamo z Nemecka, keďže jeho tunajšia tvorba už veľmi skoro javí známky vyzretého architektonického názoru. Preto bude asi produktívnejšie chápať ho skôr ako určitú paralelu než ako priamy dôsledok vplyvu českej teórie, čo prirodzene neznamená zamietnutie podielu týchto kontaktov na podobe Weinwurmeho názoru.

- 5/ Podobne ako analýza architektonických projektov a realizácií, aj analýza publicistických prejavov architektov, činných na Slovensku v prvej polovici nášho storočia, vytvára predpoklad pre *ocenenie fenoménu názorovej plurality*, ktorá stála pri zrode modernej architektúry na Slovensku, aj hľadiska formovania jej teórie.
- 6/ Ak architektúra Slovenska v tridsiatych rokoch vo svojich realizáciách dosiahla úroveň vtedajšieho európskeho diania, o *architektonickej publicistike* v rovnakom období možno konštatovať, že sa stala samozrejmom *súčasťou nielen architektonického, ale vôbec kultúrneho života*, a že v jednotlivých prípadoch dosiahla či prekročila prah architektonickej teórie - či už v podobe architektonického *tvorivého programu* (napríklad D. Jurkovič, A. Szalantai, F. Weinwurm) alebo v podobe *sebauvedomovania disciplíny* v perspektíve historického vývinu (napríklad A. Balán, A. Hořejš, J. Hofman a ďalší).

¹ V slovenskom kontexte možno spomenúť iba prakticky zamerané záznamy o vlastnej práci u B. Bullu alebo noticky propagujúce národne orientovanú architektúru od S. Hurbana-Vajanského v Slovenských pohľadoch z roku 1887. V inonárodnom kontexte snáď state o urbanizme Bratislavy publikované A. Palóczim a A. Helmárom v predprevtovom období. Táto publicistika v súčasnom štádiu výskumu nie je ešte dostatočne spracovaná.

² M. M. Harminc (1867-1964) sa venoval čisto praktickej architektonickej činnosti, publicistické prejavy nie sú známe.

³ FOLTYN, L.: Dejiny architektúry na Slovensku 1918-1939. Rozvoj avantgardného architektonického myslenia (Štátna úloha VIII-7-4-3/1. Katedra teórie a dejín architektúry, kreslenia a modelovania, výskumné pracovisko SF SVŠT). Bratislava 1972, s. 405 (rkp.)

⁴ SZALANTAI, A.: Die architektonischen Formen der pressburger Friedhofsanlagen (Geschrieben und gezeichnet von Dipl. Ing. Arch. Artur Szalantai). Pressburg (Kosmos Druckerei Kunststalt) 1920, s. 5.

⁵ ŽÁKAVEC, F.: Dílo Dušana Jurkoviče, kus dějin československé architektury, Praha (Vesmír) 1929.

⁶ HOFMAN, J.: Stavebné dejiny mesta Bratislavy, Bratislava 1929, s. 5.

⁷ EISLER, M.: Úvodný text k publikácii Ing. arch. Maximilián Scheer, časť vybraných prác jeho architektonických tvorieb v dobe od 1927 do 1932. (Edícia Nová architektúra na Slovensku) Nakladateľstvo Waldes, Bratislava - Wien - Trieste 1932 (zostavil Š. Zongor).

⁸ HOŘEJŠ, A., ROSSMANN, Z.: Mestská sporiteľňa v Bratislave, Bratislava (Slovenská grafia) 1932, s. 7.

⁹ VYDRA, J.: Počátek moderní Bratislavy, resp. WEINWURM, F.: Einige Worte über die Arbeiten Architekt Clement Šilingers. Obe in: Horizont, č. 29-30, 1931, s. 103, resp. 121.

¹⁰ Úvodný článok, Forum I, 1931/1-2, s. 5. V tejto súvislosti hodno uviesť, že hneď v 1. čísle uverejnil časopis (na s. 41) Memorandum, ktoré vzišlo z porady bratislavských architektov; jeho obsahom bola žiadosť, aby sa pri udeľovaní štátnych objednávok "na stavby na území Slovenska a Rusínska brali do úvahy iba architekti, ktorí sa usadili na tomto území...".

¹¹ B. Sz.: Ein Programm. Forum I, 1931/1-2, s. 16-17.

¹² Praktické zameranie architektonických úvah na stránkach vtedajších časopisov ilustruje napríklad STEINER, E.: Die Entwicklung der Mittelstandswohnung in den letzten zehn Jahren. Forum VII, 1937/4-5, s. 76-84.

¹³ POLÍVKA, J.: Sklobeton v modernom staviteľstve. Slovenský staviteľ IV, 1934/3 až 11; Nové izolačné sklo Termolux. Slovenský staviteľ V, 1935/5-6. MARKOVIČ, E.: Problém vodnej techniky a člověk. Slovenský staviteľ IV, 1934/12, resp. V, 1935/1-2, 5-6. ČINČERA, J.: Železobeton vo svetle poznatkov posledného času. Slovenský staviteľ VI, 1936/7 až 10.

¹⁴ Napríklad LORNE, F.: Hodnoty dnešnej architektúry. Slovenský staviteľ V, 1935/7, 8.

¹⁵ WEINWURM, F.: Wohin führt der neue Weg? Nová Bratislava 1931/1, s. 9.

¹⁶ BELLUŠ, E.: Problém novéj radnice hlavného mesta Slovenska. Technický obzor slovenský III, 1939; Problematika miest a obcí. Technický obzor slovenský VII, 1943.

¹⁷ JURKOVIČ, D.: Umění stavitelské jindy a dnes. Věstník samosprávný a národohospodářský, VI (VIII), č. 7 a 8, ve Velvarech dne 15. dubna 1906, s. 55 a 56. K vplyvu viedenskej školy C. Sitteho na Jurkovičovo myslenie pozri BOŘUTOVÁ, D.: Dušan Jurkovič - architekt genia loci. Architektúra a urbanizmus 1991/3.

¹⁸ JURKOVIČ, D.: C. d. v pozn. 17, s. 55. V citovanom článku sa Jurkovič priamo opiera o Sitteho názory ako ich poznáme z jeho základného diela Der Städtebau..., resp. z jeho ďalších prác, napríklad SITTE, C.: Über Farbenharmonie. Wien 1900 (kritika skostnatelej výuky a používania "Musterbuchov").

¹⁹ JURKOVIČ, D.: Dřevěný kostel na Huslénkách (Popisuje D. S. Jurkovič na Vsetíně). Časopis musejního spolku Olomouckého IX, 1892, č. 33; Čičmanské gazdovstvo. In: Hlavný katalóg Národopisnej výstavy československej v Prahe 1895, s. 85-90; Osada Valašská. In: Národopisná výstava československá v Praze r. 1895, Praha (J. Otto), s. 101-104 (spoluautor J. Válek); Slovenské gazdovstvo ze stolice trenčanské. Tamže, s. 120-123; Čičmanské gazdovství na Národopisné výstavě. Světozor XXIX, 1895, s. 427; Malování štítů na Valašsku. Český lid IX, 1899-1900, s. 28-32; Lidové stavby na Moravě. Český lid XVI, 1906-07, s. 319-321.

²⁰ JURKOVIČ, D.: Práce lidu našeho - Slowakische Volksarbeiten - Les ouvrages populaires des Slovaques. Wien (Schroll) 1905-1913 (14 zôšitov).

²¹ JURKOVIČ, D.: Domky rodinné - domky dělnické. Lidové noviny (Brno) 24.12.1907. Článok vyšiel v dobe, keď sa Jurkovič zaoberal projektovaním robotníckych kolónií v Hronove.

²² Rukopis prednášky Obrázky, které mluví (6.6.1905 - ?) sa nachádza vo fonde Jurkovičovej pozostalosti v Slovenskom národnom archíve v Bratislave.

²³ Bližšie pozri BOŘUTOVÁ, D.: C. d. v pozn. 17.

²⁴ JURKOVIČ, D.: Vojenské hřbitovy válečné. Styl II (VII), 1921-22, s. 3-24; Kollárov dom v Mošovciach. Bratislava, časopis učenej spoločnosti Šafárikovej, I, s. 38-43. Ešte po rokoch sa k téme vracia v rukopise textu pre monografiu o Brezovej pod titulom Uctievanie hrđinov (nachádza sa v SNA v Bratislave a je datovaný augustom 1943 v Sliachi).

²⁵ JURKOVIČ, D.: Skladacie domy z pálených tehliarskych výrobkov. Bratislava 1946; Skladacie domy rodinné z pálených tehliarskych výrobkov. Bratislava 1946. - Podľa informácií Dr. Pavla Jurkoviča, architektoho najmladšieho syna, D. Jurkovič v spolupráci s českým podnikateľom F. Slavíkom robil po celom území Slovenska rozsiahly výskum tehliarskych hĺn, ktoré potom skúšal vo svojej tmavskej tehelni. Zaoberal sa tiež overovaním rôznych typov tvámic.

²⁶ Napríklad JURKOVIČ, D.: Stavebné otázky veľkej Bratislavy. Nová Práce (List pro organizaci práce, techniku a sociální politiku, orgán Jednoty přátel Masarykovy Akademie práce) Praha 10.4.1921, roč. III, č. 2.

²⁷ Na novinový článok o potrebe lacných bytov pre Považskú Bystricu (Slovenský denník, 16.3.1936) reagoval spracovaním kompletného projektového elaborátu (Fond Jurkovičovej pozostalosti, SNA, Bratislava).

²⁸ JURKOVIČ, D.: V zdravom bývaní - zdravý národ. Slovenský staviteľ III, 1933, s. 42. Vedomie komplexnosti sociálnych súvislostí bytovej výstavby odráža už text, koncipovaný ako novinový článok s názvom Životní otázky města Bratislavy, ktorého rukopis je datovaný 9.2.1921 v Bratislave (nachádza sa v SNA). Zaoberá sa špeciálne otázkou núdzových obydľí a navrhuje rôzne typy staveb pre diferencované vrstvy nových obyvateľov mesta. Z ďalších textov k tejto téme možno pripomenúť niekoľko novinových článkov, napríklad JURKOVIČ, D.: K otázke pomoci uprchlíkom. Lidové noviny, 15.1.1939; Chceme byť štátom s turistickým ruchom. Budovateľ roč. I, č. 27, s. 3; Načo u nás pracovať? Čas (Bratislava) 5.6.1946.

²⁹ JURKOVIČ, D.: Štandardné typy škôl môžu znamenať veľké úspory. Slovenský denník, 5.3.1936.

³⁰ SZALANTAI, A.: Die architektonischen Formen der Pressburger Friedhofsanlagen. Pressburg 1920.

³¹ Tamže, s. 5.

³² Tamže, s. 6.

³³ Tamže, s. 7.

³⁴ SZALANTAI, A.: Ing. Arch. Artur Szalantai 1920-26. Bratislava (Academia), bez roku vyd. (asi 1927), s. 4.

³⁵ Tamže, s. 3.

³⁶ Tamže, s. 3, resp. 5.

³⁷ Tamže, s. 5.

³⁸ SZALANTAI, A.: Protiletcké úkryty, resp. Stavebno-technická protiletcká obrana. Slovenský staviteľ VI, 1936/9; Výstavba obcí a dedín na Slovensku. Slovenský staviteľ VI, 1936/12.

³⁹ V Slovenskom denníku publikoval v roku 1921 články: Regulácia a výstavba mesta Bratislavy, Dnešné a budúce komunikácie Bratislavy, Otázka viac ako naliehavá. V odbornej tlači pozri BALÁN, A.: Výstavba mĕsta a železnice v Bratislavě. Architekt SIA 21, 1922/4.

⁴⁰ BALÁN, A.: O novou architekturu na Slovensku. Život, výtvarný sborník, 1925, s. 76-80. K téme pozri tiež BALÁN, A.: Architekt a Slovensko. Architekt SIA 25, 1926/12.

⁴¹ Citujem podľa FOLTYN, L.: C. d. v pozn. 3, s. 501.

⁴² Tamže, s. 502-503.

⁴³ In: Desať rokov na Slovensku SIA 1919-29, Pamätnica bratislavského odboru Spolku čs. inžinierov 1919-29. Bratislava 1929. (Ďalej len Pamätnica...)

⁴⁴ Tamže, s. 77.

⁴⁵ Tamže, s. 77.

⁴⁶ GROSSMANN, J.: Nová Bratislava. Architekt SIA 26, 1927/10, s. 213.

⁴⁷ GROSSMANN, J.: Otázka verejných sadov v Bratislave. Slovenský denník, 19.6.1924.

⁴⁸ GROSSMANN, J.: Sanace starého města v Bratislavě. Architekt SIA 22, 1923/9-10; Vývoj regulační otázky v Bratislavě. Architekt SIA 25, 1926/12.

⁴⁹ GROSSMANN, J., BALÁN, A.: Regulační studie velké Bratislavy. Architekt SIA 25, 1926/3.

⁵⁰ BARTA, E., GROSSMANN, J.: Vývoj výstavby obytných částí Bratislavy v budoucnosti. In: Pamätnica..., s. 54.

⁵¹ In: Sborník modernej tvorby úžitkovej. Bratislava 1931, s. 37.

⁵² WEINWURM, F.: Das heutige Schaffen. In: Sborník modernej tvorby úžitkovej. Bratislava 1931, s. 37.

⁵³ Tamže, s. 38-39.

⁵⁴ WEINWURM, F.: C. d. v pozn. 15, s. 9.

⁵⁵ Tamže, s. 9.

⁵⁶ Tamže, s. 10.

⁵⁷ WEINWURM, F.: C. d. v pozn. 9, s. 121.

⁵⁸ Tamže.

⁵⁹ Tamže, s. 124.

⁶⁰ HOŘEJŠ, A.- ROSSMANN, Z.: C. d. v pozn. 8.

⁶¹ HOŘEJŠ, A.: Ing. arch. Alois Balán a Ing. arch. Jiří Grossmann, 10 roků architektonické práce (1922-32). Bratislava (Slovenská grafia) 1932.

⁶² Tamže, s. 3.

⁶³ Tamže.

⁶⁴ Tamže, s. 4.

⁶⁵ Tamže, s. 6.

⁶⁶ Tamže, s. 6.

⁶⁷ FOLTYN, L.: C. d. v pozn. 3; KUSÝ, M.: Architektúra na Slovensku 1918-1945. Bratislava 1971.

Architecture of the Interwar Period through the Eyes of Its Authors (On the Beginnings of Architectural Writings in Slovakia)

The first section of the study (*Some Remarks - Situation*) presents an analysis of the circumstances about the beginnings of architectural writings in Slovakia and assesses the share of the founding personality of modern Slovak architecture, D. Jurkovič, in the shaping of its character and orientation, as it developed during the period between the two world wars. Architects' publicist manifestations were here predominantly of an instrumental nature - a characteristic feature was their orientation to practical questions and aims, an educational style, which prevailed particularly during the initial period. Architecture was thought of in a spirit of continuity with tradition and relation of architecture with concrete conditions of the place and the time; however, a romantic approach was combined from the beginning with a well-developed sense of the practical and social roles of architecture.

As to genre, this type of writing reached from book publications, through studies in professional and other periodicals, up to articles in the daily press. As to the aspect of topic, it comprised propagation of architect's own work (many a time within the context of more general reflections on architecture), commentaries on results of studies, or on solution of some concrete architectural problems, as well as polemical standpoints towards topical architectural problems of the period. As to content, questions of assertion of modern functionalist point of view prevailed. Among practical issues attention was focused on an urbanistic regulation of Bratislava and other Slovak towns, on questions of dwelling, on informations concerning new materials and constructions, on estate aspects of architectonic and building activity and on the discipline's self-reflection from the viewpoint of history. In a course of time, since the early 20s, we may follow in architectural writings a quantitative and qualitative ascending trend, which culminated about 1930, when numerous monographs and miscellanies were published and three professional journals were launched (*Forum*, *Slovenský staviteľ*, *Nová Bratislava*). A brief description of the various types of the writings from that period concludes the first part of the study.

The second part (*Some Views*) brings profiles of the publishing activity of a few personalities. It focuses on those, who considered the written reflections on architecture as an organic component of their work, and primarily on those, whose views published in studies and articles permit us to assume the existence of an integral system of notions concerning architecture, its meaning and the task of an architect. An analysis of the formation of *D. Jurkovič's* system of thought is being presented here, which, although it had grown out of traditional sources (he studied in Vienna), nevertheless, succeeded, thanks to its functional orientation, to intergrate the principles of modernism. To a certain degree resembling comprehension of architecture may also be perceived in articles by *A. Szalantai* (he studied in Budapest), who showed a sense of the psychological aspect of architecture and its tradition. The two architects - *A. Balán* and *J. Grossmann* - represent here a numerous group of Czech architects who came to Slovakia after 1918. Into an environment characterized until then by a meeting of influences mainly from Vienna and Budapest, they brought in a strong influence from the Prague architectural school and a permanent contact with results of Czech architectonic theory. *A. Balán* in his studies expressed an unusual sense for apprehending local particularities and their impact on the work of architects of diverse origin and training, who then used to

meet here. From this point of view, his attempts at a historical outline of architecture of the 20s in Slovakia are of great value. *J. Grossmann* in his publications focused more on practical questions, particularly on urbanistic problems of Bratislava. *F. Weinwurm* (from his studies in Dresden and his work in Berlin) brought home a crystallized modernist viewpoint. His practical architectural activity and his theoretical studies reflect ideas of the European avantgarde, but also bear witness to a knowledge of Russian constructivism and its considerations for the social meaning of architecture. Similar sources also served to the theoretician of Czech origine, *A. Hořejš*, who was, on that time, intensively preoccupied by questions relating to culture of dwelling and to modern life style. In his monograph studies on the works of architect *J. Tvarožek* and the architectonic pair *A. Balán - J. Grossmann*, he too, similarly as *Balán*, endeavoured to follow up the creative course of these architects in close connection with the overall situation of architecture, and to record clearly its transformations in time.

The third section of the study (*Some Theses*) summarizes the results of an analysis of the pertinent publicist material and articulates a few theses. These are meant to supplement and, in certain degree, to correct the existing image of architectural writings of the interwar period in Slovakia - the image created by previous works concerning architecture of that period (by *L. Foltyn*, *M. Kusý*).

1/ In accordance with these works, it is necessary to underline the observation regarding an essential stimulative importance of an intensive connection with the Czech architectonic community for a promotion of architectural thinking in Slovakia.

2/ However, as against the mentioned works, more attention is devoted here to the traditions of architectural thinking coming from Vienna (or Budapest) - these may indicate the roots of a peculiar, even symptomatic for the local environment, tendency to moderation and to a balancing of radicalism.

3/ Further, it seems useful to consider the impact of these influences also in interpreting the "practical orientation" of local way of reflecting the problems of architecture.

4/ In a different manner, the absolute one-sidedness of Czech influence is to a certain degree relativized by *F. Weinwurm's* architectural thinking, which developed rather in parallel and in contact than under the influence of any Czech theory.

5/ The analysis of the writings permits an appreciation of the phenomenon of plurality of views, which stood at the birth of modern architecture in Slovakia, also from the aspect of the shaping of its theory.

6/ If architecture of the 30s in Slovakia attained in its practical realizations the standard of the then European achievements, so the architectural publications of the same period became for the first time a self-evident part of architectural and cultural life in general. And in some cases they attained or even crossed the threshold of architectural theory - whether in the form of an architectonic programme (*Jurkovič*, *Weinwurm*, *Szalantai*), or in that of a self-awareness of the discipline in the perspective of a historical view (*Balán*, *Hořejš*, *Hofman*).

Translated by Peter Tkáč

K počiatkom slovenskej maliarskej moderny (1890-1935)¹

JÁN ABELOVSKÝ

Slovenská umelecká história má v súčasnosti k dispozícii v podstate tri alternatívne modely vývinu maľby I. polovice 20. storočia:

a/ *Sociografický model* traktujúci dejiny našej moderny ako súbežnosť štýlových riešení istého, hieraticky usporiadaného okruhu tém. Podľa pragmatických východísk jednotlivých bádateľov sa spravidla vyčleňujú dva prúdy - (1) *nacionálny a artistný* (*Benka - zakladateľská generácia: Alexy, Bazovský, Palugyay - Fulla, Galanda - mladšia, "konštruktívna" vrstva Generácie 1909: Matejka a Nevan - skladobne a racionalisticky orientovaná časť Generácie 1919: Guderna, Zmeták a Dubay*) a (2) *sociálno-kritický a expresívny* (východoslovenská moderna: *Köväry, Jasusch, Bauer, Krón, Jakoby - Sokol, Weiner Král, Gwerk - jadro Generácie 1909: Majerník, Mudroch, Želibský - hložníkovská odnož pokolenia druhej svetovej vojny*). Hierarchizácia tém sa potom prejaví v subordinácii sociálneho nacionálnemu. Hoci za ideál sa pokladá syntéza oboch, v skutočnosti sa "sociálno-kritické" skúma ako viac-menej samostatný historiografický problém.² V oboch prípadoch sa však hlavný dôraz kladie na spoločenskú podmienenosť podoby diela a postoja jeho autora. Vnútorne zákonitosti evolúcie umenia, redundantné pôsobenie tradície a vplyv širšieho, nadnárodného umeleckého kontextu sa považujú za druhoradé, nepodstatné, marginálne. Predstava komplementárnosti národných a umeleckých dejín vedie k jednoduchému stotožneniu politických "medzníkov" s uzlovými bodmi kvalitatívnych zmien vo výtvarnom umení. Tým je samozrejme daná i periodizácia vývinu vyčleňovaná pomocou historických "zlomov", obvykle rokmi 1918, 1921, 1929, 1935, 1939, 1945, 1948. Najpodstatnejší limit tohto modelu spočíva v tom, že chciac-nechciac musí falzifikovať dejinný vývin našej maľby, či už do podoby národne oktrojovanej, alebo politicko tendenčnej.

b/ *Generačný model* ako predstava vývinu, v behu ktorého každá nová výtvarná generácia premieta do svojej tvorby vlastnú neopakovateľnú, originálnu "ľudskú" skú-

senosť (ktorá je však viac výrazom spoločensko-politickej generačnej situovanosti než skúsenosťou umeleckou). Oproti predchádzajúcemu modelu, stavajúcemu na neprotirečivej kontinuite generačných príspevkov k problematike národného, resp. sociálneho, zdôrazňuje tento model *podstatnú diskontinuitu*. Charakter generačných prínosov je predvádzaný ako jedinečný, nezameniteľný, pričom však - paradoxne - vnútorná generačná rozdielnosť sa navonok manifestuje len tak, že sa vlastne nemenná spoločenská realita, resp. nemenný súbor preferovaných tém, reflektuje radikálne iným, diskontinuitným riešením. Najznámejším príkladom je historická predstava autora pojmu "*Generácia 1909*" *K. Vaculka* o disparite medzi zameraním na "obsahovosť, schopnosť vyjadrenia myšlienky, citového afektu, individuálneho a celospoločenského postoja" tejto generácie a programom "vcelku formovo orientovanej predchádzajúcej medzi-vojnovnej generácie", čím zrejme myslí generáciu "zakladateľov", ale najmä Fullu a Galandu.³ Povedané slovami *J. Bakoša*, takýto model "opisuje priebeh výtvarného umenia tak, ako si ho jeho súčasníci predstavovali, ako si sami štylizovali svet, dobu a seba. Sú to vlastne dodnes dejiny toho, akými ich chceli ich účastníci maľ, dejiny sebaštylizácií".⁴ Bez ohľadu na množstvo konkrétnych i všeobecných výhrad, ktoré možno voči tomuto modelu vzniesť, a napriek ojedinelým už publikovaným kritickým názorom,⁵ treba priznať, že generačný model je už natoľko ustálený (najmä v galerijnej praxi a vo výtvarnej kritike), že by bolo utópiou chcieť ho nahraďiť iným, vedecky zdôvodniteľnejším. Má totiž jednu neodškriepiteľnú prednosť: je prehľadný, z historického makropohľadu dostatočne transparentný.

c/ *Imanentistický model* vychádzajúci z presvedčenia o prepotencii umenia k "moderne" a "avantgardnosti". Táto koncepcia má oproti predchádzajúcim jedno podstatné pozitívum: umožňuje prelomiť uzavretosť dejinného obrazu našej modernej maľby oproti európskemu kontextu. Dovoľuje, okrem iného, včleniť do "histórie"

diela autorov inonárodných komunit (najmä maďarskej, českej a židovskej), uchopiť celý problém nie v intenciách xenofobického "hľadania národnej identity", ale v duchu autentickejšej predstavy križovania sa kultúr, domestikácie európskych podnetov.

Kameň úrazu je však v tom, že dialogický vzťah tradičné - moderné mal v našich kultúrno-historických podmienkach značne odlišný význam a zmysel než v európskych avantgardných centrách. Mechanická aplikácia paralelity domáce - internacionálne môže viesť k tvorbe modelových vývinových reťazcov, ktoré sú neadekvátne skutočnému fungovaniu maliarskej moderny v organizme slovenskej kultúry. Tým sa však aj obmedzujú produktívne možnosti takéhoto modelovania, a to v oblasti najdôležitejšej - v odkrývaní zmyslu našej moderny ako priemetnice premien spoločenského vedomia. Namiesto nacionálne či tendenčne selektovaných dejín sa tak modeluje história, z ktorej sú paušálne vylúčené diela nespĺňajúce ortodoxné kritériá modernistickej "pôvodnosti", "originality" či "dobovej, nadnárodnej aktualnosti". Okrem toho, že sa tu neustále naráža na odíozny aspekt "dobiehania európskeho vývinu", hrozí - pri rigoróznom uplatnení modernistických kritérií - nebezpečie slepej uličky heterogénneho obrazu evolúcie našej maľby vyznačenej pohybom v kruhu, znovuobjavovaním už objaveného. Dejiny umenia sa tak menia na dejiny vplyvologíí. Výpovedná hodnota tohto modelu je preto v konečných dôsledkoch pomerne úzka: priezorom avantgardnej dogmy možno skúmať našu maľbu len ako nejasný, zmätený, periférny odlesk bohato diferencovaných podôb maliarskej moderny ohnisk európskeho diania. Možnosť spätnej verifikácie modelu na pozadí domáceho duchovného a spoločenského podhubia a jeho špecifických tradícií, je prakticky nemožná.

Tri koncepcie, či modely vývinu našej maľby 1. polovice 20. storočia sa, pravdaže, nikdy nekodifikovali v absolútne čistých podobách. Možno ich však pomerne ľahko vydedukovať z fundamentálnych diel najvýznamnejších bádateľov (K. Vaculík, M. Városov, R. Matuščík, L. Saučín a niektorí ďalší)⁶ s tým, že v ich prácach ide najčastejšie o účelové kombinácie spomenutých koncepcných prístupov. Približne v polovici šesťdesiatych rokov, keď už boli vydané syntetické knižné publikácie týchto autorov, počína petrifikácia dosiahnutého poznania, bez výraznejších inovačných pokusov. A tak napriek množstvu parciálnych historiografických analýz, monografických prác, relatívne vysokému stupňu odborného spracovania štátnych výtvarných zbierok, rastúcemu počtu galerijných stálych expozícií a základných retrospektívnych výstav, stojí ešte i dnes slovenský dejepis umenia pred nedoriešenými problémami zásadnej pova-

hy. I tak sa však nazdávame, že cieľom by nemalo byť apriórne odmietnutie doterajších koncepcií a stvorenie absolútne nového, spásonosného modelu. Skôr treba zamietnuť modelovanie vôbec, v prospech neapriórneho prístupu, otvoreného interpretácii umeleckých tendencií, generačných a skupinových umeleckých stanovísk a aj jednotlivých diel vo všetkých ich podstatných súvislostiach: kultúrno-historických, individuálne tvorivých, sociologických, štýlových, etnických a podobne. Prístup, ktorý navrhujeme, má bezpochyby svoje úskalía. Absencia ideologicky nazaťaženej dejinnej koncepcie kultúrneho a spoločenského vývinu na Slovensku nás núti obrátiť sa priamo k výtvarnému dielu ako pramennému materiálu. Bude teda potrebné vypomôcť si našimi, úzko špecializovanými analytickými prostriedkami v hľadaní duchovného a sociologického ekvivalentu maliarskeho diela, čo je počínanie nanajvyš riskantné. Javí sa však ako jediné možné, aktuálne a potrebné. V súčasných sporoch o národnú identitu, v ktorých sa často i skleníková historiografia stáva nástrojom politických ambícií, možno poznávanie národa a jeho duchovného prostredia cez umenie, ktoré je v ňom zakotvené a nemôže z neho uniknúť, považovať za jednu z mála možností dopátrať sa autentického významu jeho jestvovania a zmysluplných perspektív.

I.

"Rozmýšľal som o kubizme, ktorý doniesol z Paríža Kubišta. V Prahe totiž práve vtedy oduševnene hlásali: odpútať sa od tradície, zavrhnúť provincializmus, nacionalizmus a všetko, čo zatažuje voľný prejav v umení. Tak som si tiež kládol podobné otázky. Zavrhnúť tradíciu? Ako? Veď na Slovensku nemáme takú! Zavrhnúť provincializmus? Ani ten som nevidel ... Netránil ma. Moderné umenie ma zaujímalo potiaľ, pokiaľ prekonávalo staršie generácie. Hľadel som si vytvoriť vlastnú mienku. Mne zneli tóny, hučanie dolín, videl som naháňanie chmár a vábilo ma povedať o nich niečo rečou maliara." (M. Benka)⁷

Dnes sa zdá, že vonkoncom nie je možné predstaviť si také dejiny našej modernej maľby, na počiatku ktorých by sa neskvelo meno *Martina Benku*. Niekoľko monografických prác - z nich posledná z pera M. Városov⁸ je už asi definitívou, vyčerpávajúcou snahou o interpretáciu vývinových podôb Benkovho umenia - a tiež vlastný, viac sebaštylizujúci ako faktický portrét, ktorý nám umelec zanechal vo svojich autobiografiách, to všetko už ustálilo názor o Benkovom diele ako o zakladateľskej, východiskovej hodnote našej modernej maľby. Konštrukcia jej počiatkov je nemysliteľná bez Benkovej monumentalizačnej štylizácie *"života a mýtov rodnej zeme"*.

V diferenciacii metód a premenách dobových náhľadov sa pritom zdôrazňuje alebo potláča vždy len jedna stránka mince Benkovho umenia: vyzdvihuje sa buď význam Benkovho "rozhodného odmietnutia iluzívnosti v každom smere a vytýčenie expresívnych zásad moderného výtvarného diela", alebo naopak, obsahové fenomény originálnej maliarskej transpozície národnej myšlienky. V Benkovi sa vidí počiatok vývinu, ktorý sa dial (príjajme do roku 1935, teda do nástupu Generácie 1909) na pôde "dialektického" protirečenia dvoch hybných princípov: snahy o uchovanie nacionálnej pôvodnosti obsahu a nadnárodnej tendencie k umeleckému tvaru, zodpovedajúcemu internacionálnej podobe maliarstva modernej doby. Len tí, ktorí dokázali prepojiť tieto dve dobové požiadavky, majú podľa našej historiografie právo na to, aby sa plnohodnotným spôsobom zapísali do dejín našej modernej maľby. V každom prípade sa v takejto historickej optike javí Benkov prínos rovnako osamotený ako (možno práve preto) primárny a vývinovo jedine produktívny. Toto vynímanie Benku z dejín, resp. jeho autonomizácia v nich, má svoj skrytý utilitárny zmysel: dokonalé zapadá do dejinnej štylizácie počiatkov našej moderny ako neproblematickej adície maliarskych príspevkov na tému "slovenský človek a jeho krajina", v úvode ktorej stojí solitér Benka, potom nadväzujú snahy ďalších "zakladateľov" (Mallý, Alexy, Bazovský, Palugyay), a ktorú uzatvárajú "dovršitelia" benkovskej koncepcie (Fulla a Galanda). A nielen to. Keďže všetko, čo sa dialo pred Benkom, popri ňom a po ňom, sa vlastne dialo len cez neho a pre neho, je celkom logické, že to ostatné, čo nespĺňa kritériá prepojenia nacionality témy a jej modernistickej výtvarnej štylizácie, možno diskvalifikovať na úroveň parciálneho, regionálneho, dejinne okrajového. Tak sa zo súvislostí našej modernej maľby fakticky vylúčilo (či aspoň podcenilo) obdobie secesie ako maďarský a rakúsky import, a ďalej v tomto duchu - východoslovenská moderna, obdobie vyžarovania vplyvu bratislavskej Školy umeleckých remesiel, inonárodné komunity a podobne.

Bol však Benka skutočne magnus parens našej modernej maľby? - Odpoveď na túto otázku treba hľadať v detailnom skúmaní podstaty jeho "modernosti". Predbežne a aproximatívne tvrdíme, že Benka bol skôr vzorovým dedičom duchovnej klímy "fin de siècle". Nikdy mu nešlo o expresívnu autonomizáciu obrazu, ale o tendenčné prehodnocovanie istého duchovného modelu, pre ktorý nachádzal inštrumentárium v štylizácii apriórnej reality. To však vytváralo rozhodujúci limit, brániaci v konečných dôsledkoch uskutočneniu rozhodujúceho kroku k prahom moderny v jej skutočnom, ontologickom zmysle. Jeho celoživotným problémom bol výtvarný

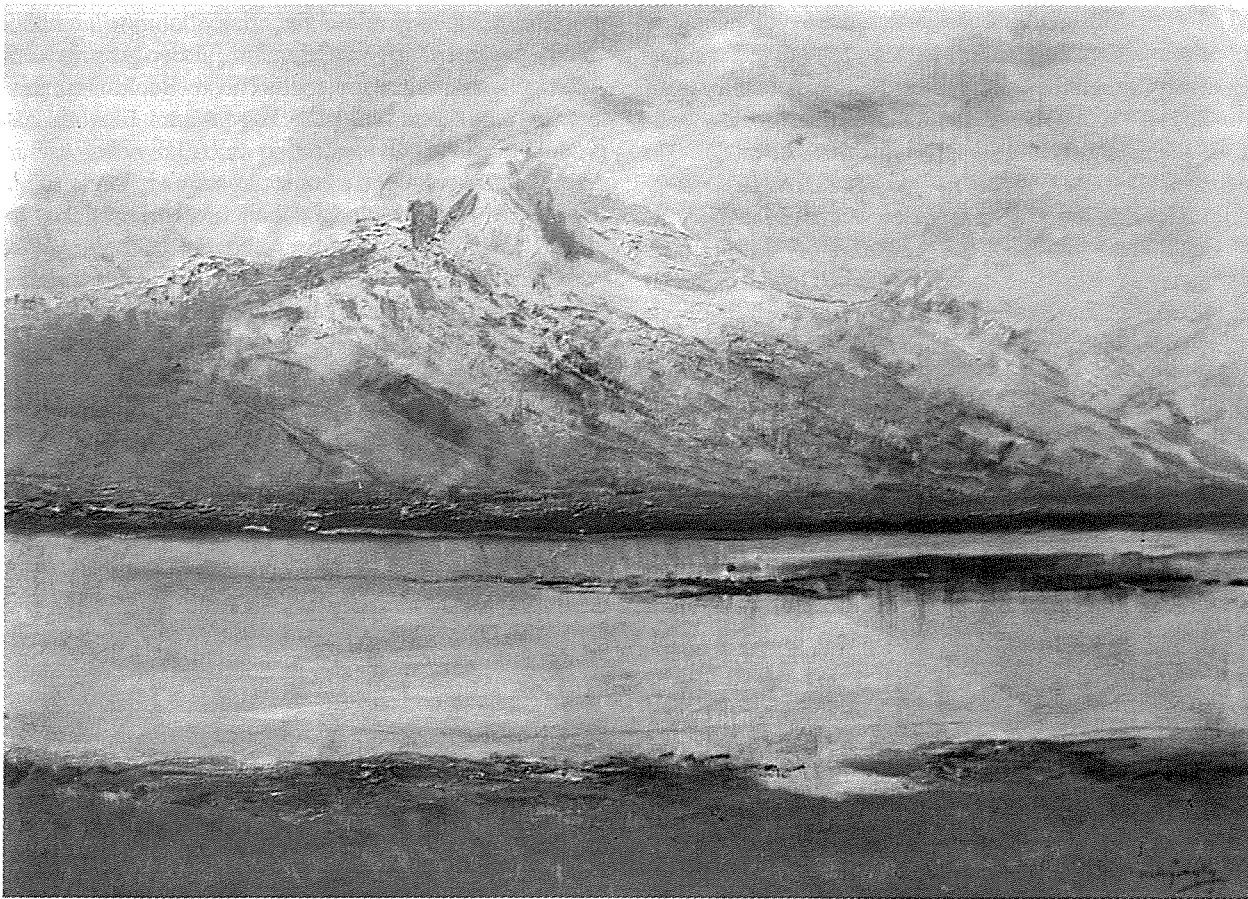
program, vystavaný mimo autenticity "obrazu", na pôde "idey", pre ktorú "štyl" nie je cieľom, ale len prostriedkom. Apologéti osamotenosti, jedinečnosti Benkovho umeleckého činu by radi videli jeho výtvarnú filozofiu ako produkt čisto individuálneho, subjektívneho zrenia. Akoby umelcove diela, a koniec koncov i jeho vlastné literárne sebareflexie, neponúkali riešenie ďaleko logickejšie: práve preto, že v jeho tvorbe bolo všetko podmienené individuálnym prežitím, jeho alegorickou tematizáciou, nemohla byť umelcovi oporou realita ako taká, slovenský ľud a "jeho skutočnosť", ale len tradíciou podmienená predstava o ňom. Preto zároveň so skúmaním Benkovej modernosti si treba položiť ďalšiu kardinálnu otázku - aká to tradícia formovala Benkov "vonkajší" model, čo predstavovalo duchovnú motiváciu jeho umeleckých úsilí?

Predbežne necháme tieto otázky otvorené. Pre začiatok našich úvah postačí, ak vyslovíme axiómu, že okrem Benkovho okruhu sa v čase jeho začiatkov (resp. s istým časovým predstihom) sformovali najmenej dve ďalšie ohniská moderny, vývinovo rovnako plodnosné.

II.

K základným tézám našej umelecko-historickej literatúry patrí tvrdenie, že *našej modernej maľbe chýba impresionistický zlom*. Už V. Wagner konštatoval, že "naši umelci predvojnovovej generácie, až na niektorých, osvojili si toto nové hľadisko, pravda redukované, nakoľko geografická a časová vzdialenosť zmenšovala intenzitu priameho vplyvu. Jednako ani jeden z našich umelcov nedostal sa na rodnú pôdu impresionizmu, do Francie. Prijímali nový smer z druhej ruky, alebo z tretej a prispôbovali ho novým potrebám. V dušiach našich impresionistov vznikol boj medzi starým názorom z akadémie a názormi nového prúdu a takto sa vytvorila celkom nová metóda zobrazovania ... V práci našich maliarov impresionistov len zložka svetelná sa uchytila z tohto slohu. V takomto náladovom osvetlení zjavujú sa i maľby našich impresionistov, pravda, bez škrvnovitého spôsobu vyjadrovania ..."⁹

Skutočne, ak uplatníme ortodoxné kritériá, tak potom slovenská redakcia impresionizmu sa dá rekonštruovať len z epizodických zaujatí plenéristov niekoľkých generácií, pričom kulminácia tejto doktríny je približne vymedzená rokmi 1908-1914. Azda jedinou výnimku znamenal génus *L. Medňanského* (1852-1919), ktorý sa na pomedzie impresionizmu dostáva už od jesene 1889, po ceste do Paríža a najmä po dlhších francúzskych pobytoch v nasledujúcich rokoch (1889-1892 a 1896-1897). Medňanského plenéry z tohto obdobia možno klasifikovať ako radikálnu modifikáciu pojmu "intímnej krajiny",



Ladislav Medňanský: Tatranská krajina, olej, po 1900. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

tak, ako ho sformulovali maliari Barbizonu. Autonomizácia lokálnej farby, fascinácia škvrnou charakterizuje najmä obrazy tatranských krajín, v ktorých maliar už neakcentuje "strnulosť tatranského masívu, ale jas jeho povetria, trbleť jeho vôd a hmotnosť jeho hmiel".¹⁰ Radikálnosť a nekompromisnosť Medňanského krajinárstva možno najlepšie posúdiť v porovnaní s plenerami iného velikána našej maľby tohto obdobia - D. Skuteckého (1849-1921). Odchovanec talianskeho anekdotického žánru dospieva v prvých rokoch nášho storočia k analytickému, uvoľnenému luminizmu. Ani vtedy však neprekročí limity dané manierou maliarstva A. Menzela (krajinny a mestský žáner z rokov 1903-1905). Aj dodnes nedocenený E. Halász-Hradil (1873-1948) prijal nové parížske umenie a približne v rokoch 1906-1911 viditeľne lavíroval na pomedzí luminizmu a impresionizmu. Zaujímavý je z tohto aspektu paradox jeho monografistu, že "aj náš Halász-Hradil sa domnieval a hádam až do konca života veril, že maľoval 'impresionisticky' už od čias svojich školských zájazdov do Nagybánje. Nie je preto div, že za vedúcu hviezdu

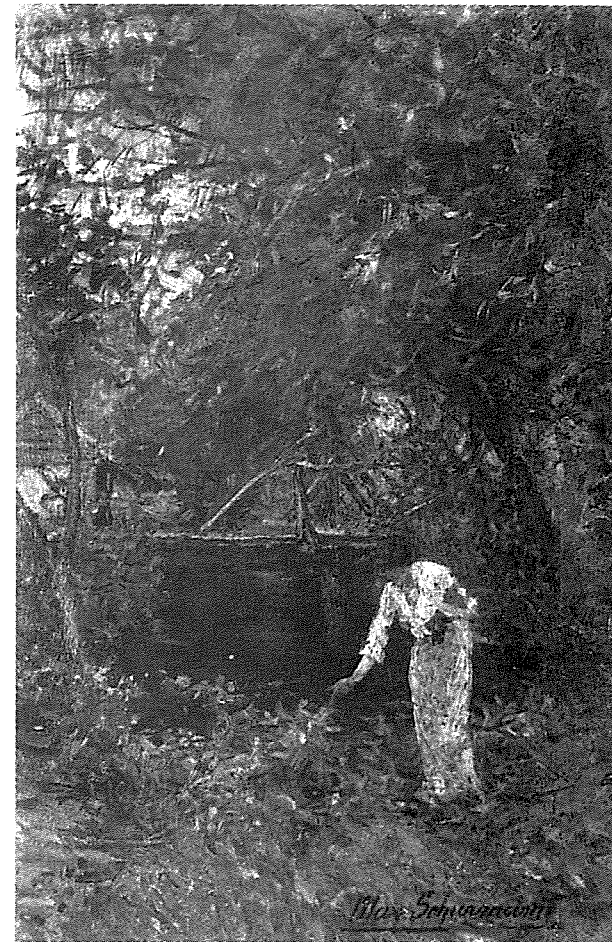
impresionizmu pokladal (nielen on, ale i mnohí jeho generiční druhovia a priami i nepriami učители z mníchovských čias) Bastiena-Lepagea! Z uvedeného vychodí, že sa u nás za impresionizmus pokladalo už aj samotné maľovanie, nazývané Francúzmi en plein-air... Dnes v historickej perspektíve vidíme, že najmä na začiatku storočia mali sme iba málo maliarov, čo by robili niečo v impresionistickom duchu, ale zato mali sme a máme skutočne veľa maliarov, pracujúcich v impresionistickom rúchu".¹¹ V roku 1908 sa v súvislosti s Halászom-Hradilom prvý raz spomína meno ďalšieho košického maliara L. Čordáka (1864-1937). Relatívne dôsledný pokračovateľ pražskej maľákovskej neskororomantickej krajinomaľby práve v tom čase nakrátko podľahne sugescii svetelného maliarstva, v ktorom "sa uplatnili najmä vzdušné pohornádske krajiny s vysokými oblohami".¹² Zato mladické maliarske skusovanie M. Schurmann (1890-1969), najmä jeho plenéry z Giverny (1914-1915) možno považovať za azda jedinú, i keď oneskorenú splátku dlhu slovenskej maľby manetovskému impresionizmu. A napokon - aby sme uzavreli gene-

račnú panorámu slovenského impresionizmu - treba pripomenúť umelecké intermezzá G. Mallého a M. Benku. Mallý na svojej prvej samostatnej výstave v Bratislave (1911) prezentuje relatívne vyspelú modifikáciu nemeckého poňatia plenerizmu, ale i elegickú kultivovanosť žánru, fermentovanú poznaním maľby M. Liebermanna. Profesionálne začiatky M. Benku taktiež poznačili kontakty s impresívnou slohovosťou (tak ako ju poznal v ateliéri A. Kalvodu). I keď tento vplyv trvá fakticky až do roku 1920, prísnejším meradlám štýlu zodpovedajú azda len maľby z rokov 1911-1913 s tým, že toto obdobie je uzavreté prvým obrazom, ktorý Benka vystavil - *Štúdiu smrekového lesa* (1913).

Vidno teda, že pokiaľ priložíme k nášmu impresionizmu paralelu parížskeho vzoru, tak nám vychodí ako jav okrajový, nečasový a diskontinuálny. Jeho apogeum (menovali sme, prirodzene, len významné osobnosti) sa datuje do okolia roku 1910 a utícha s prvými výstrelmi svetovej vojny. Doktrína genealógie, utváraná ako projekcia dominantného centra na strnulú perifériu, dovoľuje len jeden záver: náš impresionizmus ostal oneskorenou historickou epizódou bez odozvy. Navyše, aj z pohľadu jej "nacionality" bola našská redakcia impresionizmu dosť rozporná: parížsky import, zriadený mníchovskými a budapeštianskymi stredo európskymi luminizmom, bol udomácnení s istou nacionálnou indolenciou (ak len nevyznávame primárnosť témy). Preto sa i z jeho obrazu poľahky strácali osobnosti ďaleko presahujúce lokálny význam. Príkladom môže poslúžiť P. Sziney-Merse (1845-1920), blízky Medňanského priateľ (zoznámili sa roku 1879). Prežil takmer celý život na svojom veľkostatku v šarišských Jarovniciach a neskorou maľbou zo záveru deväťdesiatych rokov získal zaslúženú prestíž proféta maďarského impresionizmu. Nečudo teda, že sa stala takou prijateľnou tézou o neskoršom jednoznačnom odmietnutí impresionistického pozitivizmu, doložená tvorbou *Grupy uhorsko-slovenských maliarov*, ale najmä soliterným príkladom Benku. Neobyčajne plodné, hoci protirečivé obdobie vývinu našej maľby v rokoch 1890-1914 (zvyčajne pragmaticky upravované na periódu 1900-1918), tak prakticky vypadlo z dejín ako nepodstatný úsek doznievania všeobecného úpadku národného kultúrneho života, či ako matný odlesk heroických rokov meruósmych.¹³

III.

Pokúsme sa zmeniť túto zjednodušujúcu historiografickú optiku. Zdá sa, že podstata problému spočíva v tom, či je pre roky 1890-1914 charakteristická mnohohlasnosť, dialóg koncepcií, alebo či sa dobová podoba maliarstva utvárala hierarchizáciou podľa ústrednej,



Maximilián Schurmann: Záhrada Claudea Moneta, olej, 1914. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

prevládajúcej koncepcie, okolo ktorej sa sústreďovali všetky realizácie. Podotázkou môže byť, či pluralita koncepcií je známkou rozkladu, alebo či konštituuje, anticipuje ďalší vývin. Určitú odpoveď priniesol svojho času L. Saučín - formuloval pojem slovenského umenia tej doby tak, že ho vytvárali "nielen tí, o ktorých môžeme hovoriť, že sú to 'my', ale aj tí, čo sú iba 'naši' ". Na báze priznania kultúrnej dvojdomosti väčšiny predprevratovej maľby mohol potom tvrdiť: "hoci vtedajšie maliarstvo neodrazilo v dostatočnej šírke a plnosti spoločenskú realitu Slovenska, neplatí to, pokiaľ ide o zachytenie krajinnej a prírodnej tváre Slovenska. Ba možno povedať, že miesto, ktoré v mnohých národných kultúrach zaujímalo historické maliarstvo, zastával u nás dôverný príhovor domácej krajiny".¹⁴

Saučínov náhľad považujeme za významný. Vystihuje priepastnú vzdialenosť ponímania funkcionality obrazu, ktorú prekonala naša maľba od biedermeierovskej romantiky do začiatku nášho storočia: kým Bohúň komponuje slo-

venského dobrovoľníka Jána Francisciho pred symbolické pozadie tatranských brál (pretože podľa Hostinského, ide o to, že "slovenské slovo treba odkliať, a to slovo bolo na počiatku v Tatrách a ktoré slovo sú Tatry), o polstoročie neskôr si Medňanský zapisuje do denníka (1908): "Postavu možno do krajiny umiestniť dvojako. Alebo ju chápeme ako zátišie alebo ju pretvoríme do podoby maliarskej škrvny. Toto druhé poňatie mi vyhovuje väčšmi a zdá sa mi správnejšie aj z umeleckého hľadiska".¹⁵ Medňanského naturizmus bol príznačný pre skeptické dobové myslenie: človek splyva s krajinou, nemá už samostatnú platnosť, ani ako symbol, nie je ale ani žánrovým obohatením, etnickým znakom prírodného výseku. *Lokálne* sa tak s definitívnou platnosťou podriaďuje *globálnemu*.

Na druhej strane sa však zdá tvrdenie o substituenej povahe krajinomaľby z rozhrania storočí predsa len príliš axiomatické: predpokladá, že maliarstvo zotrvalo i naďalej na nacionálno tendenčných ambíciách, ibaže ich naplňalo inými prostriedkami. Potichu sa tak buduje konštrukcia ničím nepodloženej hierarchizácie umeleckých koncepcií maliarstva tej doby, v ktorej sa protirečivo stretá luminizmus, impresionizmus, naturalizmus, akademický realizmus, ale už aj secesia a protoexpresionizmus, v jedinom záujme: spätne anticipovať legitimitu obrazu neskoršieho vývoja, ktorý nebol ničím iným, než hľadaním národnej identity umenia. Štýlová stratifikácia (podporená ešte národnostnou a regionálnou roztrieštenosťou) sa takto jednoducho odrazí v stratifikácii historiografickej - do úvahy sa berú len tie výtvarné tendencie, ktoré konvenujú sploštenej dejinnej podobe zakladateľskej vrstvy našej moderny. Konkrétne to znamená, že sa bude vyzdvihovať skutočne len lokálny, suchý realizmus *J. Augustu* (1878-1970) a ďalších maliarov z okolia Grupy, či pietistický folklorizmus *J. Hanulu* (1863-1944) a opačne, impresionizmus sa vyhlási za vývinovo neplodný a skutočná dobová moderna - secesná, symbolistická a proto expresionistická - sa radšej úplne vypustí z dejinného pohľadu.

IV.

Je zrejmé, že naša umelecká história doteraz nepostrehla, že v štýlovej, nacionálnej a kultúrnej pluralite maľby rokov 1890-1914, v jej marginálnosti, pretržitosti a parcialite, spočívala jej vývinová produktivnosť. Naše maliarstvo bolo v tom čase priam inštruktívnym príkladom toho, čo *J. Bakoš* nazýva "križovatkou kultúr". V istom zmysle sa tu analogizovala situácia viacerých stredoeurópskych kultúr rozhrania storočí: "Národná svojbytnosť vo výtvar-

nom umení sa kryštalizuje nielen ako proces týkajúci sa izolovaných javov určitého kultúrneho priestoru daného etnickými a lokálnymi podmienkami toho-ktorého národa, ale i ako proces tvorivej sebarealizácie národa uvedomujúceho si sám seba v kontaktoch s inými kultúrami a vo vzájomných presahoch, ktorými sa tieto kultúry obohacujú... Toto tradičné zjednocovanie protikladov bolo v umení prelomu storočia postavené pred nové a zložitejšie úlohy. Spojovanie prostriedkov akademickej kultúry s významami celistvosti a poetičnosti ľudového umenia prestávalo byť dostatočným základom..."¹⁶

Ak teda bádatelia zaoberajúci sa týmto obdobím hovoria v našom prípade o "secesnom vydaní impresionizmu", v ktorom svetlo farbu nerozkladá, ale ornamentalizuje a dekorativizuje, ak sa vtedajší luministi rozhodli programovo opustiť ateliéry, aby nakoniec nové poznanie plenerizmu uplatnili vo filozoficky náročných figurálnych kompozíciách a psychologizujúcich portrétoch, a ak sa prijímajú zásady autochtónnej impresionistickej hry, ktorej jediným aktérom je svetlo a zároveň sa pravidlá tejto hry použijú v komponovaní metafyzických spirituálnych a literárne motivovaných obrazov, tak potom to isto nie je len príznak periférneho štýlového synkretizmu. Je to skôr výraz reagicie na stredoeurópsky "genius loci" s jeho protirečivým prepájaním národného a nadnárodného, romantiky národného zápasu a individualistickej dekadencie, racionálneho poznania a ezoteriky mysticizmu, v ktorom môžu koexistovať také protikladné koncepcie, akými boli "snové a kontemplatívne postupy podopreté recepciou diela A. Schopenhauera, tendencie realizmu a naturalizmu odkazujúce ku Comtovmu a Tainovmu pozitivizmu, spolu so spiritualizmom životného názoru L. N. Tolstého a diela F. M. Dostojevského, či ... filozofie pudu, emócie a činu F. Nietzscheho."¹⁷

Je nepochybné, že z tejto nadnárodnej duchovnej klímy konca storočia sa napája mysticizmus neskorého vrcholu *figurálnej maľby Medňanského*, začínajúceho "makabristickým obdobím" (po 1895) a živého poznáním učenia zakladateľky teozofickej spoločnosti A. P. Blatavskej počas pobytu v Paríži (1890-1891), ale aj štúdiom budhistických spisov a raného diela L. N. Tolstého. Je pritom príznačné, že súbežne maliar nezakrýva obdiv pre sociologizmus H. Taina, pretože "umenie síce čerpá z objektívnej prírody, začína však iba po subjektívnom pohľade jednotlivca... bez artistnej nadsádzky niet umenia".¹⁸ Z tohto aspektu je výsostne dobovým a vôbec nie exkluzívnym zjavom *K. M. Lehotský* (1879-1929), pochádzajúci z národne uvedomelého prostredia, ale zároveň mystik, mesianista a teozof, podriaďujúci národný a

historický námet zložitým metafyzickým filozofickým ambíciám. Aj martinčan a národovec *M. Th. Mitrovský* (1875-1943) "oblomovským koncipovaním štúdií a kompozícií literárno-mytologického, biblického a filozofického obsahu"¹⁹ s námetmi donquijotskými, faustovskými a hamletovskými, odpovedá na výzvu secesnej doby. V takejto dejinnej optike by nemuselo byť problematické ani kontextovanie diela "heroického diletanta" *T. Kostku-Csontváryho* (1853-1919) s jeho exotizmom a vizionárskym symbolizmom. (Hoci slovenskej tematike venoval len niekoľko diel).

V.

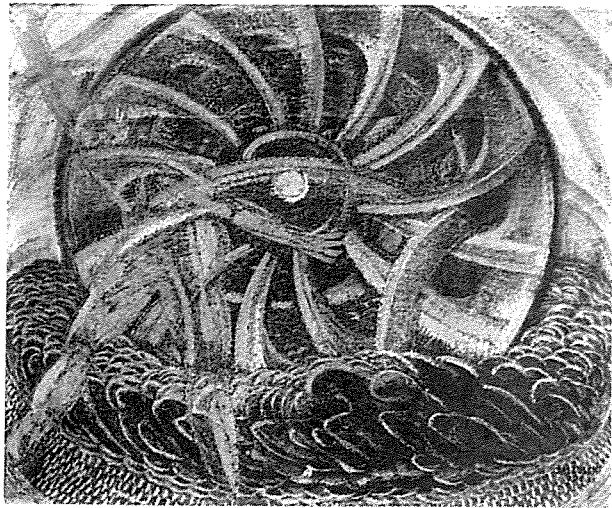
Je teda zrejmé, že pluralizmus maliarstva na prelome storočia mal v sebe istú jednotiacu intenciu, duchovnú tendenciu, ktorá znamenala odmietnutie tradície romantickej kultúrnej xenofóbie - jej reziduá uchoval len nacionálny entuziazmus a panslavistický mesianizmus časti slovenských, moravských a českých maliarov Grupy (*J. Augusta, E. Pacovský, P. J. Kern, T. Andraškovič, bratia Úprkovi, M. Jiránek, J. Hanula, F. Lahola*). Všeobecná a rozhodujúca dobová tendencia šla celkom protikladnou cestou: *od lokálneho ku globálnemu, od nacionálneho ku všeľudskému*. Hybným prostriedkom tohto duchovného prerodu bola nepochybne *secesia*, a to v podobe rakúskeho, českého, ale najmä maďarského importu. V tejto súvislosti si treba uvedomiť, že maďarská secesia nebola čistým štýlovým fenoménom: obsahovala historicky staršie väzby k preraphaelitom a k novoromatizmu v jeho symbolickej podobe (maliari umeleckej kolónie v Gödöllő, najmä *S. Nagy*). Preto možno skôr než o secesii, hovoriť v maďarskom prípade o anachronickej mutácii západoeurópskeho symbolizmu - nemeckého (*Böcklin, Stuck*), ale predovšetkým francúzskeho (*Rippl-Rónai, Vaszary* a ich príchylnosť k *Nabis* a *Bonnardovi*). Napokon z vedúcich zjavov maďarskej secesie študovali viacerí viac v Paríži ako vo Viedni. Táto širšia modifikácia secesného základu uľahčila i jeho domestikáciu na území Slovenska, a to hneď vo viacerých centrách.

Jedným z najdôležitejších (a doteraz najmenej poznávaných) bol *komárňanský okruh*, ktorý čerpal z umeleckej a organizátorskej iniciatívy *K. Harmosa* (1879-1955). Fantazijný svet jeho maľby ovplyvnil tvorbu jeho priamych nasledovníkov *Antona a Martina Nagya*, ale bol východiskovým zdrojom i pre *F. Reichentála, J. Lörincza, E. Kudláka* a *E. Zmetáka*. S komárňanským okruhom súvisí aj tvorba rodáka z Rožňavy *K. Tichého* (1888-1968) a jeho brata *J. Tichého* (1879-1920), azda nášho najortodoxnejšieho secesionistu.²⁰



Konštantín Kőváry - Kačmarik: *Dedinský dvor*, olej, okolo 1910. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

Nestorom našej secesie a pravdepodobne prvým skutočne moderným maliarom bol však košický *K. Kőváry-Kačmarik* (1882-1916). V čase, keď Benka pracuje na prvých kresbových skiciach k štúdiu smrekového lesa, predstavujúcej záverečný bod pochopenia kalvodovského luminizmu, vrcholí Kőváryho dielo lúpanými pastelmi *Na dvore* (1911) a *Kežmarská radnica* (1913), v ktorých tento otec východoslovenskej moderny pregnantne definuje obraz ako umelo vytvorenú štruktúru v duchu protoexpresionizmu. (Poznanie van Gogha?) Kőváryho umenie sa ustálilo do zrelej podoby už začiatkom storočia: vyšiel z impresionizmu (inšpiroval ním rozhodujúcim spôsobom, i *Halásza-Hradila*), aby sa po roku 1910 "stal najčistejším predstaviteľom secesie v kresbovo-grafických technikách na našom území. Jednako však nepodlieha kánonu tohto slohu doslova a módné. Nábeh k secesnej ornamentálnosti uňho spontánne prevažuje do voľnej expresivity. Jeho línia nie je kaligrafická, ale voľne tečúca, s prirodzenými meandrami a zauzleninami".²¹ Saučinov úsudok, nachádzajúci v Kőváryho vrcholnej tvorbe poznateľnú, rozhodujúcu prísadu protoexpresionizmu (fauvizmu), treba považovať za podstatný. Kőváry, zo všetkých našich secesionistov ako prvý, vniesol na našu výtvarnú scénu ambivalenciu secesné - expresívne, čím uskutočnil rozhodujúci krok cez prah novej doby. Jeho tvorbou vstupuje do nášho výtvarného umenia fenomén expresionizmu a expresívneho, aby zohral iniciačnú úlohu v procese zrodu našej moderny.



Anton Jasusch: Žltý mlyn, olej, 1922. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

VI.

Nechceme a nebudeme popisovať zložitosti duchovného, politického a sociálneho zázemia expresívneho umenia východného Slovenska v dvadsiatych rokoch. Urobili to už dávnejšie iní. Sústreďme sa len na niekoľko momentov, ktoré sú v súvislostiach našich úvah podstatné. Predovšetkým je to skutočnosť, že v rámci východoslovenskej moderny koexistovali a prelínali sa kultúry slovenská, maďarská, česká, ruská, ukrajinská, nemecká a židovská. Košice sa na čas stávajú internacionálnym centrom európskej úrovne, v ktorom spolupracujú ľavicoví emigranti z Maďarska, expresionizmom nadšení Nemci i českí umelci. Tak moravský avantgardný maliar F. Foltýn zoskupuje okolo seba špičkových výtvarníkov G. Schillera, K. Quittnera, O. Embera-Spitzu, aby dovedli svoj umelecký program od senzualistického civilizmu, cez expresionizmus až po čistý konstruktivizmus. Pracuje tu Maďar A. Bortnyik, odchovanec weimarského Bauhausu a neskorší učiteľ Vasarelyho, ale aj jeho ďalší významní rodáci: L. Tihányi, J. Kmetty, B. Kontuly a K. Kernstock. S Krónovou grafickou školou spolupracujú O. Vázi, L. Kassák a ruský teoretik architektúry I. Maca.

Avantgardné "okolie" rozhodujúco poznačilo i kulmináciu tvorby domácej moderny. Až na výnimky sa však nejednalo v jej tvorivých vrcholoch o čistú redakciu expresionizmu. U Jasuscha, Bauera a Sokola sa köváryovský secesný expresionizmus modifikuje veľmi skoro kubizmom. Bol to zväčša kubizmus v protoštádiu - išlo v ňom viac o Cézanna než o Picassa, skôr o objemové a plošné vzťahy než o atemporálny, autochtónny obrazový priestor, asi tak, ako sa kubizmus "vyučoval" na grafic-

kej škole Eugena Króna (1883-1972). Je pritom zvláštne, že táto štýlová dvojdomosť (*expresívne - konštruktívne*), ale i duchovná binárnosť (*symbolické - inotajové*) sa rodila ani nie tak v maľbe a kresbe uznávaného učiteľa, ale v jeho vrcholných grafických cykloch (litografické cykly Kompozície, Tvorivý duch, Človek slnkom stvorený z rokov 1922-1925), "ktoré sa klenú od dynamicky vzdutých foriem po harmonicky uzavreté kubizujúce kompozície a odrážajú proletokultovské nálady vyúsťujúce až do akéhosi mesianizmu čistého ľudstva".²² Krónova maľba pritom nikdy neprekročí limit sociografického záznamu. Dá sa teda povedať, že v Krónovej tvorbe sa premietli všetky fazety východoslovenského expresionizmu: mestská periféria, jej neidealizovaná a neštylizovaná podoba, človek osudovo sa zmietajúci v bahne civilizácie, ale aj metafyzické vízie prekrývajúce sociálny naturalizmus akcentáciou kubizmu a konštruktivizmu. Aj vrstovník Köváryho, A. Jasusch (1882-1965) prešiel podobnou cestou. Svoj výtvarný názor formuloval už pred prvou svetovou vojnou. Po akademických štúdiách v Budapešti (1902-1904) sa v nasledujúcich troch rokoch dostáva do Mníchova a Paríža a stáva sa svedkom nástupu umelcov zo skupiny "Der Blaue Reiter". Ale až trauma osobného zážitku zo svetovej vojny, ktorú prežil ako vojak a vojnový zajatec, vyvolala v umelcovi duševné sily, ktoré ho viedli k osobnostnej formulácii umeleckého programu. Spočiatku rieši problematiku signifikantného gesta a symbolizmu figúry asi tak, ako to do európskej maľby vniesol E. Munch. Neskoršie filozoficko-literárne aspirácie privádzajú jeho umenie až na hranice autonómie obrazu od skutočnosti, v duchu akéhosi zvláštneho orfizmu, integrujúceho secesný mysticismus a expresionistické antiestetické a patetické deklamatorstvo.

Druhú, konštruktívnu líniu východoslovenskej moderny predstavuje maľba K. Bauera (1893-1928). I on vyšiel z neľútostného a zraňujúceho opisu "biedy spoločnosti". Ale i pre neho ostal sociálny kriticismus len primárnym, tematickým "odrazovým" fenoménom. Jeho záverečná maľba má podstatnejšie ambície: chce analogizovať víziu spoločenského rozpadu s nihilistickou predstavou rozloženej individuality. Poučenie cézannizmom, rozkladanie zobrazenia v anarchicky deformovanú zmeť stavebných zložiek, vnáša do obrazu jednoznačný významový imperatív - zvestuje sa tu osudový atavizmus, existenciálna tragika bytia, ktorej zárodok sú v samotnej fyzickej štruktúre ľudskej osobnosti.

Bauerova smrť roku 1928 symbolicky uzavrela históriu východoslovenskej moderny. V tom istom čase opúšťa Košice E. Krón. Jasuschovu tvorbu premohol bludný kruh filozofických špekulácií, Foltýn ešte roku 1925 od-

chádza do Paríža a Sokol zasa na výtvarnú akadémiu do Prahy. Semeno expresionizmu však už bolo zasiate. To je oveľa podstatnejšie, než sociálny naturalizmus časti tvorby najvýznamnejších Košičanov, ktorý sa doteraz tak zdôrazňoval, že takmer diskvalifikoval význam východoslovenskej avantgardy na lokálnu dejinnú epizódu. Sokol, Jakoby a v istom zmysle i Gwerk - títo vyslanci "východu", však neskoršou tvorbou dokázali, že práve tu sa zrodila autentická moderna prekračujúca regionálne kontexty.

VII.

"Výtvarné umenie na rozdiel od literatúry sa nemôže rozvinúť mimo väčšieho umeleckého centra. Potrebuje materiálnu základňu a mecénov, výstavné siene, znalecké publikum, kritiku - skrátka ekonomické zázemie a spoločenský ohlas".²³ Takéto centrum na Slovensku fakticky až do rozhrania dvadsiatych a tridsiatych rokov neexistovalo. Iniciatíva východoslovenskej moderny ostávala ešte začas bez ohlasu. Parciálne rozvrstvenie nášho kultúrneho života v prvých desaťročiach nášho storočia, s existenciou niekoľkých, len epizodicky komunikujúcich centier, či národných enkláv určilo dominantnú úlohu faktorom etnickým, národnostným a sociologickým, ktoré v umeleckej komunikácii často prevažovali nad prirodzenými kultúrnymi kontaktami. T. Štraus v pozoruhodnej štúdií *Od lokálnej kultúry k formovaniu celonárodného centra* konštatuje, že program medzivojnových národnostne združených spolkov (Spolok slovenských umelcov ustanovený v roku 1919 v Martine, menšinová Jednota výtvarných umelcov Slovenska, sídliaca od roku 1920 v Banskej Bystrici, košická Kazincziho Spoločnosť, v roku 1921 založená Umelecká beseda Slovenska, komárňanské Jókaiho združenie, nemecký Kunstverein a maďarský SUM v Bratislave) nezodpovedá ešte ani začiatkom tridsiatych rokov skutočnosti: v nemeckom Kunstvereine a v maďarskom SUM chýbajú umelci z východného Slovenska (medzi nimi Jasusch, Jakoby, Krón). V Bratislave sú zasa neznámi na východe žijúci Slováci Bauer, Bendík, Kolár, Nemčík a iní. Na druhej strane, od začiatku tridsiatych rokov mizne rozdiel medzi výtvarníkmi nemeckej a maďarskej národnosti (SUM splyva s Kunstvereinom), so SUM-om vystavujú Fulla, Galanda, Mallý, Benka, a opačne, na výstavách UBS sa začínajú zúčastňovať Wiener-Kráľ, Reichentál, Gwerk, Čemický. Možno teda slovami T. Štrausa povedať, že od začiatku tridsiatych rokov je "rozvrstvenie výtvarného života na Slovensku viac regionálne než slohovo-estetické či národnostné".²⁴

Tieto skutočnosti ovplyvnili zvláštnosti fermentácie secesie a expresionizmu z pôvodných centier južného a



Zoltán Palugyay: Krajina s kvetmi (Nirvána), olej, 1930. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

východného Slovenska do širšieho nadregionálneho priestoru. Rovnako však spôsobili, že viaceré výrazné osobnosti tohto nadnárodnostného smerovania v tridsiatych rokoch zostali keď nie zabudnuté, tak aspoň výrazne podcenené. Štúdium dobovej tlače dovoľuje konštatovať, že napríklad bratislavské výstavy šamorínskeho Š. Procházku (1896-1965) v rokoch 1928, 1933 a 1934 boli všeobecne považované za vrcholné kultúrne udalosti, vzbudzujúce na bratislavské pomery nebyvalý polemický ruch (porovnateľný azda len s povestnou výstavou A. Jasuscha v roku 1924). Tento divoký, až naivisticky priamočiary expresionista (sám svoj štýl nazýval "maďarským realizmom") sa vymyká akýmkoľvek jednoznačným filiačným analógiám. Harnosov žiak F. Reichentál (1895-1971) vo svojej zrelej maľbe zdôraznil sociálno-účastnú strunu tvorby maliarov komárňanského okruhu. Začínal však ako priamy účastník výbojov ruského konstruktivizmu (pôsobil v Petrohrade až do roku 1922). Je bezpochyby rovnocenným partnerom I. Weinerja-Kráľa v sociálnom sentimente pretlmočenia folklóru židovskej mestskej society. J. Flache (1892-1967) po štúdiách v Budapešti a vo Viedni prešiel analogickou cestou ako väčšina predchádzajúcej generácie našich secesionistov: sociálnym "uzemnením" secesného základu cézannizmom a senzuálnym, žánrovým expresionizmom. Hoci pôsobil v Banskej Bystrici, autentické kontakty s domácou a sprostredkovane i so stredo-európskou postsecesnou avantgardou mu zaručila organizátorská práca na čele menšinového spolku Jednoty výtvarných umelcov Slovenska (od roku 1920). Podobným prípadom bol i ďalší stredoslovák, A. Weisz-Kubínčan (1898-1944), usilujúci o prepojenie expre-

sionistickej štylistiky s tradičnou ikonografiou národného ľudového žánru. Kým doteraz menovaní secesní expresionisti nástupníckej generácie len čakajú na adekvátne odborné spracovanie, zhodnotenie a dejinné kontextovanie, Z. Palugyay (1898-1935) získal už dávnejšie predikát jedného zo zakladateľov našej maliarskej moderny. Zdá sa, že sa o to zaslúžili viac-menej biografické príčiny (spolupráca v rámci triumvirátu Alexy - Bazovský - Palugyay v rokoch 1930-1932, vyúsťujúca v radikalizáciu formových výbojov v ľudovom žánri). Skutočný zmysel predčasne uzavretej tvorby tohto maliara, ktorý ešte počas dlhých štúdií (1919-1926, Budapešť, Krakov, Berlín, Hamburg) "poznal raného Kandinského, ale rovnako intenzívne a takmer v rovnaký čas využíval farebné výdobytky Mackeho a Marca a zmocňovala sa ho často utrillovská melancholická osamelosť",²⁵ je však niekde celkom inde. Tento priam ukázkový secesný senzualista a vitalista (secesnou dikciou podmienené panteistické krajiny zo záveru dvadsiatych rokov) sa v zásade vyčerpal v hypertrofii lyrickej stránky expresívneho (najmä v akvareloch, v ktorých farba preberá vysvetľujúcu funkciu lineárnej kresbovej osnovy).

VIII.

Po tom, čo sme vytvorili potrebnú historickú panorámu, dejinné pozadie, sa môžeme vrátiť k problému, s ktorým sme začali: ku skúmaniu povahy "modernosti" a "soliténosti" umeleckého činu M. Benku (1888-1971). Jeho obraz *Na rieke Orave* (1920) sa všeobecne považuje za bod, z ktorého sa odvíjajú dejiny našej maliarskej moderny. Je východiskový vo formulácii štýlového pojmu "heroickej monumentalizácie" slovenskej krajiny a človeka. K. Vaculík charakterizoval tieto úsilia takto: "... postupne sa ustálili na veľkej zjednodušenej lapidárnej forme, na istom princípe heroizácie krajiny a človeka, teda na typických prvkoch monumentalizácie. Jej súčasťou boli aj prostriedky štylizácie, pojem statuárnosti a statičnosti. Veľký dôraz sa kládol na kompozíciu, pri ktorej princíp symetrality zápasil s prvkami arytmie a zložitejších, náročnejších kompozičných schém. Napokon treba spomenúť farebnosť. Bola neobyčajne dôležitým prvkom obrazovej skladby. Spočívala v redukcii farebnej škály, v prevalencii sýtych, zemitých tónov okrovej, hnedej, ďalej intenzívne tmavomodrej, a v popolavých tmavočervených tónoch."²⁶

Je zaujímavé, ako málo a nedostatočne sú preskúmané "európske", vonkajšie kontexty Benkovej heroizačnej koncepcie. V zásade sa len enumeratívne spomínajú vplyvy taliansko-švajčiarskeho divizionistu G. Segantiho, súvislosti s nemeckým secesno-expresionistickým



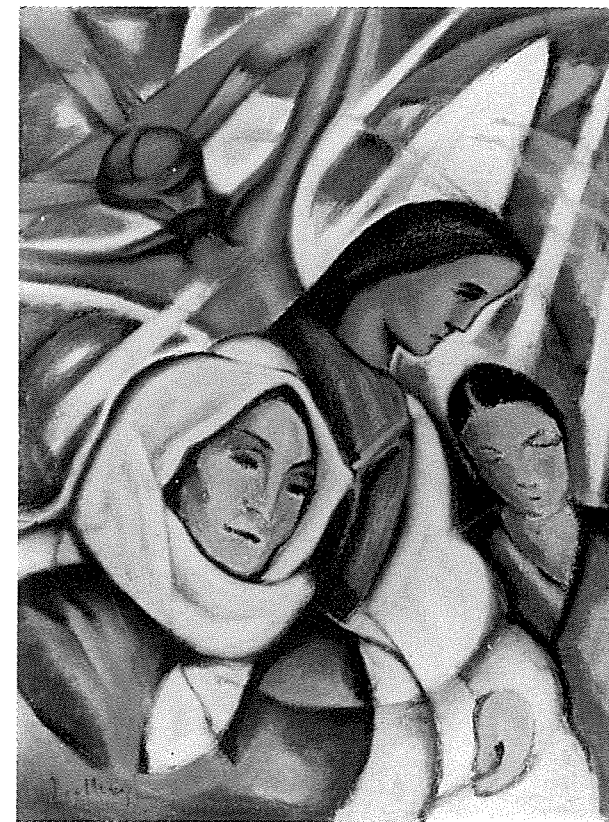
Martin Benka: *Dve ženy (s batohmi)*, olej, 1932. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

maliarom von Hofmanom, príklad Klimtov, Hodlerov, Egger-Lienzov, analógie s postimpresionizmom, symbolizmom, cloisonnizmom, skupinou Nabis a Gauguinom atď.²⁷ Akokoľvek je už táto benkovská vplyvológia aproximatívna, poukazuje na čosi veľmi podstatné: aj Benka bol dieťaťom svojej doby, i on našiel východisko v secesnom tvarosloví i v jeho duchovnom podhubí. Dôležitejšie však bolo to, že domácim zdrojom mu bola mesianisticky motivovaná tvorba maliarov Grupy uhorsko-slovenských maliarov (z rokov 1903-1907). Ortodoxný výtvarný konzervativizmus Grupy, spočívajúci v kompromisnom prelnutí úprkovej bravúry secesného štýlu (pre týchto maliarov v konečných dôsledkoch nedosiahnuteľnej) a folklorizujúcim, žánrovým verizmom (ktorý mal byť antiteticou odpoveďou na sprofanovanú nedeľnosť veľšínovského dedinského žánru), konvenoval Benkovi natoľko, že sa jeho rezídui nezriekli v celej svojej tvorbe. Nie je potom vôbec prekvapujúce (ale naopak zákonité), ako spontánne, hneď pri prvom intímnejšom kontakte so slovenskou krajinou (1913), ignoruje do seba uzavretý postimpresionistický ekvilibrizmus vlastného učiteľa A. Kalvodu: "Nebolo tu hmlistých diaľav a smaragdových pár... nebolo tu nič impresionisticky roztrhané, lež všetko v čistých smelých ťahoch, vlnách horských čiar. Nestačila tu blankytná modrá, nestačili tu lahodné tónčeky."²⁸ "Slovenský šok" vyliečil mladého Benku z váhavého vajatania okolo moderny.

Keď J. Kotalík svojho času - pri analýze diela J. Mánesa - definoval princípy romantizmu v maliarstve, nachádzal prostriedky jeho symboliky predovšetkým v transponovanom vzťahu k prírode, s ktorou sa umelec cíti spätý, a ktorú chápe ako ozvučnú dosku svojich pocitov a predstáv. Vidí ju tiež vo vzťahu k dejinám, ktorých vnútornú kontinuitu si umelec pripomína v evokácii zašlých čias. Ďalším podstatným kritériom je vzťah k mýtickým predstavám: odtiaľ príznačný romantický kult vidieckeho ľudu a záujem o folklór (najmä rozprávky a piesne). A napokon je to vzťah k priestoru a hmote, ktoré sú ponímané kontrastne, často s dramaturgickou úlohou svetla. Dominantným tvorivým princípom je pre romantického maliara dôsledná subjektívizácia, ktorá sa už nezaujíma o spodobenie, či objektívnu správu, naopak, z konkrétnych podnetov a prežívania reality vytvára umelec vlastný a nezameniteľný svet - osobnú predstavu, túžbu, sen.²⁹

Netreba byť ani príliš detailným znalcom Benkovho diela, aby sme pobadali, že Kotalíkové znaky romantickej doktríny možno bez problémov akceptovať pre všetky štýlové, časové a tematické okruhy Benkovej tvorby. Je priam fascinujúca táto rezistencia romantických mýtov, podvedomých stereotypov zakomplexovaných reakcií na vonkajšie podnety i pietizmu vzťahu k ideálom tradície národa. Benka teda našiel svoje miesto tam, kde sa riešili (po koľký raz odznovu!) večné spory o podstate povahy národa, jeho pravého obrazu v patriarchálnej minulosti i utopistickej budúcnosti (prítomnosť musela ostať nepovšimnutá).

A sme pri jadre problému. Benka svojím spôsobom uzaviera jednu národnú duchovnú tradíciu. Nevidiac zrejme inú, obracia sa do romantickej minulosti, "preskakuje", neguje duchovné podnety prítomnosti. Preto aj moja historiografická koncepcia vidí v Benkovi skôr dovŕšiteľa, než zakladateľa - jeho dielo viac uzatvára, definitívne kodifikuje romantickú umeleckú tradíciu, než by bolo kľúčom k novým objavom a cestám. Jedno však Benka predsa videl jasne: reaktualizovanú utópiu možno podať len aktuálnymi výtvarnými prostriedkami. V tom treba zhodnotiť aj Benkovu výnimočnosť v kontexte súbežne existujúcich modernistických (secesných) centier: Benka ako prvý *dal secesnej ornamentálnosti, dekorativizmu etnicky adresné značenie*. Z odstupe času sa to zdá banálne, ale umelcova nezameniteľná koloristická arabeska, a najmä príznačná rukopisná kaligrafia (Benka štetcom vždy viac kreslil, ako maľoval), rodiaca sa už niekedy v rokoch 1911-1912 (elegizmus slováckych krajinárskych nálad), pretrvávajúca a do istej miery protirečiaca expresívnym zámerom vrcholnej tvorby polovice dvadsiatych rokov, a končiaca v dosť



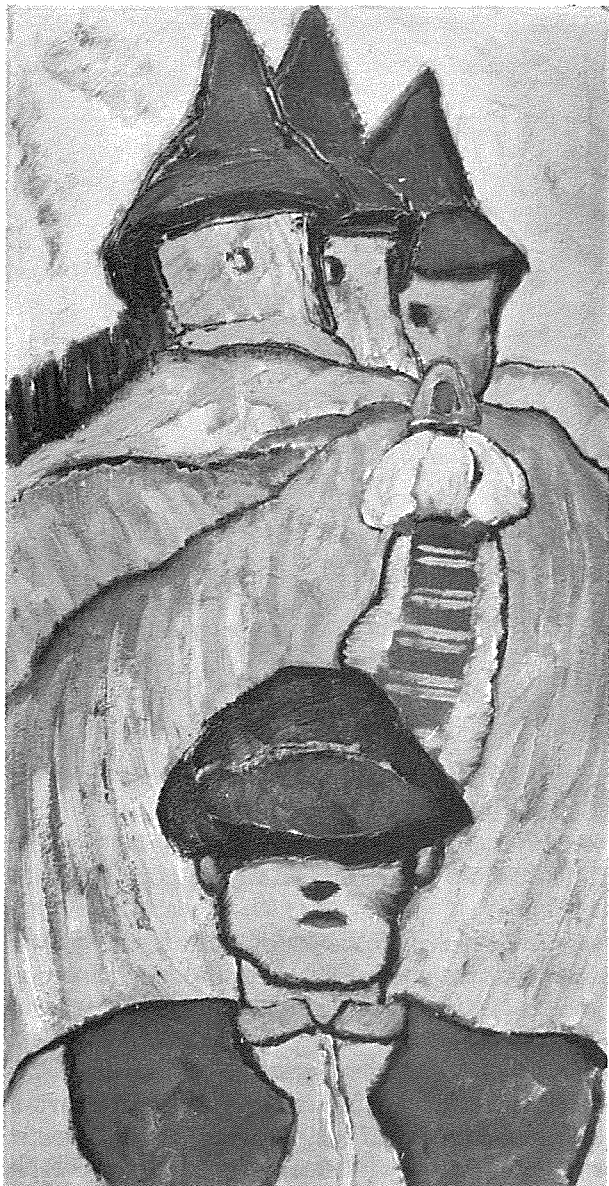
Janko Alexy: *Kristus (V kostole)*, olej, 1930. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

nepríjemnommanierizme maľby rokov štyridsiatych, sa stala tým znakom umelcovho slohu, ktorý poukazoval k jedinečnej neverbalizovateľnej kvalite, optickej podobe "slovenskosti".

Anachronická povaha Benkovho subjektívneho mýtu národa podstatne podmienila jeho ďalšiu vývinovú recepciu. Rozpor medzi romantickou ideou a štýlovou nekonvenčnosťou rozjatriel Benka natoľko, že jeho *akceptácia sa mohla odhrať len na úrovni antitéz*: v jeho popretí (Bazovský), alebo hyperbolizácii (Alexy, Gwerk, Weiner-Kráľ), či v kvalitatívne novej syntéze, spočívajúcej v radikálnom, romantického balastu zbavenom obnovení archetypu národa (Fulla).

IX.

V roku 1929 zanecháva J. Alexy (1894-1970) učiteľskú prax a odchádza do Turian nad Váhom k priateľovi zo štúdií M. A. Bazovskému (1899-1968). (V roku 1930 sa k nim pridáva Z. Palugyay). Začína sa dôležité obdobie pre oboch maliarov: v priebehu niekoľkých rokov sformulujú originálnu odpoveď na Benkovu monumentalizačnú a heroizujúcu žánrovú koncepciu. Pokúsime sa využiť



Miloš A. Bazovský: *Cesta*, olej, 1932. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

blízkosť tvorivých zámerov tohto zlomového obdobia oboch maliarov na objasnenie povahy tejto odpovede (a jej markantnej rozdielnosti). Z Alexyho pastelov má najbližšie k Bazovskému séria prác z prvých rokov vzájomnej spolupráce (1929-1930). Asymetrický a uvoľnený kompozičný princíp, dramatickosť, redukcia palety a predovšetkým kontradikcia dvoch obrazových plánov, z ktorých v prvom sa umiestňuje fragmentárna figúra a v druhom, na pozadí segmentov zaobleného horizontu, indexový znak (chalupy, stromy) - to všetko sú kompozičné princípy vlastné Alexymu i Bazovskému.

Nie je to však iba podobnosť základného rozvrhu obrazu? Všimnime si predovšetkým funkciu kontúry. U Bazovského je nervná, drásajúca, agresívne vyčleňujúca tvary, uvádzajúca v protirečivý pohyb farebné plochy, dramaticky utvárajúca priestorové vzťahy. Alexyho kontúra je naopak jemne plynúca, akoby nežne sa láskajúca s hmotami a priestorom. Hoci obrazová geometria celku je azda ešte dynamickejšia než u Bazovského, funkcia kontúry protirečí tomuto základnému rozvrhnutiu, popiera ho, utišuje expresivitu atmosféry obrazu. U Bazovského je výrazovosť kompozície daná arytmiou linky, Alexyho kresbová línia smeruje skôr k vyrovnaniu, symetrii pohybových síl kompozície, celkovej výrazovej vyváženosti. A tak je dynamika evokovaná len zvonku, ako prvý akord doznievajúci bez kontrapunktu.

Porovnajme tiež rukopisný prednes a kolorizmus - i keď obaja využívajú výrazové účinky redukovanej chromatiky, o čo je Alexyho farebnosť chladnejšia, upokojujúcejšia a rukopis splývavejší, prejemňujúci tvary a akoby jemnúčko nadýchnuté objemy! Zvestuje sa tu diaľtrálna odlišnosť, spôsobená protipólnymi významovými zámermi. V tejto súvislosti pripomeňme ešte jednu zdanlivú maličkosť. Bazovský komponuje obraz zväčša na výšku, Alexy zasa na šírku. Má to celkom prekvapujúci účinok: ten istý slohový princíp vyznieva v rozličnom "orámovaní" protikladne - pri Bazovskom asymetricky a znepokojujúco, pri Alexym zas vyrovnané a upokojujúco.

Bazovského diagonalita kompozície, nesymetrická rytmika v kontraste detailu a celku evokuje *znepokojivú dualitu človeka a sveta*. Signalizuje celkom neromantický, vnútorný rozpor medzi človekom a jeho krajinou. Defolklorizácia teda neznamena pre Bazovského len odmietnutie etnografickej popisnosti. Je to aj rozhodné popretie benkovskej romatickej tradície, založenej na mierovej koexistencii slovenského človeka s jeho prostredím, prácou, životom. "Bazovského roľníci, kosci, bačovovia a drotári sa stávajú čoraz skutočnejší, neromantickí a nesymbolickí. Ale ich podoba je čoraz balaďickejšia a vnútornejšia."³⁰ "Lyrický kontrapunkt" Bazovského maľby rokov 1934-1937 takto naznačené smerovanie definitívne dorieši. Subtílna citová improvizácia, popretie pevného definitívneho tvaru korešponduje so zmenami obsahovej a významovej osnovy diela, vyjadrujúcej záchvevy subjektívnej interpretácie klasickej národnej témy. Emfatický psychologizmus je prostriedkom sebavyjadrenia umelca - jeho individuálneho pocitu zo sveta. Benkovské "my a svet" sa obracia v kauzalitu opačnú - "ja vo svete".

Alexy, hoci v štýlových výbojoch často smelší a odvažnejší než jeho druh, sa k takémuto rúhačskému kroku

nikdy neodhodlal. Nedokázal a napokon ani nechcel prehrýzť pupočnú šnúru, spájajúcu ho s romantickým mýtom národa. Nové prostriedky využil inak. Akoby sa chcel vrátiť až ku koreňom národnej romantiky, hľadajúcej tvarový, fyzický a krajinný index, označujúci povahu etnika. A ten sa vždy videl v okrúhlosti, nežnosti, citovosti, malebnosti tvarov človeka i krajiny. Alexy teda neostal niekým, kto zastal na polceste medzi Benkom a Bazovským, s tým, že odmietol rovnako Benkovu literárnosť ako neromantickú analytiku Bazovského. Jeho vrcholné rané diela poukazujú až kdesi za Benku, k mánesovsko-alešovskej tradícii vyzývania rodu, kmeňa, národa. Alexy sa vlastne v priebehu celej tvorby nevedel rozhodnúť, na ktorej strane váh je potrebný väčší dôraz: či na jednoznačnej autochtónnosti moderného obrazu, alebo na ornamentalizovaní tradičnej podoby ľudovej témy. To aj vysvetľuje, prečo jeho počiatkové tvorivé vzopätie (1928-1936) nenašlo už nikdy kvalitou porovnateľné, kontinuálne nadviazanie.

X.

Viackrát sme už spomínali parcialitu, národnostnú a regionálnu roztrieštenosť výtvarného života na Slovensku v prvých troch desaťročiach nášho storočia. Ona bola príčinou, že príklad východoslovenského secesného expresionizmu a jeho nepochybný časový prestih zostal len latentný - do organizmu celonárodného maliarskeho diania sa dostáva až niekedy okolo druhej polovice tridsiatych rokov. Jedinú výnimku tvorí dielo E. Gwerka (1895-1956). Jeho názorové vyzrievanie bolo priamo ovplyvnené Halászom-Hradilom, Bauerom a Krónom. Avšak bolo to najmä mýtotočné, secesno-orfistické umenie A. Jasuscha, ktoré maliar spoznáva na jeho výstave v Bratislave (1924), a ktoré znamenalo rozhodujúci impulz. Hneď vzápätí nasleduje prvé dôležité maliarske obdobie (1924-1928). Venuje ho takmer výlučne krajinomáľbe "vyjadrujúcej zápasy živlov a síl, ktoré jej vtlačujú jej jedinečnú vzrušujúcu podobu". Tu niekde sa rodí Gwerkova panteistická koncepcia dialektického vzťahu protirečivých duchovných síl ľudských (národných) a prírodných (s príznačným motívom horskej cesty, ktorej "krivka spína a sleduje mohutné tvary pahorkatín, dáva im meradlo, podtrhuje hĺbku a monumentalitu priestoru"³¹). Neskoršia figurálna tvorba (1928-1936) ešte viac podtrhuje funkciu obrazu ako metafory apriórne formulovanej idey. Gwerk sa tak inou cestou dostáva do analógie s Benkovou koncepciou v základnej filozofickej dispozícii vzťahu človek - krajina. Jeho maliarskemu naturelu vlastné, špecifické predpoklady preduchujúce ho k spirituálnym, špekulatívnym umeleckým sklonom, splodili nie umenie v jeho jedi-



Imrich Weiner - *Kráľ: Rachovo (Sen plníka)*, olej, 1935. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

nečnosti, ale tendenčnú ilustráciu celkom tradičného *nacionálneho a tendenčného panteizmu* v jeho abstrakcii. Azda aj preto zostalo jeho dielo len korektívom benkovskej postromantickej modifikácie secesného. Zostane paradoxom, že sa tak stalo v dôsledku preťažnosti metafyzickým podtextom, ktorý Gwerkovo umenie nasalo z príkladu košických expresionistov.

Dielo I. Weinera-Kráľa (1901-1978) nie je doteraz adekvátne zhodnotené: pre našu umeleckú históriu ostáva surrealistickým solitérom bez súputníkov a nasledovníkov. Nie je ani doriešená otázka Weinerovej kultúrnej a nacionálnej identity (a v tom hlavne otázka príslušnosti k slovenskej židovskej kultúre), neberie sa do úvahy evidentná príbuznosť jeho ranej maľby k sociálno-sentimentálnym tendenciám stredo-európskeho i nášho senzualizmu a civilizizmu dvadsiatych rokov (najmä v portrétnej tvorbe) a podobne. Podľa jeho monografistov je osamelým bežcom nášho nadrealizmu s podstatnou ingredienciou sociálno-kritickej tendencie: "Weiner-Kráľ sa rozhodol modifikovať dogmatický surrealizmus, pozbaviť ho neviazanosti a automatizmu a postaviť svoju tvorbu do služieb odhaľovania a praniero-

vania spoločenského zla, príčin zaostalosti slovenského ľudu... Nepatriť do okruhu národno-monumentalizačného úsilia maliarov okolo Martina Benku, ale do okruhu sociálno-expresívneho výrazu maďarsko-nemeckého prostredia banských miest a Košíc. Aj tento fakt potvrdzuje, že Weinerov surrealizmus dostal závažný spoločensko-angažovaný program, pravda, v medziach jeho osobitého poetizmu.³²

Bolo by však zrejme zjednodušením vidieť Weinerovu osobitosť len v jeho sociabilite a v nej zasa nachádzať jeho odlišnosť v porovnaní s Benkovou koncepciou žánru (myslíme teraz na jeho vrcholné obdobie predchádzajúce surrealistickej epizóde, to znamená od chagalovskej periódy okolo roku 1930 až po sériu poeticko-žánrových kompozícií z roku 1935). To, čo Weineru priťahovalo k surrealizmu, ale aj to, čo ho od neho vzdalo, bolo chápanie slovenskej reality ako niečoho hlbokého, poukazujúceho za svoju triviálnu podobu, ako niečo duchovného. A práve toto vedomie reality sa nemohlo uspokojiť s nadrealistickým princípom stretávania sa protikladov, ale ani s chápaním reality ako plodu pudových, biologických vízií. Weiner teda "realitu" nikdy nechcel poprieť, pretože ju nechcel vytvárať, iba odhaľovať v jej duchovnom bytí. A preto bolo pre Weineru hľadanie tajomstva tejto reality hľadaním jej duchovného bytia, či presnejšie, *duchovného bytia národa*. Chcel vlastne ono už dobre známe - vyjadriť totalitu existencie národa. A len preto je duchovné bytie slovenského človeka označované sociálnymi atribútmi jeho jestvovania. V mene tohto cieľa buduje Weiner svoj poetizmus, ktorého epičnosť a naratívnosť popiera psychický automatizmus, a sociálna "symbolika" nahrádza nezáväznú hru znakov života podvedomia. To nie je antitéza benkovskej romantiky, ale jej palinódia (ak nie paródia): Benka chcel svojím umením "stvorit" národ v ideálnom svete, Weiner ho vracia do tajomného sveta jeho *reálnej duchovnej existencie*.

XI.

Dovolíme si teraz malé odbočenie. Naša umelecká história už dávnejšie zabudla na takých žánristov, akými boli *J. Hála, P. J. Kern, K. Ondreička, Š. Polkoráb, Š. Straka, I. Žabota* a viacerí ďalší. Nedá sa povedať, že nezaslúžene. A predsa vo svojej dobe predstavovali nie nevýznamnú tendenciu, konvenujúcu prevažujúcej predstave o nezlučiteľnosti "národného" obsahu a "kozmpolitnej" formy. Ich konzervatívne umenie, po počiatočnom stotožnení sa s folkloristickým verizmom a dokumentarizmom, nadobúda (frontálne u všetkých začiatkom tridsiatych rokov) hodnoty alegorizujúceho vy-

tvárania "inej reality", ktorá je v skutočnosti verifikovateľná len na úrovni žánrovej ikonografie. Intuitívne poznanie, že národopisne čistý dedinský svet i etika patriarchálnych životných vzťahov patria už nenávratne minulosti, ich viedla k jedinému možnému východisku - k špekulatívnemu konštruovaniu *sentimentálnej, želanej skutočnosti*, osobnej, *pietistickej výtvarnej metafory "slovenského"* (spôsob tohto myslenia možno dokumentovať na J. Hálovi - ešte v čase príchodu do Važca v roku 1924 s nadšením píše: "Môj sen, nájsť rýdzich Slovanov, ktorí neodložili dosiaľ svoju svojráznu kultúru sa splnil"³³; o desať rokov neskôr v rozhovore s J. Alexym už len nostalgicky konštatuje: "dať možnosť tým ľuďom, aby žili ako dosiaľ žijú, nerobiť z nich za každú cenu polopánov. To, čomu sa hovorí pokrok, dáva tomuto ľudu nielen odstredivku, ale vtíska mu do ruky aj revolver").³⁴

Styčné body maliarskej filozofie týchto "kleinmeisterov" dedinského žánru s benkovským anachronickým romantizmom sú zrejme. Zdalo by sa teda, že táto alternatívna línia nacionálne tendenčnej maľby znamená zároveň posledné rezíduum nášho postromantizmu. Avšak nestalo sa tak. V krátkom, kultúrne slobodnom povojnovom období 1945-1949, ktoré je významom, kumuláciou vrcholných maliarskych výkonov, porovnateľné azda len s najšťastnejšou medzivojnovou periódou rokov 1928-1935, nastáva prekvapujúca, zato však bezpochyby všeobecná tendencia retrospektívnych návratov k národnému mýtu (napríklad k jánošíkovskej tradícii). U niektorých (Benka) to znamenalo len predĺžovanie tematickej orientácie (a jej špecifickej maliarskej interpretácie v duchu monumentalizujúceho symbolizmu) z obdobia Slovenského štátu, kedy sa folklorizujúca téma stáva jedným z inštrumentov oficiálnej ideológie. Pre väčšinu však predstavuje relatívne novú umeleckú oblasť, resp. jej maliarsky prednes sa podstatne odlišuje od už dosiahnutých výsledkov. Fulla akoby sa razom vzdal dovtedajších avantgardných výbojov a začína ikonickú periódu tvorby (obdobie monumentálnych krojovaných postáv), Mudroch, Matejka, Bednár, Nevan, Hoffstädter, Čemický, Milly, Šimerová, Zmeták, Dubay a ďalší prízvukujú statičnosť, frontálnosť kompozície a dekoratívnu plošnosť koloristickej arabesky. Isteže, zmena sujetu súvisí so spoločenskými zmenami. Je akýmsi potvrdením sna o premene, ktoré je dôležitejšie ako sám moment zmeny. Má však bezpochyby aj triviálnu politickú motiváciu, je kryptomaliarskym odkazom k nedávnej národnej minulosti. Tak či onak, bolo zrejme potrebné očistiť kompromitované mýty.

Vytvára sa teda otázka o príčine tejto rezistencie, schopnosti obnovovania sa tradíciou zdanlivo už petrifi-

kovaného národného mýtu v rozmeroch celých počiatočných dejín našej maliarskej moderny (táto tradícia však nekončí rokom 1949, pripomeňme maliarov a sochárov Skupiny Mikuláša Galandu). Je paradoxom, že myšlienka národnej identity sa aktualizovala (ako sme už ukázali) až v dvadsiatych rokoch, po dlhom období kontaktovania sa so stredoeurópskym milieum, ktoré malo v zásade anacionálnu povahu. Nášmu maliarstvu zo záveru 19. storočia a začiatku novej, modernej doby zrejme neboli až také potrebné otázky týkajúce sa jeho vlastnej identity, pretože v nanútenej konfrontácii s maďarskou kultúrou bolo Slovákom jasné (pokiaľ sa táto otázka vôbec kládla), že sú Slovanmi spod Tatier: "Ani za celé, stáročia trvajúce, obdobie svojho panstva nevytvorili Maďari nijakú vyššiu kultúru oproti slovenskej: ešte aj v XIX. storočí je to stále len kultúra hospodársky zaostávajúceho roľníckeho národa bez vlastnej buržoázie. Jej funkciu supluje reakčná šľachta. To všetko zrejme je tiež príčinou toho, že napriek tvrdým maďarizačným tlakom v XIX. storočí zanechala táto kultúra také mizivé stopy v slovenskom národnom povedomí... Slováci sa ... národne vymedzovali ani nie tak voči, ako skôr *proti* Maďarom, proti ich mocensko-politickému útlaku, proti ich panmaďarizačným snahám."³⁵ Až neskôr, v súvislosti so sporami okolo čechoslovakizmu, nás zrejme začala fascinovať otázka, ako sa nám podarilo prežiť toľko storočí bez oporných systémov, ktoré mali k dispozícii ostatné národy: bez vlastnej politickej štruktúry, kultúrneho centra, výsostne slovenského politického územia, predovšetkým však až do polovice 19. storočia bez jednotného literárneho jazyka. Okrem toho sa vynorila ešte dôležitejšia otázka: "*Čo*" vlastne *prežilo*? Slováci pocítili "*krízu identity*" a túto krízu nedokázali zmysluplne prekonať vlastne až do dnešných čias.

Slovenská tradícia (alebo skôr slovenská utópia) bola teda postupne sformovaná bolestínskym pocitom absencie autentickej histórie. Pocit vykokorenosti z oficiálnych dejín nútil časť umeleckej obce túto chýbajúcu dejinnú identitu spätne anticipovať. A keďže chýbali historickí hrdinovia, nastúpili na ich miesto antihrdinovia, pretože dostatočne zidealizovaný antihrdina sa napokon tiež stane hrdinom. Jeden z erbových ikonografických motívov našej postromantiky bol Jánošík (všimnime si, že naša moderná maľba, s výnimkou Fullu, čerpá skôr z ľudovej literatúry, rozprávkových legiend, než z príkladu ľudového výtvarného umenia). Kto to však bol "literárny" Jánošík? - "Je to predovšetkým veľká kompenzácia toho, čoho v národe niet: je rytierom bez erbu v národe bez rytierov, junákom slobody zrodenným z páriov, je trestajúcou spravodlivosťou bezmocných. To je mnoho, ale ešte významnejšia je podstata jeho činu: tento čin

slobody je akýmsi vypadnutím z dejinnej štruktúry, z času, zo sociálnej väzby. Je to truc spravený proti dejinám."³⁶

Teda aký zmysel mala aktualizovaná legendárna utópia v čase, keď bol národ po prvý raz vo svojich dejinách slobodný? A prečo sa v čase potreby nových perspektív, otvárania nových horizontov, predkladá romantický návrat do mýtkej minulosti? Nuž nejaký jednoznačný, aktuálny zmysel týchto romantických reminiscencií asi ťažko odhalíme (ak len nechceme preceňovať väzbu umenia na dobové politické boje). Z odstupu času sa však zdá jasné, že reagentia časti našej medzivojbovej žánrovej maľby bola logická (pochybovať sa dá len o jej odôvodnenosti). Veď práve pocit reálnej slobody musel obnažiť už spomínaný národný komplex. Komplex neexistencie dejinnej minulosti vedúci zákonite k hľadaniu národnej identity tam, kde vlastne reálne neexistovala. Lebo len umenie má tú moc, ktorá môže zariadiť onen zázrak: z nedostatku spraviť prednosť, Slováka ako služobníka dejín ustanoviť za ich pána. *Naša postromantická maľba je vlastne zhmotnením tých najskrytejších (navonok nepriznávaných) národných komplexov*, prstomyseľných a naivných historických predstáv, morálnych regulí, prežívajúcich v povedomí nášho národa vlastne až do dnešných čias.

Treba však opätovne zdôrazniť, že *pietizmus vzťahu časti našej modernej maľby k národnej utópii nebol invariálny*. Rozoberali sme už zásadné umelecké činy Bazovského a Weineru-Kráľa. Ale aj Mallý v ranej tvorbe koncom dvadsiatych rokov podtrhuje s istým sarkazmom pitoresknosť dedinského prostredia, podobne ako Alexy v tom istom období, známe sú Sokolove grafické trojkráľové a jánošíkovské persifláže i Weinerove epické grotesky v sérii dedinských scén z obdobia roku 1925. Avšak ironický vzťah k téme sa stane príznačným najmä pre začínajúcich, Majerníka a Želibského: "(Majerník) ... svoj nonkonformný satirický pohľad na slovenskú dedinu vyjadril už v rokoch 1928-1929 vo svojich literárnych príspevkoch v Ľudovej politike. Jeho pichľavá, ale v podstate dobromyseľná, úsmevná satira... nadobúda v niektorých obrazoch a kresbách miestami podobu ostrej kritiky duchovnej zaostalosti dedinského prostredia, symbolizovanej hlavne vzťahom k náboženským predstavám a úkonom. Viaceré Majerníkovy obrazy z rokov 1932-1936 sú priamočiarym, až drsným vyjadrením umelcovho antiklerikalizmu... Protináboženské ladenie - už väčšmi oprostene od karikatúrnych črt - má i jeho neskorší obraz Zväzanie (1936) rozihratý (pod vplyvom nových formovo-výrazových prvkov metafyzickej maľby de Chirica) do všeobecných humanistických podôb. Kritické prehodnotenie folklórnej tematiky lákalo

v polovici tridsiatych rokov aj ďalšieho príslušníka tejto generácie Jána Želibského, ktorý od zovšeobecnej transpozície vidieckej tematiky a folklóru... sa odvážne pokúsil o zaujímavú sociálne angažovanú parafrázu frekventovaného náboženského motívu...³⁷

Napriek tomu všetkému veľký romantický problém našej maľby zostáva i naďalej na jej programe. Ibaže jeho riešenie dostalo celkom inú podobu.

XII.

V rokoch 1930-1932 vydávajú Mikuláš Galanda a Ludovít Fulla *Súkromné listy*, v ktorých chcú informovať slovenskú verejnosť "o novom maliarstve, ktoré je nám alfou i omegou", založiť "akúsi tribúnu vyrastajúcu zo základu nekompromisného boja o nové umelecké smery, o nové maliarstvo vôbec". Hoci boli vydané len štyri čísla, znamenali *Súkromné listy* veľa - znamenali jasne sformulovanú teóriu modernizmu, v našej výtvarnej publicistike celkom neobvyklé (hádám len s výnimkou "Revue pre umenie, stavbu a interieur" *Forum*, ktorá začala vychádzať v Bratislave roku 1931), radikálne odmietnutie didaktickej funkčnosti umenia, ktorá bola kritériom prevažujúcej časti dobovej kritiky. Proti tomu jednoznačne postulujú: "funkciou maliarskeho umenia je tvoriť novú emotívnu realitu, prostriedkom k tomu je farba, plocha a svetlo!... Maľujeme svoju skutočnosť, svoje sny, vyjadrujeme seba".

Jeden z dvojice protagonistov *Súkromných listov* L. Fulla túto "autonomistickú" výtvarnú doktrínu, maliarsky program oslobodený od akýchkoľvek mimovýtvarných motivácií, etických obmedzení a nacionálnej tendenčnosti, napokon v čistej podobe nikdy nerealizoval. Ani nemohol a nechcel: jeho pôdou ostal mýtický svet národa - chcel ho však maliarsky interpretovať cez prizmu nových, moderných prostriedkov. Revolučnosť jeho činu spočívala len v tom, že dovtedajšie limity maliarskeho romantizmu, vyznačené opozitami nacionálne - všeľudské zamenil (resp. subordinoval) protipostavením "tradičného" a "moderného". Protirečenie tradičné - moderné sa v jeho vrcholných dielach zviditeľňovalo geniálnym prelínaním fenoménov *artistných* a *primitivizujúcich*. Inšpirácia rozličnými postupmi primitívneho a ľudového umenia je napokon notoricky známou skutočnosťou dejín moderny od jej počiatkov. V tom teda netkvie podstata Fullovej originality. Využitie efektov preberania výtvarných postupov ľudovej maľby na skle, kompozičnej ortodoxie ikonopisného umenia, či schematizmu stredovekej tabuľovej maľby malo však pre Fullu celkom špecifický význam: dovolilo mu postaviť otázku vzťahu k romantickej národnej utópii v rovine formy,



Ludovít Fulla: *Madona s anjelom*, olej, 1929. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

štýlu maliarskej výpovede. Preberanie prvkov ľudovej kultúry sa teda nedeje na úrovni parafrázy ich anachronizujúceho, romantického výkladu (ako to bolo u Benku, a v inom zmysle i u Weinerja), ale ich organickým rozvíjaním v duchu tvárnych, ale i duchovných fenoménov modernej reflexie sveta. Fulla tak prekročil obmedzenia, pred ktorými musela kapitulovať predchádzajúca generácia: vlastne prvý raz v novodobých dejinách našej výtvarnej kultúry dokázal, že konvencie autentického ľudového umenia i tradícia jeho "vysokého" kultúry minulosti je natoľko pružná, že dokáže prijať aj to najsúčasnejšie. Na druhej strane tým, že našiel cestu vyjadrenia novej umeleckej myšlienky v nadväznosti na živé, *výtvarné tradície etnika*, vyniesol ako prvý na svet historickou tradíciou odôvodnenú modernú maliarsku "podobu" národa.

Podivuhodná symbióza vnútornej histórie, "pamäti" rodu, kmeňa, s výsostne moderným prezentovaním jej konkrétnej optickej podoby je azda najväčším prínosom, inšpiratívnou výzvou Fullovej maľby. "Formalistická" predestinácia mu zaručila dodržanie jedného zo základných pravidiel umeleckej tvorby, podľa ktorého musí mať obraz človeka pečať individuálneho osudu, aby bol vnímaný ako umenie a nie ako filozofia alebo história: Slo-

váci už nie sú nazeraní v tretej osobe - ich obraz nadobudol znaky modernej autenticity. Spojenie zásad navištického maliarskeho prejavu so vzormi súčasnej moderny je napokon celkom prirodzené: chagallovský naivizmus a poetizmus je blízky spôsobu traktácie optického žánru ľudovej maľby na skle, kleeovská narátiťnosť korešponduje so zákonitosťami časopriestoru inštitného umenia a rovnako, konštruktivistická frontalita a plošnosť je adekvátna statičnosti liturgického gesta pravoslávnej ikony.

Svet ukazovaný Fullovými dielami je svet bez rozporov. Je to v istom zmysle etnologická fantázia, ktorej obsahové komponenty (človek, život, práca, láska) mierovo spolunažívajú. Úsilie o vševyjadrujúci znak muselo resignovať na každú náhodnosť, časovosť, detailnosť. Totemický charakter diela však vylučuje aj každú konfliktnosť a protirečivosť. Zadnými vrátkami modernistickej ortodoxie sa takto vracia do Fullových obrazov romantizmus Benkovej predstavy "zjednoteného" sveta a človeka.

XIII.

Ešte v závere dvadsiatych rokov Bratislava ani zďaleka nedosahovala takú príťažlivosť a diferencovanosť umeleckého diania, akou vynikali Košice. Pokiaľ ide o výstavné dianie, hodno spomenúť iba spoločnú výstavu G. Malého, F. Foltýna a J. Alexyho (1921) a výstavu A. Jasuscha (1924), ktoré trochu rozvírili stojaté vody výtvarného diania. Iba iniciatíva Gustáva Malého a jeho súkromná škola (1911-1932) vytvárala aké-také podmienky štatútu Bratislavy ako kultúrneho centra nadregionálneho významu. A tak vlastne až založenie *Školy umeleckých remesiel* v roku 1928 znamenalo vybudovanie inštitucionálnej základne výtvarného centra európskej úrovne, umožňujúceho integráciu síl slovenskej, moravskej a českej avantgardy: F. Malého a M. Galandu (oddelenie textilu a módy), Z. Rossmanna (grafika), J. Funkeho (fotografia), F. Trösteru (kov), F. Hrozienu (drevo), L. Fullu (maľba), J. Horovej (keramika), F. Reichentála (aranžérstvo), J. Plicku (film). (V roku 1931 vyučuje na škole až 116 odborných učiteľov a umelcov.)

Nebudeme však teraz bližšie rozoberať mnohostranný význam "*bratislavskej utópie Jozefa Vydru*"³⁸, tejto enklávy ideálov dessauského Bauhausu a moskovského Vchutemasu. Základné poznatky už boli publikované, najmä vo fundamentálnych štúdiách *I. Mojžišovej*. Všimnime si len jeden aspekt vyžarovania jej duchovnej atmosféry: najmä prvá polovica dekády existencie ŠUR je zároveň obdobím kulminácie výbojov, radikalizácie kon-



Cyprián Majerník: *Svadba (Dve postavy z albumu)*, olej, 1933. Foto A. Mičúchová

cepcií našej maliarskej moderny vo všetkých jej generčných a názorových vrstvách. Tak napríklad aj nestor M. Benka v pastelových kresbách a olejoch z rokov 1928-1935 (myslíme najmä na *Fragmenty* z rokov 1932-1933) experimentuje s možnosťami autonomizácie obrazu, jeho "deideologizácie" v špekulatívnej dispozícii veľkého detailu v prvom pláne a tomu protirečivého krajinného pozadia. Bazovský, ale najmä Alexy v tom istom čase neúprosne defolklorizujú benkovský základ, Fulla s Galandom vydávajú *Súkromné listy* a obracajú pozornosť k časovo súbežnému diani v európskej maľbe, Weiner s F. Malým pripravujú prvé vystúpenie slovenského surrealizmu (1936), prvá samostatná výstava C. Majerníka v sieni Elánu v Prahe (1935) ohlasuje nástup novej mladej generácie a s ním i bezprostredné kontakty s parížskou školou, atď. V každom prípade prvá polovica tridsiatych rokov ostane výnimočným údobím, v ktorom sa cesty našej a európskej avantgardy aspoň začas pretnú bez obmedzenia periférnymi komplexami a nacionálnou xenofóbiou. Čo je však ešte podstatnejšie, atmosféra avantgardnej Bratislavy zásadne podporila iniciačnú úlohu maľby starších umelcov, ktorí až teraz, oneskorene, nachádzajú adekvátnu "dejinnú" legitimitu. Myslíme tým



Július Jakoby: Otváranie brány, olej, 1939. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

najmä Júliusa Jakobyho, Kolomana Sokola, Gustáva Mallého a Mikuláša Galandu.

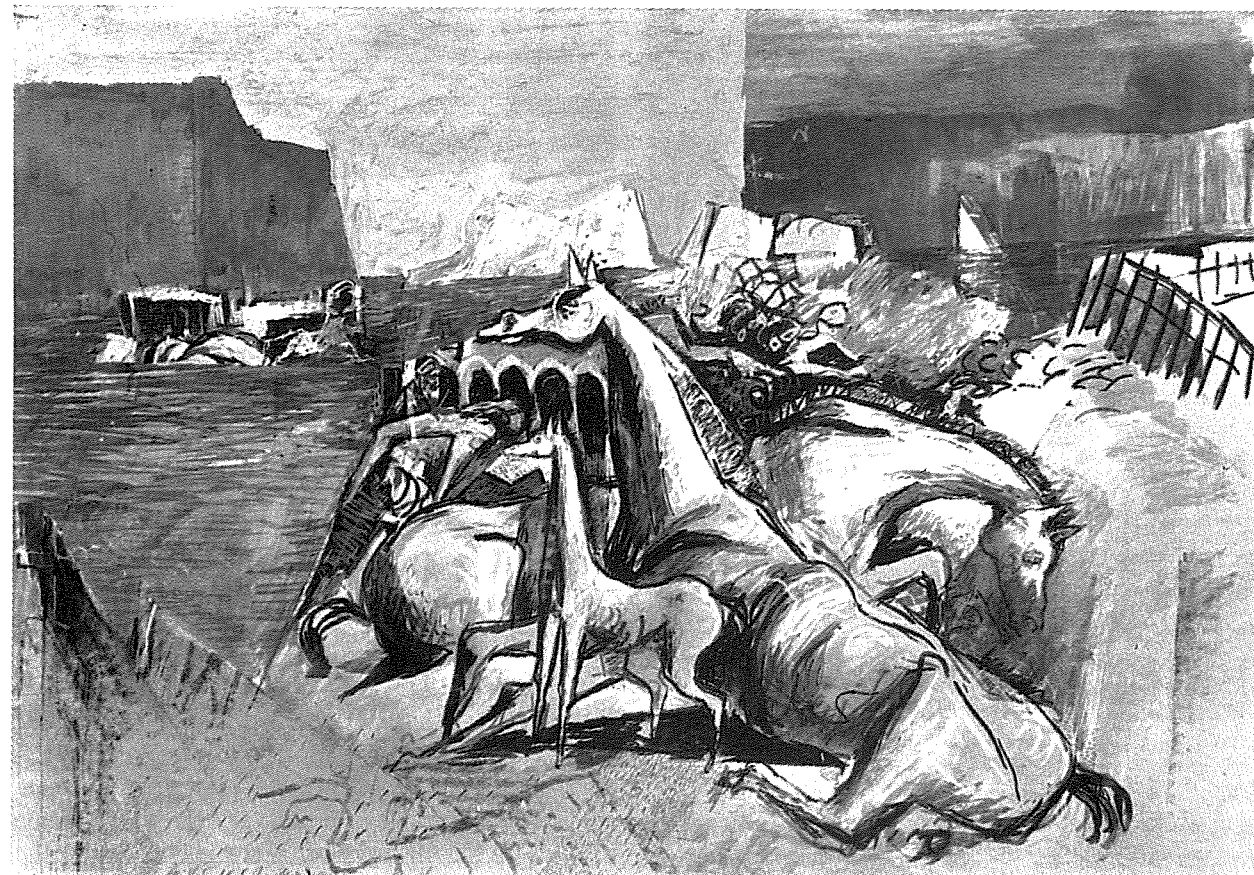
XIV.

Maliarstvo J. Jakobyho (1903-1985) sa doteraz posudzovalo len ako produkt sociálnych skutočností košickej proletárskej periferie, ako jav síce v mnohom fascinujúci, ale regionálne a predovšetkým myšlienkovito obmedzený: "jeho záujem o vydedencov kapitalistického spoločenského poriadku prýštil síce z úprimného záujmu, no len zo všeobecnej humanistickej a nie uvedomelej politickej akcie, nefakajúcej sa triednej solidarity... Obmedzenosť Jakobyho umenia bola v tom, že neuzrel v proletárovi uvedomelého, kolektívne vystupujúceho bojovníka za sociálne a politické oslobodenie."³⁹

Na margo Saučinovho, dobou svojho vzniku poznamenaného hodnotenia Jakobyho tvorby možno iba položiť otázku, či si jeho medzivojnové umenie vôbec chcelo klásť nejaké vyhranenejšie sociálne (alebo nebudaj až politické) ambície. Pohľad z aspektu celkového maliarovho diela skôr dokazuje, že zmysel Jakobyho maľby smeroval, zjednodušene povedané, nie ku generalizácii človeka spoločenského, ale od spoločnosti k človeku (ktorý je vždy

svojím spôsobom umelcovým psychologickým autoportrétom). Svet sa realizuje len cez tohto konkrétneho človeka a iba ním získava umelecký zmysel. A tento zmysel sa zauzľuje v groteskne vygradovanej konfliktnosti tohto vzťahu, zvestovanej deštrukciou gesta, fyziognómie, mimiky figúry, nadobúdajúcej výraz obsedantnej potreby úniku. Jakoby teda prezentuje spoločnosť ako imanentný chaos, človeku nepriateľský systém. Styk "nie ja" a "ja" je pociťovaný ako tragédia. Takéto traktovanie dispozície ľudského a spoločenského sa neskôr stane základným kameňom filozofie maľby nasledujúcich dvoch generácií. Nie, nechceme vytvárať násilné filiačné súvislosti. Jakobyho maľba napokon ukázala svoju pravú tvár až v jeho neskorej povojnovej tvorbe. Nepochybné však je, že antropologický solipsizmus, egomanická uzavretosť, ktorá je bázou každej modernej figurácie, má v rámcoch našej maľby svojho proféta práve v Jakobym.

Z pohľadu prísnych technologických kritérií možno o grafikovi a kresliarovi K. Sokolovi (1902) pojednávať v súvislostiach našej maľby len podmienene. V každom prípade sa našim dejepiscom javí po Benkovi a Weinerovi-Kráľovi ako ďalší osamelý bežec: "Ešte donedávna sa Sokol akosi nehodil do zaužívaných vývinových schém nášho umenia. Antifolklorne umenie Sokolovo sa javilo



Koloman Sokol: Potopa, olej, 1946. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

ako mýtický vták Fénix, ktorý povstal zázračne z popola ničoby slovenského umenia a vzlietol do výšav svetovej slávy."⁴⁰ Je pravdou, že kulminácia Sokolovho umenia kresby nastáva až niekedy po roku 1938 a potom vo vojnovom období, kedy vytvára azda najúchvatnejšie diela jeho tvorivej dráhy. Dalo by sa taktiež pripomenúť, že Sokol od roku 1926 nežije na Slovensku - študuje najprv v Prahe (1926-1932), potom v Paríži, v Mexiku a od roku 1942 do roku 1946 v USA. Všetky tieto fakty skutočne podnecujú predstavu o Sokolovi ako o veľkom solitérovi, ktorý do vnútorného vývinu našej maľby nemohol podstatnejším spôsobom zasiahnuť. Treba si však tiež uvedomiť, že po jeho prvej grafickej výstave v Prahe u Hollara (1931) sa "Sokolovo meno... neprestáva zjavovať nielen v katalógoch grafických výstav doma, ale ani v reprezentačných kolekciami pre zahraničie. Vtedy už je Sokol popredným, vo viacerých prípadoch ojedinelým (napríklad na výstave Slovensko v Prahe, 1933) predstaviteľom slovenskej grafiky."⁴¹ Jeho výtvarná koncepcia, svojím neústupným sarkazmom, neromantickosťou, otvorenou sociálnosťou a

zmyslom pre zvláštnu poetiku mesta musela konvenovať vtedy v Prahe študujúcim mladým slovenským maliarom.

Vráťme sa však o čosi späť. Na ceste z Košíc do Prahy sa Sokol na čas zastavuje v Bratislave a navštevuje súkromnú školu G. Mallého. Úroveň ľudského a umeleckého poznania, veľkosť vkladu, ktorý dala do vienka mladému adeptovi umenia východoslovenská moderna, možno posúdiť aj na spôsobe jeho účinkovania u Mallého: "Usiloval sa... dosiahnuť väčší úspech v portrétnej kresbe. Avšak Mallého luministický výtvarný princíp, ktorý si Sokol osvojoval na kresbách podľa sádrového modelu a na portrétnych štúdiách, neznášal sa s krónovskou konštruktívnosťou."⁴²

Trochu metaforicky by sa dalo povedať, že Sokolove stretnutie s Mallým je druhým signálom kontaktu dvoch svetov, dvoch duchovných koncepcií (po Gwerkovom zaujatí Jasusom). Expresionizmom a cézannizujúcim kubizmom nasiaknutý mladík sa tu konfrontuje s pre neho až príliš konformnou modifikáciou impresionizmu. Je v tom zvláštny paradox, že jeho učiteľ dospeje k

akceptácii Cézanna až takmer o desaťročie neskôr, aby tak spravil oprávnenou jednu z línií našej maľby 1. polovice 20. storočia, vedúcu od Galandu až ku Gudernovi a Zmetákovi.

Ikonografia vrcholnej mexickej a potom americkej kresliarskej tvorby s mlkivými zástupmi, tragickými pohrebnými sprievodmi, motívom ženy a matky, zbesilých zápasov, isto konvenovala nastupujúcim mladým. No ešte dôležitejší bol príklad kompromisného prepojenia vitálnej expresivity s konštruktívnou snahou: "Sokolovi iste nebol neznámy príklad Picassovho zhodnotenia exotической ľudovej kultúry, ani cesta za analýzou a syntézou tvaru, ktorú nastúpil čoskoro po svojom očarení africkým umením. Sokol však nikdy nedochádza až k picassovskej znakovosti. Exotizmus africkej a indiánskej plastiky ostáva pre neho, netrpezlivého na exaktné skúmanie, vždy iba silným zmyslovým zážitkom".⁴³ Je nepochybné, že štýlová dvojtvárnosť Sokolovho umenia našla svoju odozvu (výrazne po roku 1946) v snahách hložníkovskej vetvy pokolenia druhej svetovej vojny (ale aj *Matejku a Nevana*) o inverziu vyhotenej citovosti záujmom o racionálnu formovú výstavbu obrazu.

XV.

Osobnosť a osobitosť maliarstva *G. Mallého* (1879-1952) v aditívnom, generačnom i sociografickom modelovaní dejín našej modernej maľby nemohla byť nikdy náležite zhodnotená. Mallého dielo sa javilo ako neustále dobiehanie už postulovaných zásad benkovského heroického monumentalizmu. Skutočne, Mallý až roku 1934 maľuje *Dobyččí trh na Helpe*, v ktorom prvý raz plnohodnotne akceptuje Benkovu koncepciu. Neberie sa pritom ohľad na imanentnú logiku jeho diela, v ktorom má príchynnosť k Benkovi len epizodickú povahu ("barokovo" rozvírené veľké žánrové kompozície z rokov 1934-1935). Avšak už začiatkom dvadsiatych rokov experimentuje Mallý v celkom inom smere. Ľudovo-žánrové obrazy z rokov 1923-1926 sú príznačné šrafovaním objemových hodnôt štetcom, čím sa vytvára sústava rôznosmerných objemových plôch, určujúcich architektúru hmôt. Mallý oproti Benkovi nevytvára "novú slovenskú realitu", on len štylizuje skutočnosť bez ďalších tendenčných významov. V tejto súvislosti je symptomatické, že Mallý pomerne dlho ostal verný impresionizmu (secesnému luminizmu): tento slohový kánon mu konvenoval svojou nazeravosťou, dávajúcou svetu význam len osobného zmyslového vnemu. Vrcholné diela vytvo-



Gustáv Mallý: *Pastierka*, olej, 1934 - 1935. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

ril v rokoch 1935-1937 (príklad *V. Špálu*). Ich dôležitosť vidíme v ďalšej "našskej" variante "zjednoteného sveta". Figúra a prostredie jej existencie sa stotožňujú - sú skonštruované z toho istého materiálu. Podobný zámer sme už vypozerovali u Benku i Fullu - tu je však prvý raz predvádzaný bez akéhokoľvek sentimentu. Zobrazenie sa zvečňuje, slovenský človek a jeho krajina, vydávajúca sa u Benku a Fullu buď za ich obrazovú anticipáciu, alebo za ad hoc existujúce, sú pre Mallého skutočnosťou rozloženou na maliarsky interpretované objemové vzťahy. Obraz teda nechce byť ani duchovným prehĺbením reality, ani zviditeľnením novej, žellateľnej skutočnosti - chce byť jej *výtvarnou analógiou*. V tom je podstata Mallého modernosti a dejinnej výnimočnosti porovnateľnej len s "tvarovým buričstvom" *M. Galandu*.⁴⁴ Je zároveň popri Sokolovi a Galandovi ďalším domácim zdrojom racionálneho umeleckého myslenia, ktoré bolo také dôležité pre utváranie nového rozloženia síl v rokoch vojnových, ale najmä po roku 1946.

Monografista *M. Galandu* (1895-1938) *K. Vaculík* o ňom píše, že "sa stal tvorcom aktuálnejšej, vývoja a života schopnejšej tradície. Nielenže nastolil jej nové poňatie, ale prebojoval slovenskému umeniu aj odlišné formálne princípy tvorby".⁴⁵ V čom však spočívala podstata tejto Galandovej "novej tradície"? Veď by sa dalo povedať, že Galandova tvorivá cesta len dokonale kopíruje smerovanie nášho maliarstva k moderne: od modifikácie odkazu Muncha a sociálneho umenia (1924-1926),

neokubizmus a Picassov klasicizmus (1926-1929), cez surrealistickú epizódu (1930-1932) až po vyvrcholenie tvorby podmienené príkladom neskorého, syntetického kubizmu Picassa. Na program dňa priniesol civilizmus, mestskú tému, čím vytvoril potrebnú protívahu stále viac sa profanujúceho dedinského žánru a zároveň tak dal príklad pre "sujetovú sebarealizáciu" mladších vrstiev medzivojnovnej maľby. To všetko sú skutočnosti dobre známe. Pokúsme sa však postaviť problém Galandovho diela inak - v zložitosti jeho vnútornej myšlienkovvej štruktúry. Zoberme si trebárs vrcholné dielo: obrazovú sériu *Zbojníci* (1932-1933). Bežne sa charakterizuje ako príkladné uskutočnenie teoretickej floskuly zo Súkromných listov: "obraz je umelo vytvorená štruktúra". To je iste pravda, ale zároveň si treba uvedomiť, že akcent na "obrazovosť" je vždy aj snahou nájsť svet v jeho otvorenosti i v jeho vnútornosti, v jeho dianí sa ako sveta. Dielo sa nezvečňuje preto, aby sa stalo autonómnym predmetom vnímania a pôžitku, ale preto, aby odhalilo imanenciu sveta tým, že samo objavuje, realizuje a odhaľuje".⁴⁶

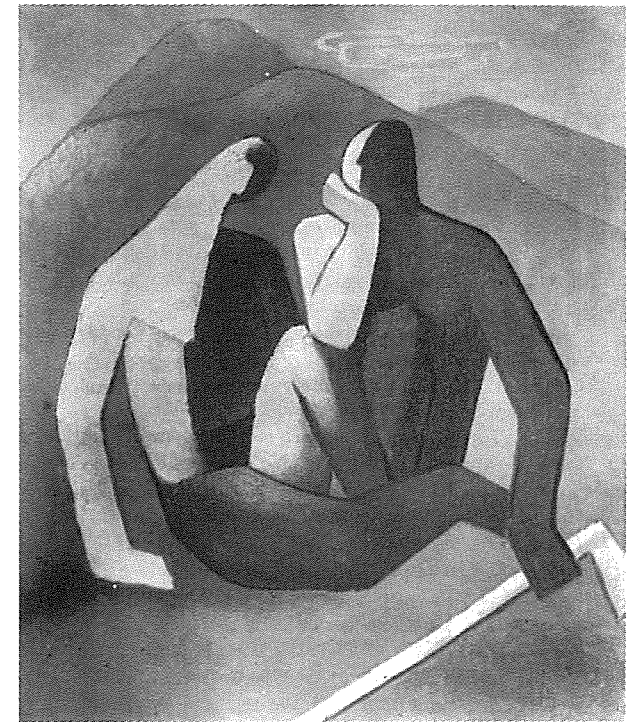
Asketická ikonografia *Zbojníkov* chce mať nepochybne vlastnosti všepostihujúcej, archetypálnej znakovosti. Niečo podobné sme konštatovali u Fullu. Lenže ten zasahoval cieľ inováciou národnej výtvarnej tradície do moderného tvaru. Pre Galandu už takáto tradícia existuje len fenomenálne: je "melancholická, spevná a tak trochu hranatá". Kým Fullovi išlo o projekciu, prienik minulého a súčasného, ktorý je podmienkou zviditeľnenia kultúrnych archetypov národa, Galanda chce nanovo stanoviť tento archetyp cez imanentné *zákonitosti modernej maľby*. To však zároveň znamená, že Fullovo opozitum tradičné - moderné nahrádza Galanda novou binárnosťou: *konformné - nonkonformné*. A preto sa už "nacionál-

¹ Prítomná štúdia je časťou rozsiahlejšieho textu *Dvadsať tész o slovenskom maliarstve 1. polovice 20. storočia* (1890 - 1949), ktorý bol spracovaný v roku 1991 ako jeden z výstupov riešenia grantovej úlohy Ústavu dejín umenia SAV (GA-SAV-454-91) *Moderné výtvarné umenie Slovenska v 1. polovici 20. storočia* (riešitelia: J. Abelovský, K. Bajcurová, D. Bořutová, I. Mojžišová).

² Porovnaj knižné publikácie a štúdie vo výstavných katalógoch *VACULÍK, K.: Slovenské umenie v boji o dnešok*. Bratislava 1959; *Sociálny zápas a revolučné tradície nášho ľudu*. SNG 1957; *Cez boje a žiale k slobode*. SNG 1959; *Od proletárskeho umenia k výtvarnému umeniu socialistickej epochy*. SNG 1961; *Storočie zápasov*. SNG 1978; *Revolučné, sociálne a proletárske umenie*. SNG 1981. Problematike sa venoval aj *BACHRATÝ B.: Maliarstvo v boji o dnešok*. Bratislava 1977.

³ *VACULÍK, K.: Úvodný text katalógu Generácia 1909 - svedomie doby*, SNG 1964 - 1965, s. 6.

⁴ *BAKOŠ, J.: Maliar duchovného sveta*. *Výtvarný život* 1968/7, s. 75.



Mikuláš Galanda: *Zbojníci*, olej, 1932. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

ne" v jeho maľbe celkom bez problémov môže konfrontovať s civilistickým, vidieckym s mestským, žánrové so sociálnym. Galanda tak svojím spôsobom odhalil a odkiaľ slovenskej maľbe obrovskú oblasť záujmu - autentickú, súčasnú podobu symbolov národa. Avšak preto, že tak spravil s neopakovateľnou akribiou, precíznou formy, postavil záväzné kritérium "novej tradície" ich maliarskej interpretácie.

⁵ Za také pokladáme predovšetkým štúdie *J. Bakoša* - pozri *BAKOŠ, J.: Dielo a svet slovenského maliarstva*. *Slovenské pohľady* 1969/1; *Výtvarná avantgarda '38 a jej realita*. *Výtvarný život* 1968/7. S generačným modelom polemizuje aj *MATUŠTÍK, R.: Moderné slovenské maliarstvo 1945 - 1963*. Bratislava 1965.

⁶ Za základné práce považujeme najmä *WAGNER, V.: Profil slovenského výtvarného umenia*. Martin 1935; *Dejiny výtvarného umenia na Slovensku*. Trnava 1941; *VÁROSS, M.: Slovenské výtvarné umenie 1918 - 1945*. Bratislava 1960; *Výtvarný život na Slovensku začiatkom 20. storočia*. *Maliarstvo a grafika rokov 1900 - 1918*. Bratislava 1960; *SAUČIN, L.: Výtvarné umenie na východnom Slovensku*. Košice 1964; *Slovenské maliarstvo a sochárstvo 1850 - 1900*. Bratislava 1973; *Elemír Halász - Hradil a umenie jeho doby*. Bratislava 1962; *ŠEFCÁKOVÁ, E.: Slovenská moderná kresba*. Bratislava 1967; *MATUŠTÍK, R.: Moderné slovenské maliarstvo 1945-1963*. Bratislava 1965; *ILEČKOVÁ, S. - BARTOŠOVÁ, Z.: Umenie 1900 - 1918*. SNG 1984.

⁷ *BENKA, M.: O umení*. Bratislava 1980, s. 40-41.

⁸ *VÁROSS, M.: Martin Benka*. Bratislava 1971.

⁹ WAGNER, V.: Profil slovenského výtvarného umenia. Martin 1935, s. 34.

¹⁰ SAUČIN, L.: Slovenské maliarstvo, sochárstvo a grafika 1850 - 1900. Bratislava 1973, s. 50.

¹¹ SAUČIN, L.: Elemír Halász - Hradil a umenie jeho doby. Bratislava 1962, s. 53.

¹² SAUČIN, L.: Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918 - 1938. Košice 1964, s. 36.

¹³ Problematike sa podrobnejšie venoval len M. Városov (pozri poznámku č. 6). Okrem toho boli pripravené výstavy Hľadanie slohu v GMB Bratislava, 1980 (R. Trojanová), ale najmä Umenie 1900 - 1918 v SNG, 1984 (S. Ilečková, Z. Bartošová, M. Orišková).

¹⁴ SAUČIN, L.: Slovenské maliarstvo, sochárstvo a grafika 1850 - 1900. Bratislava 1973, s. 60.

¹⁵ Cit. podľa VACULÍK, K.: Ladislav Medňanský - súborné dielo. Katalóg výstavy, SNG 1974, nepaginované.

¹⁶ VLČEK, T.: Podíl tendencí vývoje světové kultury 19. a počátku 20. století na utváření identity českého a slovenského moderního umění. In: Zborník Kontexty českého a slovenského umenia. Umenovedný ústav SAV Bratislava, 1990, s. 87.

¹⁷ Tamže, s. 91.

¹⁸ VACULÍK, K.: Ladislav Medňanský - súborné dielo. SNG 1974.

¹⁹ SAUČIN, L.: Maliarstvo, sochárstvo a grafika 1900 - 1918. In: Slovensko - kultúra, I. časť. Bratislava, 1979, s. 854.

²⁰ Pozri VAŠKOVIČOVÁ - PETROVÁ, H.: Niekoľko poznámok k umeniu 1900 - 1918 na Slovensku. Ars 1990, s. 29 - 53.

²¹ SAUČIN, L.: C. d. v pozn. 12, s. 14 - 15.

²² Tamže, s. 14.

²³ ŠTRAUS, T.: Od lokálnej kultúry k formovaniu celonárodného centra. Slovenské pohľady 1990/5, s. 27.

²⁴ Tamže, s. 30 - 31.

²⁵ PETRÁNSKY, L.: Zolo Palugyay. Bratislava 1974.

²⁶ VACULÍK, K.: Miloš Alexander Bazovský. Bratislava 1967.

²⁷ Bližšie pozri PETERAJOVÁ, E.: K otázke národnosti diela M. Benku. In: Zborník Martin Benka a slovenská kultúra. SFVU, Bratislava 1978, s. 34 - 44.

²⁸ BENKA, M.: O umení. Bratislava 1980, s. 77.

²⁹ KOTALÍK, J.: Josef Mánes. NG Praha 1972, s. 29-36.

³⁰ MATUŠTÍK, R.: Moderné slovenské maliarstvo 1945 - 1964. Bratislava 1965.

³¹ BACHRATÝ, B.: Edmund Gwerk. OG Banská Bystrica 1975, nepaginované.

³² PETERAJOVÁ, E.: Slovenská výtvarná avantgarda. Výtvarný život 1965/2, s. 43.

³³ HÁLA, J.: Ako som prišiel do Važca (rukopis v majetku autora).

³⁴ ALEXÝ, J.: Jan Hála - maliar Važca. Elán 1933.

³⁵ KUSÝ, M.: Slovenský fenomén. Fragment K 1990/3, s. 100 - 101.

³⁶ KOVÁČ, B.: Ku koreňom slovenskej poézie. In: Antológia slovenskej poézie Rozpäté krídla. Bratislava 1975, s. 27.

³⁷ VACULÍK, K.: Revolučné, sociálne a proletárske umenie. SNG 1981, s. 35.

³⁸ Cit. podľa názvu štúdie I. Mojžišovej v Zborníku Kontexty českého a slovenského umenia. Umenovedný ústav SAV Bratislava, 1990, s. 264 - 276.

³⁹ SAUČIN, L.: C. d. v pozn. 12, s. 48.

⁴⁰ Tamže, s. 26.

⁴¹ ŠEFČÁKOVÁ, E.: Koloman Sokol. Bratislava 1963, s. 20.

⁴² Tamže, s. 16.

⁴³ Tamže, s. 26.

⁴⁴ Pojem podľa MATUŠTÍK, R.: Moderné slovenské maliarstvo 1945 - 1963. Bratislava 1965.

⁴⁵ VACULÍK, K.: Mikuláš Galanda. Bratislava, 1981.

⁴⁶ BAKOŠ, J.: Dielo a svet slovenského maliarstva. Slovenské pohľady 1969/1, s. 167.

stress on its cosmopolitan, supra-national character. He states that Slovak modernism was set up within the sphere of two Art Nouveau centres - partly as a Hungarian and German import: (1) *the Komárno circle* - K. Harmos (1879 - 1955), J. Tichý (1879 - 1926), K. Tichý (1888 - 1968), and (2) *the East-Slovakian circle* - K. Kövály (1882 - 1916), A. Jasusch (1882 - 1965), E. Krón (1883 - 1972), K. Bauer (1893 - 1928). He makes a point of the feature of radicalism in the European orientation of the *East-Slovakian modernism*, which in the works of Czech, German, Hungarian and home avantgarde painters in 1910-1928 was overcoming the development from *Art Nouveau*, through *expressionism* up to cubofuturism and a special form of the sensualist "*Neue Sachlichkeit*". Within these contexts, M. Benka's nationally conditioned painting appears to the author solely as an alternative of an Art Nouveau base, marked by a romantic anachronism. The author goes on to analyze the reception of Benka's monumentalizing-heroic artistic interpretation of "life and myths of his native land". This reception, in his view, took place at the level of *unambiguous antithe-*

ses: as its defolklorizing denial - M. A. Bazovský (1899 - 1968), as a spiritual deepening in contact with surrealist poetics - I. Weiner - Král' (1901 - 1978), as a hyperbolizing ornamentalization - J. Alexy (1894 - 1970), and as a qualitatively new synthesis, uncovering national archetypes through their modernistic stylization - L. Fulla (1902 - 1980).

In concluding part of the study, the author points to stimuli of the Bratislava *School of Applied Arts* - an analogy of the Dessau Bauhaus and the Moscow Vkhutemas (the school was founded in 1928). He designates the period 1928 - 1935 as a moment of the definite equalization of European and home development. At the same time he points at the initiative role of the most prominent painters of that period: G. Mallý (1879 - 1952), J. Jakoby (1903 - 1985), K. Sokol (1902) and M. Galanda (1895 - 1938).

Translated by Peter Tkáč

On the Beginnings of Slovak Modern Painting (1890 - 1935)

The author presents a critical analysis of the existing art-historical concepts concerning the development of Slovak painting during the first half of the 20th century. In his view, essentially three alternative models of the beginnings of Slovak painting modernism were formulated in the fundamental works of the most prominent researchers (*R. Matušík, K. Vaculík, L. Saučín, M. Városov*). (1) *Sociographic model*, representing the history of Slovak modernism as a parallel of stylish solutions of a certain hierarchically arranged circuit of topics. According to it, two principal movements are usually set apart - a national and a socio-critical one. This model, deriving from a complementarity of national (political) and art history, leads to a falsification of the history of Slovak painting, whether in a nationally imparted or in a politically tendentious form. (2) *Generation model* comes from the idea of development, in course of which each new generation projects into its work its own innate "human" experience (which is, however, many times more an expression of the socio-political situation of the creative generation than its own artistic experience). According to this model, development proceeded in virtue of two dialectically connected principles: efforts at preserving a national origin of the contents and a supra-national trend towards an artistic shape corresponding to the international form of painting of modern times. Orienting towards modernism is thus identified with and conditioned by a search for a "national identity" of painting. (3) *Immanentist model* derives from a conviction about the inner prepotency of Slovak painting with regard to modernism. It permits to break down the traditional barrier of the closed historical image of Slovak painting as detached from the European context. It

allows works by authors of other nationalities (especially Hungarian, Czech and Jewish) to be incorporated into history, and the whole issue to be apprehended not in the intentions of a xenophobic idea of a national modern style, but in an authentic notion of a crossing of cultures and domestication of European stimuli. Simultaneously the author directs our attention towards the limits of this model, striking against the aspect of an unceasing "running after the European development", which indicates an evolution of Slovak painting in the form of a heterogeneous motion within a circle, marked by the rediscovery of what had already been discovered. Consequently, the assertive value of this model is nonrepresentative: through the optics of the avantgarde dogma, Slovak modernism can be investigated only as an indistinct and confused, peripheral reflection of the abundantly differentiated events of the leading European centres.

The author attempts to present the formulation of a new, unbiased approach to the problem of the beginnings of Slovak painting modernism. He polemizes with the term "founders' generation" of Slovak modernism, which is connected primarily with *M. Benka* (1888 - 1971). He demonstrates that M. Benka and those sharing his view represented only one of the foci involved in the origin of modernism, that were formed during the period 1890 - 1914 in a contradictory clash of Central-European luminism, impresionism, Art Nouveau and proto-expressionism. In this connection he presents a new interpretation of the work of the direct predecessors of Slovak modernism, the *Art Nouveau impressionists* *L. Medňanský* (1852 - 1919), *L. Čordák* (1864 - 1937), *M. Schurmann* (1890 - 1960), *E. Halász - Hradil* (1873 - 1948), putting

Otázky a problémy interpretácie slovenského sochárstva 1. polovice 20. storočia.

KATARÍNA BAJCUROVÁ.

I. Slovenské sochárstvo 1. polovice 20. storočia v zrkadle svojich dejín

Táto úvaha mala mať pôvodne pragmatický a inštrumentálny účel. Zmapovať, čo a ako bolo povedané o slovenskom sochárstve 1. polovice 20. storočia. Zistiť interpretačnú minulosť témy a jej situáciu dnes. Stav rozpracovanosti v príslušnej umeleckohistorickej literatúre. Predtým, ako bude možné určiť a vyprojektovať smery a trasy ďalšej interpretácie. Urobiť krok analytický ako predstupeň k možnej a potrebnej syntéze.

Táto intencia však mala od začiatku v sebe obsiahnutý jeden zásadný paradox - paradox zmyslu. Slovenské sochárstvo už svojimi súčasníkmi bolo v tridsiatych rokoch nazývané "najsľabším výhonkom rozvoja slovenského výtvarníctva".¹ Čas mu odmeral viac prehier ako víťazstiev. Jeho vývinový rytmus, logika a intencia boli navonok odlišné od iných výtvarných disciplín. Nebola tu poznaná a uvedomelá minulosť, tradícia a nadväznosť, nebolo tu avantgardných výbojov a hnutí, nebolo viditeľnejšej ideovo-estetickéj jednoty koncepcií a programov (resp. tieto neboli dostatočne dešifrované), skromné boli experimenty a inovácie. Bolo len niekoľko málo osobností a talentov pod neľahkým tlakom doby. Je pochopiteľné, že slovenské sochárstvo 1. polovice 20. storočia sa v našej umeleckej historiografii nestalo témou tém. Napriek tomu, že nikdy nebolo v centre pozornosti a patrilo skôr na perifériu záujmov, jeho obraz, či vernejšie, materiálová a faktografická podoba, boli kontúrované dostatočne výrazne. Heuristika obdobia a materiálu bola vykonaná čiastkovo aj integratívne, monograficky a výstavne. Mohlo by sa zdať, že nie je o čom písať...

Sochárstvo 1. polovice nášho storočia je vzdialenou minulosťou, dejinami, v ktorých mnohé diela podľahli súdom času. Máme k dispozícii diela a texty o nich, "vedecké" i "nevedecké" štúdiá, články, katalógy či kritiky. To, čo najviac komplikovalo a sťažovalo historickú a kri-

tickú interpretáciu - raz vo svetle tematizujúceho sociologizmu, inokedy vo svetle normativizujúceho estetizmu - bola a je prostredná a nevyrovnaná estetická (resp. umelecká) hodnota sochárskeho materiálu, prítomnosť neumenia. A pretože cesty a spôsoby interpretácie modifikuje a určuje sám predmet skúmania (pravdaže okrem interpreta, historika či kritika umenia, ktorého "pozorovateľnosť" situovaná v konkrétnom sociokultúrnom čase a teritóriu sa - z rôznych dôvodov - z času na čas inštrumentálne mení), bola interpretácia dejín slovenského sochárstva v prvom polčase nášho storočia prinajmenšom nevdáčajná.

Dejiny výtvarnej disciplíny sa vždy a prednostne odvíjajú v slove. Slovo nastavuje predmetu svojho skúmania zrkadlo. Zrkadlá ako aj obrazy v nich bývajú zahmlené, krivé a neraz i prasknuté. Diela a texty spájali a rozdeľovali ideologický axiologický fenomén, ktorý neraz ovládal aj fenomén historiografický a vytváral tie zahmlené, krivé a prasknuté obrazy, predsudky, stereotypy a schémy často tradované od textu k textu, kriticky neoverované. Preto sa tento text možno vzdialiť svojmu pôvodnému účelu a nebude iba o textoch minulých, ale skôr o problémoch a otázkach v nich obsiahnutých. Pretože z minulosti siahajú do prítomnosti a ovplyvňujú aj naše myslenie a chápanie.

Hľadisko, ktorým sa dívala na slovenské sochárstvo súdobá kritika je prirodzené a pochopiteľné. Bolo "parciálne" a chýbal mu "odstup". Tento zvyčajný nedostatok bol ešte komplikovaný nízkou úrovňou estetického vedomia, nerozvinutosťou a nezrelosťou výtvarnokrítickej práce, ktorá sa do širšieho povedomia začína presadzovať až od konca tridsiatych rokov. Navyše, spočiatku rozsahom malý, neznámy a nie príliš príťažlivý materiál nepriťahoval ani súčasníkov. Prvá súhrnná stať o slovenskom sochárstve od *Jozefa Cincika* uverejnená v roku 1931 bola nacionálne štátotvorná ("k vlastnému skromnému slovenskému sochárstvu dochádza až po prevrate"), kritická ("kvality mnoho nevidieť") a prog-

nostická ("Po veľkých štátnych prevratoch, sociálnych presunoch, keď nastáva i prelom ducha, v ovzduší nadšenia rúcajú sa sochy a nové sa stavajú. Národy akoby hmotne 'aere et lapide' chcú dať výraz svojmu duchovnému vzplanutiu, zvečniť ho navždy v solídnej hmote, alebo prejavíť v takej forme vďaka tým, ktorí sa o to pričínili").³ Pri troške alúzie možno už z tohto prvého textu o slovenskom sochárstve vyčítať problémy, s ktorými sa v budúcnosti bude potýkať jeho historiografia: problém medzníka (resp. bodu začiatku), problém diela (a jeho hodnoty), problém funkcie (spoločenského účelu). Neskôr, súbežne ako sa vo výtvarnom umení na konci tridsiatych rokov objavuje mladá generácia umelcov a kritikov - vynára sa problém osobnostnej a generačnej stratifikácie vývoja.

Vladimír Wagner o štyri roky po *J. Cincikovi* v *Profile slovenského výtvarného umenia* už pokladá slovenské sochárstvo za "oprávnenú tézu nášho umenia", ktoré však je "ešte stále na ceste hľadania primeranej základne, ktorou by sa pripojilo k celkovému vývoju slovenského rasového výrazu",⁴ duch národa v ňom ešte nenašiel svoje pravé naplnenie. Vo *Vývine výtvarného umenia na Slovensku z roku 1948* sa jeho dištancia prehlbuje a pohľad späť nadobúda na skepse. V slovenskom sochárstve stále niet (napriek nádeji mladých) "kontinuity vývinu", "niet ani výrazovej jednotnosti" a ani chcené priblíženie sa "ľudovým prvkom výrazovým sa neuskutočnilo".⁵ *V. Wagner* aj na sochársku disciplínu nazeral z uhla pohľadu svojej umeleckohistorickej koncepcie - aj v nej hľadal etnický výraz teritoriálnej špecifčnosti slovenského umenia.⁶

Nový pohľad - predovšetkým na súčasný materiál sochárstva vnáša v rámci svojich prác historik umenia a kritik mladej generácie *Jaroslav Honza (Dubnický)*. Jeho pohľad na súčasné umelecké dielo je v mnohom určovaný jeho historiografickou pozíciou výskumu umenia. Ako prívrženec štrukturalizmu prekonáva doterajší impresionistický a deskriptívny pohľad na súčasné umelecké dielo - pokúša sa čítať jeho "štruktúru" ako jednotu formových a obsahových zložiek, ktorá má svoj význam, svoju umeleckú autonómiu (podlieha imanentným vývinovým zákonitostiam druhu), ale aj zakotvenie v sociologicko-funkcionálnom kontexte.⁷ Jeho sľubné rozbehy však nenašli svoje naplnenie a ostali torzom, ktoré jeho nasledovníci - v rámci uvedených intencií - plne nerozvinuli.

V päťdesiatych rokoch sa pohľad na dejiny sochárstva modifikuje v súlade s oficiálnou dobovou ideologickou a estetickou normou. Do popredia sa z dejín (čiže z minulosti, ktorá ostala za hranicou roku 1948) vysúvajú tie diela, ktoré najviac zodpovedajú predstavám o pokroko-



Jozef Arpád Murmann: Ženský akt, bronz, 1920. SNG Bratislava. Foto L. Mišurová

vej národnej minulosti, "triednosti", "ľudovosti", "stranickosti" a zrozumiteľnosti. Z medzivojnového sochárstva sú to prirodzene diela založené na rozvíjaní realistickej tradície sochárskeho prejavu.⁸

Kľúčovú úlohu v interpretácii slovenského novodobého sochárstva zohrala práca *Mariána Várossa Slovenské výtvarné umenie 1918 - 1945*.⁹ Svojím spôsobom ovplyvnila a určila v základných interpretačných východiskách ďalšie, predovšetkým monografické práce. *Várossova* prvá syntéza (ako výsledok výskumu prebiehajúceho v päťdesiatych rokoch, čo zanechalo na práci "postdogmatické" stopy a biele miesta, detské choroby prvého rozsiahlejšieho heuristického zhromažďovania

materiálu) sa pokúsila prvýkrát z odstupu a na veľkej ploche formulovať odpovede na to "aké" bolo, "kto" a "čo" tvorilo slovenské výtvarné umenie uvedeného obdobia. Városov sleduje "tvorbu jednotlivcov podľa ich generičného a názorového rozvrstvenia" (1. Umeníci z konca XIX. a začiatku XX. storočia, 2. Generácia 20. rokov, 3. Výtvarníci 30. rokov, 4. Pokolenie 2. svetovej vojny), ktoré dopĺňa o otázky organizácie výtvarného života a vývinu druhov. Jeho metodologická tendencia kladie "podstatný dôraz na sociologické determinanty utvárania špecifickej podoby diela, pričom sa neguje imanencia vývinu umenia a pôsobenia redundantných stereotypov tradície".¹⁰ Petrifikuje v historiografii východiskovú schému generičného, názorového a tématického rozvrstvenia vo vertikálnom, chronologickom radení. V mene postihnutej "všetkého" sa vývoj rozpadáva na jednotlivosti, v dôsledku parciálnosti poznania doby a "ideologizácie" súdov autorovi unikajú zásadné súvislosti, problémy a kontexty skúmaného predmetu.

Városov naznačený model chronologickej stratifikácie témy rozvíja Karol Vaculík a Eudmila Peterajová. K. Vaculík z umeleckej praxe¹¹ prenáša do teoretickej a umelecko-historickej reflexie pojem "generácie". Svoju identitu získava prechodom zo sféry opisnej do sféry pojmovej zásluhou výstavy Generácia 1909 - Svedomie doby, ktorá sa na prelome rokov 1964-65 konala v Slovenskej národnej galérii. Pojem znamenal "niečo čo si nemožno žiaľ ľubovoľne zvoliť, do čoho nemožno dobrovoľne či nedobrovoľne vstúpiť, čo je proste dané a nemenné".¹² Spojil fakt biologickej príslušnosti s príslušnosťou tvorivou, "časovú simultánnosť nástupu" s "vyhranene programovou základňou". V stopách Városovho, ešte popisujúceho generičného modelu delí K. Vaculík vývoj výtvarného umenia v 20. storočí na Slovensku do troch vln: 1. Zakladateľská, 2. Generáciu 1909, 3. Generáciu 1919 (Generáciu 2. svetovej vojny). Pojmy zvädzali jednoduchosťou, jasnosťou, mohli byť tehličkami na budovanie prehľadných a priehľadných dejín. Zvädzali unifikáciou, nivelizáciou a schematizáciou - pod jeden generičný klobúk (a spoločensko-pokrokový a umelecký prínos) sa často dostávali javy odlišné a protichodné. Podriaďovali "aprioristickej kauzalite a triviálnej vplyvológii často protichodné ideovo-výtvarné projekty človeka a sveta s jedinou ambíciou - dokázať odôvodnenosť metodológie dejepisu umenia ako dejepisu premien formatívnej transpozície spoločensky preferovanej témy".¹³ Stali sa všeobecne používanými v ďalších biografiách bez toho, aby sa overovala ich konkrétna významová hodnota.¹⁴

V interpretácii slovenského sochárstva došlo tak k paradoxne neparadoxnému javu. Generičné pojmy, ktoré boli geneticky "malíarocentrické" sa jednosmerne, bez overenia - začali prenášať aj do sochárstva. Problém nastal, keď sa tieto pojmy začali aplikovať a zaľudňovať bez toho, aby sa výraznejšie zohľadnil odlišný vývinový "štart" a teda aj východisková situácia, odlišná sociálna rola, dobové možnosti i celkom iné napĺňanie inováčného procesu (modernity) slovenským sochárstvom. V monografiách a biografiách slovenských sochárov dochádza k ich mechanickému, automatickému zaradeniu do generičných škatuliek - osobnosť sochára sa adaptovala na vopred stanovenú generičnú charakteristiku. Takto sa napr. z "poprevratových" Pospíšila, Ihrského, Motošku, Majerského, rovnako ako z "predprevrátového" Koniarka a "medzigeneričného" Štefunku stávajú "zakladatelia" slovenského "moderného" a "národného" sochárstva (resp. "moderní realisti").¹⁵ Rovnako sa pod klobúk "svedomia doby" dostali sochári, ktorí mali so skutočným jadrom umeleckej generácie, ktorej sa tento epiteton ornans týkal, iba približne spoločný čas narodenia, štúdia a práce.

Súbežne s pojmom Generácia 1909 sa v umeleckej historiografii 20. storočia objavil aj konkurenčný a metodologicky progresívnejší pojem - Avantgarda 38 (generovaný dodatočne Mikulášom Bakošom), ktorý tematizoval predovšetkým východiskovú základňu avantgardného hnutia "modernej vedy a moderného umeleckého výrazu", konfrontujúc "nadrealisticko-štrukturalistické jadro generácie".¹⁶

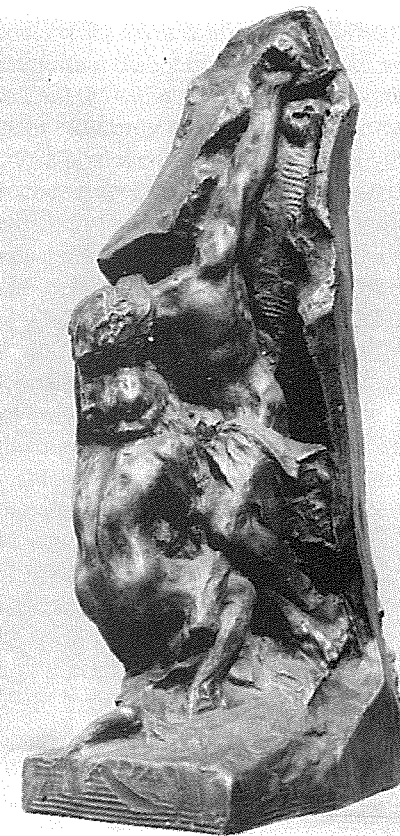
Postupujúca heuristika a monografické spracovanie slovenského sochárstva¹⁷ umožnili Karolovi Kahounovi pokúsiť sa po Városovi o druhý súhrnný pohľad na dejiny disciplíny. Jeho "vlastivedný" nadhľad - v porovnaní s Városovou striedejší a stručnejší - sa usiluje postihnúť širšie spoločensko-historické súvislosti disciplíny. Hoci nemal priestor na korekciu Városovho "sociografického" modelu a šiel v stopách jeho komplementarizmu, ku "generičným" pojmom sa stavia skeptickejšie a nahrádza ich chronologickým radením. Dôraz na "národný sochársky program" a sledovanie "vzniku vedomie slovenského sochárstva" ho vedú k záveru, že v uvedenom období sa "nemohlo slovenské sochárske umenie do roku 1945 konštituovať ako jedinečná národná disciplína výtvarného prejavu".¹⁸ Kahounove intencie sa odvíjali od východiskového kritéria "kontinuity vedomia jednoty umeleckého procesu v kontexte jeho tradície a poslania v tvorbe celonárodných kultúrnych hodnôt",¹⁹ ktoré viac odrážalo do-

bové konklúzie o národnej a spoločenskej potrebnosti umenia vo výchove a utváraní "nového človeka".

Zásadný posun od tematizácie "sociografického" a "národno-pokrokového" prvku v dejinách slovenského sochárstva sa odohral na pôde galerijno-výstavnej. Posun vnímania a prezentácie tradície ako modernity signalizovala výstava súborného diela Jána Koniarka k 100. výročiu narodenia v roku 1978-79 v Slovenskej národnej galérii.²⁰ Toto koncepčné východisko rozvinula Zuzana Bartošová - Pinterová v projekte, ktorý sa stal súborným obrazom materiálového mapovania slovenského sochárstva - vo výstave Slovenské komorné sochárstvo 1918-1948, uskutočnenej v roku 1986 v Slovenskej národnej galérii.²¹ Vznikla ako pokračovanie predchádzajúceho kolektívneho výstavného projektu Slovenské výtvarné umenie 1900-1918²², ktorý opúšťa zaužívaný "nacionálno-teritoriálny" princíp utvárania a genézy slovenského výtvarného umenia a nahrádza ho širším kontextom spoločného "rakúsko-uhorského" domova. Bartošová pokračuje v zámere vizuálne zaľudniť toto, na prvý pohľad - ako to dokazovali predchádzajúce spracovania - nepríťažlivé obdobie. Šla v stopách "preferencie postulátov reziduálnej normatívnej estetiky, kladúcej na piedestál hodnotovej hierarchie pojem umeleckej kvality (a inovácie - pozn. K.B.), konštantný azda najsubjektívnejším hodnotiacim súdom o charaktere výrazovo-remeselnej podoby diela".²³ Toto "vnútorné" východisko však zákonite nemohlo byť aplikované na celok prezentovaného sochárskeho materiálu veľmi rôznorodej kvality. Zmenilo sa tak na formalistickú chronológiu postupnosti štýlovo-názorových premien diela, kde vzťahy medzi nimi sa budovali na ich štýlovej závislosti, na "vplyve" vyspelejšieho českého a európskeho kontextu. A tak jej hlavným prínosom bola "esteticko-emocionálna" vizualizácia úspechov a neúspechov slovenského sochárstva danej doby.

V spracovaní dejín slovenského sochárstva prvej polovice 20. storočia môžeme vyčleniť dva základné modelové interpretačné postoje. Podotkneme, že v tejto disciplíne je interpretačná, metodologická stratifikácia jednoduššia, jednoznačnejšia a priamočiarejšia ako v malíarstve, "erbovej" disciplíne dejín slovenského výtvarného umenia v 20. storočí.

Prvý postoj nazveme pomocne *generičným* - je založený na predstave komplementárnosti politických a umeleckých dejín (často na mechanicky pochopenom a jednosmernom vzťahu "základne" a "nastavby"), kde sa dejiny rekonštruujú ako sled za sebou nasledujúcich generičných prínosov determinovaných istou základnou spoločensko-historickou situáciou. Druhý nazveme pomocne *štýlovým* - nazerá na vývoj ako na sled štýlovo-



Ján Koniarek: Návrh pomníka J. Damborského, bronz, 1922-1933. SNG Bratislava. Foto J. Učníkovej

názorových (formových) premien diela a v jeho centre je pojem umeleckej hodnoty (resp. kvality) diela a axiologicky apriórna predstava o "vnútornej potencii umenia k moderne". Prvý sa vyznačuje nezakrytou tendenciou k *sociologizmu*, druhý k *imantizmu*. Ich základnú tendenciu, s istou dávkou metaforickej licencie, by sme mohli nazvať u prvého - *obrannou (apologetickou)*, u druhého - *ospravedlňujúcou (rehabilitačnou)*. Zmocnenie sa tradície, "privlastnenie" dejín sa v obidvoch líniách dialo z rovnakých dôvodov. Násť a dokázať umelecké oprávnenie sochárskej disciplíny v slovenskom výtvarnom umení 20. storočia. (Oprávnenie z dejín zákonite smerovalo k oprávneniu súčasnosti). Oba postoje však volili do určitej miery rozdielne prostriedky a ciele. Prvému išlo o hľadanie umeleckého oprávnenia cez definovanie spoločenského a národného, k utvrdzovaniu domáceho sochárskeho modusu ako historického stupňa výrazu spoločenského progresu uskutočňovaného aj prostredníctvom umenia. Druhému o to, čo dnes tak elementárne vyjadruje spojenie "vstupu do Európy", hľadanie oprávnenia iba na území samého umenia



Jozef Kostka: Žiaľ, bronz, 1940-1941. SNG Bratislava. Foto J. Učníková

a zároveň na území širšom (ale aj užšom) ako ho udávajú hranice spoločnosti a národa.

Z uvedených umeleckohistorických koncepcií, v dôsledku ich aprioristicky budovaných interpretačných cieľov a ich zúžených súvislostí sa v konečnom dôsledku vytrácala diela a jeho skutočný kontext. Dielo ako zmy-

sel a cieľ, úbežník umeleckohistorickej interpretácie. Dielo ako komplikovaná výslednica všetkých odstredivých a dostredivých, mimoumeleckých a umeleckých, objektívnych a subjektívnych, vonkajších a vnútorných síl, motivácií a dôvodov. Dielo pretrvávalo ako pasívna "vec", sociografická ilustrácia, produkt doby či

obeť pomerov, ako nositeľ spoločensky a národne závažnej idey či témy, ako realizácia istého stupňa štýlotvornej hodnoty. Umeleckohistorické "dielové" poznanie sa budovalo ako súčet biografii a popisov diel s občasnými interpretačnými exkurziami do jeho obsahových či formových vrstiev. Nebolo pochopené v jeho paradoxnom bifunkčnom bytí.

Vzťah k dielu a jeho interpretácii aj pre nás vyhraňuje hľadanie odpovede na daný axiologický a historiografický paradox:

1. Či sledovať predmet v plnej šírke, kvalitu ako aj kvantitu nekvality, pozitivisticky zbierať, zaznamenávať, triediť a hodnotiť všetko, čo daná doba v sochárstve zrodila. V mene objektivity rezignovať na akékoľvek axiologické kritérium?
2. Alebo oddeľovať to povestné "zrno od pliev", registrovať a zameriavať sa len na známe "vrcholky ľadovca", riadiť sa kritériami umeleckosti, originality a autenticity diela s rizikom skĺznutia do mýtických a efemérnych polôh?

Ak by sme však tieto cesty a spôsoby zmocňovania sa predmetu postavili do širších ako domácich súvislostí, odhalila by sa pred nami v plnej miere periférnosť predmetu, kolízia nesúmerateľnosti, nebytia pôvodných hodnôt, kolízia nerovnomernosti a zaostávania. Dá sa vyhnúť týmto nie lichotivým, ale historicky prítomným kolíziám, nájsť tretiu cestu, ktorá by potlačila protiklady, krajné póly a absolutizácie uvedených dvoch? Navrhla by som cestu "chápajúcu", založenú na interpretácii dejinných protirečení vývoja sochárskeho jazyka a jeho kontextuálnej realizácii v reči konkrétnych sochárskych diel. Ak si ako východisko tejto "chápajúcej" cesty zvolíme dielo a analýzu jeho vyjadrovacích schopností, zákonite sa pred nami vynorí nielen otázka "ako" dané dielo "informáciu" vyjadruje, ale aj "čo" vyjadruje. Sféra významu má niekoľko rozmerov, ktoré treba odhaľovať a dešifrovať (význam vložený do diela autorom, význam ktorý z neho vyberá jeho doba, ako aj význam, ktorý sa realizuje naprieč dejinami smerom k súčasnosti). Východiskom interpretácie by malo byť "presvedčenie, že umelecké dielo tvorí akýsi organizovaný celok a cieľom interpretácie tak musí byť duchovná rekonštrukcia tohto celku. Ďalej platí, že sa stretávame s celkom, ktorý je určitým spôsobom pre nás významný, a že interpretácia usiluje tejto významovosti porozumieť"²⁴ (zdôraznila K.B.). Napriek tomu, že každé umelecké dielo sa nám javí ako niečo redukované, zlomkovité a neúplné, je v ňom svojským (redukovaným, zlomkovitým a neúplným) spôsobom zakódovaný "človek a svet", skutočnosť alebo jej časť, ktorá ho zrodila, myslenie a život danej doby. Cez dielo preniknúť k dobe, k jej protireče-

niam, poodkryť jej život a myslenie, súvislosti, rozdielnosti, kontinuitu a diskontinuitu - tak možno určiť cieľovú (a ideálnu) intenciu vytýčenej interpretačnej cesty. Alebo, spolu s kultúrnym historikom Walterom Benjaminom, ktorý "z homogénneho priebehu dejín vyberá jednu určitú epochu, z epochy určitý život, zo životného diela určité dielo", dospievať k poznaniu, že "v diele je uzavreté a rozpustené životné dielo, v životnom diele epocha, a v epoche celkový priebeh dejín".²⁵ Pokúsiť sa čítať nielen "text" diela, ale objaviť v ňom aj jeho kultúry a iný "kontext", možnú spojitosť, ktorá ho približuje alebo vzdaluje, spája alebo rozdeľuje s "textami" z iných umeleckých či kultúrnych domínii. Poniímať dielo nielen ako súčasť vlastnej štruktúry, ale aj ako súčasť štruktúry vyššieho rádu (umenia, kultúry, spoločnosti) a zároveň hľadať konkrétne prejavy, odtiene jej realizácie v diele.

Minulý i budúci historik umenia by túto nie príliš príťažlivú sochársku históriu zaiste zmietol zo stola pre nedostatok dôkazov - umenia. Ale, ako aforisticky poznamenáva historik Lubomír Lipták, história je len jedna a patrí do nej všetko podstatné, všetky stránky minulosti, "aj Kristus aj Pilát".²⁶ Hoci táto téza pre dejiny umenia neplatí doslovne, navrhovala by som ju, v danej chvíli a na danom území danej disciplíny, vziať na vedomie. Z dôvodu oslobodenia sa od bezdejinných komplexov typu "malé, ale naše", malého umenia v malých dejinách, ale aj od snahy z malého urobiť veľké. Z dôvodu trpeziveho pochopenia minulosti, jej poznania v kontexte, komplexite a kauzalite, v paradoxnej protirečivosti javov myslenia, života a umenia, do ktorého rovnako patria banality a prehry ako veľké tvorivé činy.

II. Tvar-metafora-symbol O ranom diele Jozefa Kostku a Rudolfa Uhra

Prečo "tvar", prečo "metafora" a prečo "symbol"? Slová v podtitule majú úlohu obraznú i doslovnú. Ako kľúč k interpretácii, k nastaveniu uhla pohľadu. Nie je to ale povestný kľúč odomykajúci tajomstvo trinástej komnaty - dejín slovenského sochárstva. Tajomstva niet. Je len pokus znovu vidieť videné, znovu čítať čítané - diela, ich významy a posolstvá, vracáť sa k tomu, čo hovorili vtedy a o čom svedčia dnes. Pokus potvrdzovať alebo spochybňovať tézy, nastoľovať hypotézy, pýtať sa a odpovedať...? Každý takýto pokus je ideál - ako hovoril V. V. Štech: "Cesta nikde nekončí, ale budíť z popela vybledlé postavy, hľadať stopy zaváté písmom dnů a nedojsť až k cíli - také to je osud..."²⁷

Prečo "tvar"? Socha je tvar. Cez tvar oživa a v tvare žije. Umelecký tvar je sochárom morfologizovaná predmetnosť, jedinečný, neredukovateľný a zmysluplný

celok. Je to "proud sil, procházející časem, bez ustání se přeskupující, ale nepětržitý"... je výslednice vztahů a napětí mezi všemi složkami díla... a mezi všemi jeho funkcemi"... je živou silou uvádějící ve vývojový pohyb uměleckou strukturu jako celek."²⁸

Prečo "metafora"? Tradičný literárny terminus technicus uprostred sochárskej témy? Druh trópu, pomenovania založeného na princípe podobnosti, prenose významu z jednej veci na druhú, ktorý je zmyslovým výrazom a obrazom veci. "Obširnou metaforou" nazýval umelecký obraz Hegel. V tomto chápaní je aj každý umelecký sochársky tvar obrazný, a teda sui generis metaforický. Nie je skutočnosťou samou, nie je rovnako ani jej kópiou, je jej novým, do sochárskeho jazyka preneseným pomenovaním, vytvorením novej, tvarovej skutočnosti. Tvar je metaforou sveta. Zároveň platí aj iná metafora, že tvar je svojbytným svetom.

A prečo napokon "symbol"? Je to predsa ten najjednoduchší pojem, ktorý do umenia a umeleckého diela premieta filozofia, estetika, kulturológia či špeciálne vedy o umení. V širokom zmysle slova je celá kultúra a umenie totálnou symbolizáciou a človek je - v cassirovskom zmysle - "animal symbolicum". Každé umelecké dielo je imanentne symbolické, je obrazom a tvarom niečoho iného. Zároveň môže poukazovať samo za seba, prekračovať sa, byť zacielené na inú perspektívu, ako tú ktorá bola doň aktuálne vložená. Umelecké dielo ako symbol môže vstupovať do nekončiacej rady všetkých vtelení, duchovných potencií realizovaných naprieč dejinami.²⁹ "Symbol je alegorie, ktorá se spronevěřila sobě samé a rozhodla se pro samostatnou existenci. Vzdala se své průzračnosti, t. j. snadného vystupování 'ven ze sebe samé'. Naopak stala se svým způsobem více 'imantní', začala více poutat pozornost ke svému vnějšímu tvaru, zároveň však bezprostředněji obnažila svůj smysl, samou vnitřní ideu".³⁰

Tento prerod sa v slovenskom sochárstve 20. storočia prvýkrát synteticky deje v ranom diele dvoch sochárov - Jozefa Kostku a Rudolfa Uhra. Toto dielo púta pozornosť odborníkov i divákov od svojho vzniku. Nezapadlo prachom dejín. Jeho tvar sa stáva tvarom umeleckým, oslobodeným od vonkajších, zotročujúcich, mimoestetických determinácií a deformácií, ktoré určovali predchádzajúci vývin disciplíny. Osamostatňuje sa vo svojej novej funkcii, uzatvára sa do seba, od extrovertnosti smeruje k introvertnosti, rastie do špecifickej, ucelenej ideovo-estetickkej koncepcie. Prostredníctvom tejto imanencie je zároveň tesnejšie spojený s myslením a životom svojej doby, o ktorej podáva plnokrvné svedectvo - je v nej zakotvený mnohostrannejšie a zakrytejšie. Tvar sa zvýznamňuje, ako si to všimli už súčasníci, cez metaforu,

ktorá sa aktualizuje ako - symbol. Ak by sme chceli vyjadriť zástoj a zakotvenie Kostkovho a Uhrovho diela v čase, nájsť dve obrazné intencie, ktoré sa nimi zvýznamňujú, boli by dve - trauma a mýtus.

Vyjdime zo základnej myšlienkovkej premisy, pred rokmi vyslovene Antonom Popovičom: "Štruktúra slovenskej kultúry v tridsiatych rokoch nášho storočia sa vyznačuje prerastaním štruktúry kultúrneho povedomia 19. storočia", ešte fungujú heslá o ohrození národa, udržuje sa v stave pohotovosti citlivá nacionálna mentalita. Naplno sa ešte neuskutočnila "revízia romanticko-idealistického modelu myslenia a poznávania".³¹ Aj na oblasť výtvarného umenia sa vzťahuje toto tvrdenie, vzťahuje sa na ňu protirečivo a iba čiastočne. Svedčí o tom, nakoľko bol vývoj v jednotlivých umeleckých disciplínach či v kultúre ako celku na Slovensku od začiatku 20. storočia nerovnomerný, diferencovaný a pretržitý. Vzájomné súvislosti, spoločné problémy sa v jednotlivých disciplínach objavujú na rôznych časových úrovniach a prejavujú sa v protirečivých podobách. Kým tento model je od konca dvadsiatych a v priebehu tridsiatych rokov revidovaný architektúrou (funkcionalizmom) a v maliarstve nástupom avantgardy (v diferencovanom procese syntézy tradície s modernou na jednej strane a prienikom "internacionálnej" moderny na strane druhej - prvýkrát v tzv. košickom okruhu, neskôr v okruhu bratislavskej Školy umeleckých remesiel začiatkom tridsiatych rokov), sochárstvo bolo týmto modelom myslenia ovplyvňované najdlhšie.³²

Problém zrodu slovenského novodobého sochárstva je problémom vzniku a paradoxného života novej spoločenskej funkcie a jej ikonizácie. Sochársky tvar sa v priebehu dvadsiatych a tridsiatych rokov stáva obeťou novej a umelecky nezvládnutej sociálnej intencie, ktorá našla svoj zákonitý výraz v nerovnomernom vývoji oboch súčastí sochárskej práce, monumentálnej a komornej. Sochárstvo (reálne vo svojich funkciách a ich prejavoch na domácom území v 19. storočí existujúce veľmi skromne) je povolané k "vznešenému" účelu, vstupuje do služieb novej štátnej a národnej idey. Ikonizáciou dejín národa, veľkých a slávnych mužov a činov sa má oneskorene definovať nárok na dejiny - ako potvrdenie svojprávnej existencie etnickej, národnej pospolitosti na svojom území a so svojimi dejinami. Preto sa prednostne rozvíja sochárstvo s vopred vloženým "účelom" - pomník, portrét, medaila či žáner. Sochársky tvar akoby stál na pomedzí - bol viac či menej vzdialenejším, tematizovaným obrazom "pragmaticko-pozitivistického" vzťahu ku skutočnosti (ktorý sa v slovenskej meštianskej societe výraznejšie presadzuje od dvadsiatych rokov nášho sto-

ročia) a z minulého storočia zdedených romanticko-idealistických prežitkov. Tento rozpor sa priam modelovo odzrkadlil v tvorbe ústrednej postavy slovenského sochárstva prvých troch desaťročí 20. storočia - Jána Koniarka, ktorý sa v tomto svetle javí skôr ako zjav oneskorene "romantický" než "moderný". Romantická myšlienka "obete pre národ" pozdvižená na úroveň vlasteneckého činu, téza o umení ako "službe" (už nie bohu, ale národu) a práci na "pozdvihnutí národnej hrudy dedičnej" sa stáva úbežníkom ideovo-estetického zamernia a programu Koniarkovej a po ňom Štefunkovej tvorby (tu k nemu pristupujú aj momenty romantického etnografického folklorizmu).³³ Táto idea sa príznačne dobovo pragmaticky modifikuje do polôh zrozumiteľnosti sochárskeho prejavu, v ktorom prevládnu prvky popisného historizujúceho realizmu. U menej talentovaných sochárov sa tento paradox odhaľuje v celej svojej nahote - vedomie "veľkého" vlasteneckého činu retarduje v malý umelecký výkon. Socha sa mení v konvenčnú, netvorivú a popisnú schému, jej stereotypná reč klesá na úroveň žargónu a pomník ako druh do oblasti tzv. "nízkeho" umenia. Medzi alegorickým symbolizmom a žánrovým didaktizmom sa pohybuje väčšina komorných diel prvej tretiny storočia. Voľná tvorba ako "vnútorné" vyjadrenie tvorivého modelu sveta sa v ucelenej a koncepcnej podobe takmer nevyskytuje. U Murrmana je solitérnym príkladom hľadani spojív so svetom. U Bárdfaya je akceptovaním už prekonaných programov a tvarov. U Koniarka je situácia jeho voľnej tvorby najkomplikovanejšia, program "rodinizmu", tak ako celé dielo, ostáva paradoxne nezavŕšený.

Carola Giedion-Welckerová interpretuje sochársku krízu v 19. storočí ako krízu funkcie - strata pôvodného magického, symbolického, náboženského určenia viedla sochu v priebehu storočí k suplovaniu úloh literatúry a psychológie a následne k negácii základných princípov sochárskeho umenia.³⁴ Moderné sochárstvo príklonom k novej výrazovej a symbolickej tvarovej koncepcii vykázalo na perifériu svojho záujmu tvarový pustokvet založený na balaste pseudomonumentality, ozdobníctva a naturalizmu. Slovenské sochárstvo prijíma túto vývojovú retardáciu pri "kolíske" a v pozmenenej podobe, v ktorej skromne dožívajú alegorické a žánrové schémy predchádzajúceho storočia, doplnené ešte skromnejšími "realistickými" prostriedkami súčasnosti. Tvar je zahalený hávom mimoestetickkej, didaktickej účelnosti, čo má znižujúci dosah na jeho výtvarný charakter.

Ako mohlo slovenské sochárstvo túto krízu funkcie a tvaru prekonať - nájsť novú a autentickú tvár tvaru? Prelomením vonkajších mimoestetických pút, didaktického a popisného pragmatizmu a alegoričnosti, dovtedajšieho

statusu estetickej a sociálnej funkcie sochárskeho artefaktu. Sústredení sa na problematiku sochárskeho tvaru ako média tvorby, návratom k základným, prvotným princípom jeho reči. Predpoklady tejto premeny sa vyhranili v tvorbe dvoch sochárov, ktorí sa na proscéniu slovenského sochárstva objavujú od konca tridsiatych a v priebehu prvej polovice štyridsiatych rokov.

Spoločenské pozadie štartovacej línie umeleckých pokolení, ku ktorým Jozef Kostka a o niečo neskôr Rudolf Uher patrili, výstižne vyjadrujú slová Milana Šútovca, povedané na adresu literárnej situácie: "Štátotvorný racionalizmus tridsiatych rokov, ktorý našiel výraz v pragmatizme a pozitivizme zlyhal ako je známe zoči-voči ostrým vnútorným protirečeniami meštianskej spoločnosti, nebol schopný tieto protirečenia ani pozitívne vysvetliť, ani pragmaticky zlikvidovať. Istá časť mladej generácie... bola objektívne pripravená absorbovať aj miernejší model iracionálnych 'východísk' zo situácie.. Tlak nových pomerov a istý psychický regres ako následok rozpadu viery v demokratické inštitúcie a v 'racionálne' riešenie sociálnych a národostných problémov otvorili tak cestu aj pre iracionálne podnety rôzneho typu", ktoré spôsobili "ústup od realistických koncepcií v živote aj v umení".³⁵ Realita "nových pomerov" (od roku 1939 vyjadrená novým "štátoprávnym" usporiadaním) bola v širších kultúrnych a umeleckých kontextoch pociťovaná ako podvojná. "Hranice neočakávane uzavreli zmes protichodných stanovísk", kde jednak bol povinný "radikálny postoj k tzv. zvrhlému umeniu" a zároveň mladá generácia sa vyznačovala "zaťatým vyznávaním nezávislého výtvarného presvedčenia".³⁶ Na jednej strane bola pred umenie postavená požiadavka "novosti" v zmysle často vyslovene tézy o "novom Slovensku s novým typom kultúry a civilizácie", požiadavka "svojrázu" a "národnosti" (v nacionálnom zmysle), "socializácie" umenia "prístupného masám", ktoré viedlo ku konjunktúre gýčového prejavu a diletantizmu. Na druhej strane sa nový režim nestaval k umeniu a priori nepriateľsky, toleroval rozvoj rozmanitých prejavov, ktoré síce boli v istom rozpore s proponovanými oficiálnymi predstavami a požiadavkami, ale mohli legálne existovať. Zdanlivý pokoj, idyla a selanka režimu a nad ním čoraz reálnejšie pociťovaná hrozba vojnového ničenia a dehumanizácie človeka sa do umenia premieta ako i-reality. Umelecké dielo sa od reality odkláňa dôrazom na intímne stránky, na senzualizmus každodenného života, uniká do rozprávky a mýtu alebo sa k nej "tendenčne" prikláňa, nesúhlasom a protestom chce participovať na jej zmene, obrazne ju však zahľadá. Toto situovanie umeleckého diela v čase je pre mnohé prejavy, druhy a disciplíny umenia spoločné a v budúcnosti si vyžiada oveľa jemnejšiu analýzu ako doteraz.



Jozef Kostka: Poézia, bronz, 1939-1942. SNG Bratislava. Foto J. Učňiková.

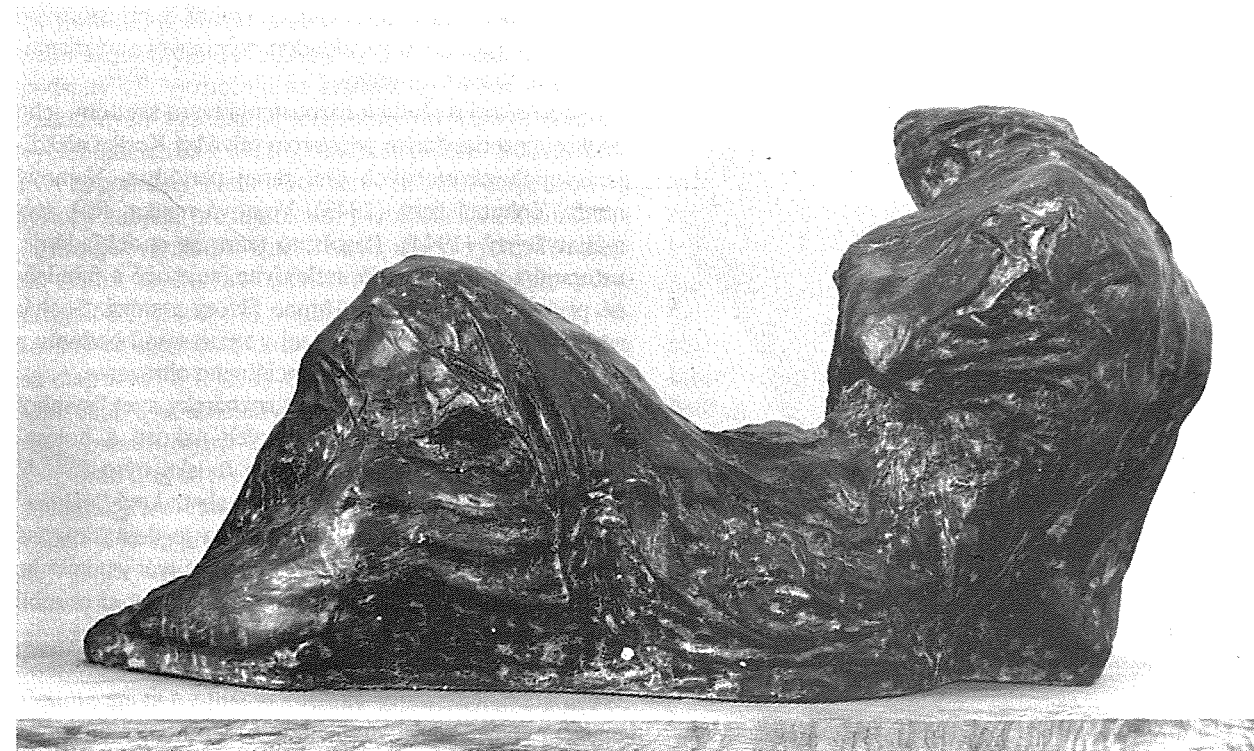
Trauma. Kľúčové postavenie medzi sochármi od konca tridsiatych rokov patrí mladému talentu - Jozefovi Kostkovi (1912).³⁷ Sochárovi, ktorého raná tvorba intenzívne zhmotnila dobové "intermuzické" spojenia a stala sa zakladajúcim kameňom slovenského moderného sochárstva.

Prvá interpretačná premisa má svoj prirodzený dobový pôvod. Vyplýva z úzkej generačnej spriaznenosti, priateľských a tvorivých kontaktov, ktoré sa vytvorili medzi mladými básnikmi, výtvarníkmi, kritikmi a vedcami združenými okolo platformy Vedeckej syntézy. Do okruhu jej činnosti sa Kostka po príchode do Bratislavy aktívne zapojil. Tieto už mnohokrát osvetľované spojivá - spoločná aktivita okolo vydávania nadrealistických zborníkov, výstav a v neposlednom rade to všetko spájajúci plnokrvný život a atmosféra "bohémy" - tvorili dôležitý rámec nielen Kostkovej tvorby. Rudolf Fábry označuje Kostku za "básnického sochára či sochárskeho básnika",³⁸ Ján Rak a Štefan Žáry jeho diela "básňami z hliny".³⁹ Kritik a teoretik generácie Jaroslav Honza Dubnický tieto metafory špecifikuje a hovorí o "sochárskych a básnických tvárných postupoch" v súvislosti s "prostriedkami súčasnej poézie".⁴⁰ Obvyklým metafo-

rickým klišé označuje J. Mukařovský spojenia typu "hudobnosť" básne a obrazu, "poetičnosť" hudby alebo maliarstva, "plastičnosť" básne alebo obrazu.⁴¹ Pokúsme sa odhodíť pôsobivé básnické barličky dobových vyjadrení o Kostkovej tvorbe a pozrieť sa na podstatu jeho sochárskej "parole", na zakotvenie v dobe i jej prekročenie.

Kostkove začiatky boli heterogénne - ovplyvnené vzormi, učiteľmi, situáciou, v ktorej sa rodilo jeho sochárske zrenie, napojené na aktuálnu českú scénu a poznanie francúzskeho sochárstva. Avšak akokoľvek sa budeme snažiť rozložiť Kostkovo dielo na atómy inšpirácií, vzorov či podnetov, hľadať ich možnú genézu, zostaneme stále na tenkom ľade hypotéz. Od začiatku je Kostka typom sochára s veľkou syntetizačnou schopnosťou pretať náhodné i zámerné, senzúálne a intelektuálne podnety na nový výsledný tvar. Prvé práce Dievča s drapériou (1938-39) a Vinobranie (1939) sú postavené na melodickom rozvíjaní tvaru a línie, na hladko "abstrahujúcom" poňatí celku v napätí s barokovo zvrásneným detailom. Máj, Myšlienka a Poéziu (1939-42) - kľúčové dielo začiatkov, pokrýva ešte "antický prach". Svet týchto sôch je postavený na obnovovanom, zmyslovo precítenom antikizujúcom ideáli, pričom v Poézii je táto myšlienka vyjadrená najpregnantnejšie. Kostka využíva známy motív zdvojenia fyzického tela hmotným blokom.⁴² Kým v Kováčovi (1939) je "balvan" podriadeným prvkom kompozície i významu, v Poézii je tento tvar priamo vtiahnutý do "deja". Pasívna hmota je prekonávaná a pretváraná dotykom, aktívnym tvoriacim duchom. Obdobne ako dávnny praveký menhir vztýčený k nebu bol už ľudsky stvárnenou hmotou.⁴³ Sochár akoby ešte veril v možnosť pozitívneho pretvorenia sveta umelcom či básnikom.

Viera v svet s tvorivou, vitalistickou perspektívou sa postupne narúša. Kostkove sochy začínajú citlivo zaznamenávať premeny vnímania a pociťovania sveta. Vytúžená, podvedomá harmónia sa mení v dilemu, tragický konflikt. Medzistupňom medzi týmito dvoma krajnými pólmi je reflexia, otázka vkladania do tvaru. Aktívny jedinec je zahnaný do pasívnej pozície zmäteného, ohrozeného pozorovateľa, svedka a účastníka trpne podliehajúceho ťaživej nepriazni sveta. "Miesto spojenia človeka so svetom, miesto láskyplného splynutia nastáva tragické usmrcovanie"... "Prvotný citový pohyb, snaha o vytvorenie spolubytia človeka a sveta v cite, táto prvotná transcendencia k citovému zjednoteniu sa zmenila v transcenciu metafyzickú, na ohrozenie citovo založeného človeka pohlcujúcim svetom".⁴⁴ Túto dvojpoľnosť postrehol už Kostkov prvý monografista J. Dubnický, keď jej základnú významovú a morfológickú antinómiu nazval "lyrikou a dramatickosťou".⁴⁵ Nemohol ešte priamo



Jozef Kostka: Noc, bronz, 1940. SNG Bratislava. Foto J. Učňiková

noviť pozadie a príčiny tejto noetickej a ontologickej premeny Kostkovho diela. Premena nebola náhla.

Od začiatku štyridsiatych rokov sa senzitivný tón prehĺbuje a preduchovňuje, dramaturgizuje sa náznakmi disharmonických akcentov. Prostriedkom citovo prehĺbeného vzťahu ku skutočnosti je zexpresívnenie tvarovej reči. Štyridsiate roky Kostka zahajuje radom vrcholných diel ranej periódy: Torzo (Žena s drapériou), Noc, Akrobatka (1940), Žiaľ (1940-41), Akt ženy nad skalkou (1941), Ženský akt (1942), Svätopluk, Pútnik, Starec (Sklár) (1942), Smútiaca (Sen II) (1943).⁴⁶ Kostkov sochársky svet má ľudskú podobu. Je obývaný človekom. Volí tri tradičné sochárske motívy - hlavu, torzo, figúru. Tvarom definuje nový vzťah k ľudskému telu, rezignuje na narátiťnosť a iluzívno-tematické rozprávanie. Hlavy a figúry strácajú svoju portrétnu určitú. Sú to iba ľudia. Abstraktní a nemenovaní... Zahalení pred svetom, ukrytí a schúlení do vnútra svojej bolesti. Na kosť a kožu obnažujúci utrpenie človečenstva.

Sochár sa spočiatku ešte akoby samoučelne pohrával s ľudským telom. Študuje jeho anatomickú stavbu, na to aby ju následne ozvláštnil, barokovo rozhybnil jej hmotu, bortil, dvíhal, vtlačal do dynamickej pohybovej krivky, expandujúcej do priestoru (Torzo - Žena s drapériou,

Akrobatka). Postupne sa tvaroslovné prostriedky podriaďujú poslaniu vkladnému do tvaru, významovej intencii. Zasahuje kompozíciu, objemovú a pohybovú skladbu, priestorové plány, obrisy, povrchy a ich modeláciu. Plán výrazu syntetizuje plán obsahu a naopak. Pohybová akcia sochy, výsledok stavby priestorových plánov, kompozície tvaru v priestore, je v konečnom dôsledku vyjadrením konfliktu "ja - svet", pasivity a aktivity. Kostka dômyselne využíva kinestetické prvky diagonálnej kompozície, vychyľovanie ťažiska sochy, symbolizujúce narušenie stability sveta a individua vo svete. Je to zastavený pohyb. Ustrnutie na úteku nevedno odkiaľ a nevedno kam. Na ceste, ktorá stratila smer. Otázka "Quo vadis", na ktorú nie je odpoveď.

Stav tragického znehybnenia sa tematizuje. V Noci cez jediný stavebný, morfológický a významový prvok, ktorým je drapéria, zahalujúca svet do tajomstva všadeprítomnej tmy. V Žiali a Smútiacej cez "zobrazenie" stavu sna, somnabulického úkrytu pred nepriazňou sveta, spánku zaháňajúceho príšery. Zároveň svojmu lyrickému hrdinovi odklína zrak - obracia sa k dejinám. Pútnik, Svätopluk, Vajanský, Starec či Odysseus, to sú veční pútnici na ceste života, blúdici proroci s darom prozreteľnosti, múdri starci a demiurgovia, ktorých poslaním je



Jozef Kostka: Svätopluk, bronz, 1942. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

odkliať porobené ľudské a národné spoločenstvo. Za hľadáním odpovede akoby zostupovali do najodfahlejších kútov dejín rodu, ako do studnice mravnej obrody a sily, ľudskej a etickej identity. Pátos ich vnútornej vízie je však tragický. V dejinách, tak ako v prítomnosti, niet opory, len ďalšie tragédie.⁴⁷

Dilema človeka a sveta je poňatá ako konflikt vnútorného "ja" s vonkajším "nie-ja". Svet je hrozba visiaca nad človekom, neznáma metafyzická sila, priestor obtekajúci tvar. Priestor expanzívny, ktorý zraňuje a vniká dovnútra tvaru. Metafyzické ohrozenie je stvárné ako ohrozenie fyzické, telesné a duchovné ničenie, premietajúce sa do "ničenia" povrchu sochy, fyzicky deformovanej vonkajšou silou. Táto sila cez povrch smeruje k jadru. Výsledkom je bolestná artikulácia hmoty, dramatická svetlo-tieňová réžia povrchu tvaru. Hlavným stavebným a významovým prostriedkom sformovania tvaru v sochu je deformácia stojaca v službách expresie - výrazu myšlienky. Povrch tvaru sa pod nátlakom vonkajšej sily rozpúšťa, podlieha jej, proporcie a pohyby sa deformujú, avšak jadro tvaru sa bráni. Haptická a vizuálna jednota sochy zostáva zachovaná.⁴⁸ Práve toto vyrovnanie síl,

napätí medzi expanziou tvaru z vnútra a priestorovou vonkajšou expanziou je základom výrazovej a významovej tenzie Kostkovej sochy.

Až na okraj rozbitia a rozpustenia tvaru svetlom, jeho pohltenia nepriateľským priestorom privádza Kostka niekoľko svojich záverečných diel ranej periódy - Vojnový motív, Zohnutá žena (1943), Vojnová matka, Rok štyridsiatyštvrtý (1944). Posolstvo tvaru sa spriehľadňuje, ustupujú z neho obrazné, reflexívne, sujetové a fabulačné prvky. Je to balans na hrane života a smrti. Sochár smeruje k expresii prerastajúcej v samostatnú hodnotu a vyjadrujúcej krajný stav existenciálneho ohrozenia.

J. Dubnický nazval Kostkov sochársky svet "symbolom nevyliciteľných metafyzických úzkostí a bolestí, vesmírnej fáchy, ktorá dolieha na ľudskú bytosť".⁴⁹ V priebehu štyridsiatich rokov je táto abstraktná "úzkosť" jasne pomenovaná. Čoraz dôraznejšie je demaskovaná schizofrénia režimu, odhaľuje sa odvrátená tvár vtedajšieho slovenského "sveta". Vojna a fašizmus, ktorý si porobil Európu, tragédia bojujúceho a umierajúceho človeka nemohli ostať nevidené, neprežité hlboko a bolestne. Prostriedok, cez ktorý sa toto prežitie a pomenovanie mohlo udiť, musel byť zahalený, zašifrovaný do inotajov nepriameho zobrazenia.⁵⁰ Dubnický ho dobovo príznačne nazýva metaforou. Funguje u Kostku ako "prevodový remeň" medzi plánom výrazu a plánom obsahu. Zasahuje obe abstrahované roviny štruktúry tvaru. Je to obraz založený na šírke, rozmanitosti a istej nevyčerpanosti významových prvkov. Nenazýva vec pravým menom a snaží sa zakryť určité rysy predmetu tým, že iné odhaľuje. "Metaforičnosť" v Dubnického interpretačnom poňatí je už spomínaná losevovská "prvá rovina symbolu", ktorá je imanentnou vlastnosťou každého umeleckého obrazu. Metafora je tu zdôraznená, stvárná obrazno-významová kvalita tvaru. Neprerušuje väzby s predmetom, so skutočnosťou, len ich špecificky moduluje, odkláňa, "chce byť jej spätnoväzbovým, tendenčným, obrazným vysvetlením".⁵¹

Bolo už viackrát poukázané na skutočnosť, že charakter dikcie básnického znaku nadrealistov bol iný ako charakter maliarskeho znaku ich výtvarných súputníkov.⁵² Kým hlavné črty literárneho nadrealizmu určuje "totálne indeterministický lyrizmus surrealistickej povahy", "nekontrolovaný nápor lyrickej plazmy... maximalistický metaforizmus... nespútané prejavy individuálneho vedomia... deštruované časopriestorové kontinuum... simultánna imaginácia neosobne metaforizovaného, individuálne štylizovaného univerza",⁵³ tieto črty básnického obrazu sa nevzťahujú na utváranie obrazu či tvaru ich výtvarných kolegov. Nadrealistická metafora, tak ako metafora surrealistického vzoru a východiska je "magic-

ká formula, pomocou ktorej sa vracia existenčným formám zrovnaným so 'zemou ničoho' princíp totožnosti, podstaty".⁵⁴ Vyznačuje sa krátkym spojením vzájomne vzdialených významov, je uvoľneným sledom predstáv vyčleňujúcich sa z ich logických súvislostí. Buduje nový svet nepodobný svetu javovému - v básni autor cez svoj lyrický subjekt prostriedkami psychického automatizmu deštruuje svet, uniká z neho na to, aby si vytvoril vnútornú vidinu nového, neiluzívneho sveta, kde všetko možno priradiť ku všetkému, a ktorý s pôvodným svetom, odľudštenou skutočnosťou má už málo spoločného. Stráca sa empirické a logicky zdôvodnené spojenie s predmetom - stáva sa asociatívnym, náhodným, významovo široko rozprestretým.⁵⁵

Obraz a tvar prezentovaný súdobým maliarskym a sochárskym dielom, si zachováva základnú jednotu vo vzťahu k jemu predchádzajúcej realite. Jednota predmetnej reality je deformovaná, avšak nie je zrušená. Kostkove hlavy, torzá a figúry nikdy nestrácajú kontinuitu vnútornej štruktúry a jej vonkajšieho zjavu. Jednota sveta bývalých istôt a nádejí, v ktorom sa pohybuje Kostkov lyrický hrdina sa síce narúša, stáva sa scénou utrpenia a existenciálnej neistoty. Svet antropomorfizovaný ľudským telom vo svojej materiálnej, priestorovej a objemovej jednote však zrušený nie je. Aj "torzálnosť" a "náčrtovitosť" sú prvkami subordinovanými celku. Je to priestorovo rozmerný, celistvý tvar. Ak sa ho pokúsime "rozložiť" na časti, predstavuje zvláštne napätie paradoxov. V mene aktuálnej výpovede o prítomnosti siaha do minulosti. K rozmanitým vrstvám európskeho a domáceho kultúrneho dedičstva, ku klasickej sochárskej tradícii - k Michelangelovi rovnako ako k Rodinovi, k súčasnému francúzskemu a českému sochárstvu, k majstrom baroka - ba zostupuje ešte hlbšie, k úsvitu klasickej európskej tradície, a svoj podvedomý odraz v ňom nachádza aj rodová džbánkarska tradícia. Tvar sa vracia, aby sa obsah-význam aktualizoval. Kostka ctí sochu ako tvar v priestore, ako výslednicu pôsobenia statických a dynamických síl, ich kompaktnú jednotu. Syntetizuje rôznorodosť vonkajších podnetov ideovo-estetický celok, kvalitatívne nový v slovenskom sochárstve.

Socha sa na jednej strane stáva autonómny umeleckým celkom, čírym vyjadrením umelcovho subjektu, transcenciou totálneho psychického stavu, výrazom citov a vášní, ktoré zmietajú človekom. Na druhej strane je médiom výrazu rytmickej skladby tvarov a plánov oživovaných svetlom a formovaných priestorom.⁵⁶ V krátkej chvíli Kostkovho raného diela sa zároveň sústreďuje suverénne zvládnutie všeobecných, klasic-kých i tradičných princípov sochárskeho jazy-

ka. Tento vývinový posun sa mohol udiť iba na pôde voľnej, komornej sochy, už neslúžiacej, rezignujúcej na akýkoľvek apriórne vložený účel okrem jediného - byť správou o vnútre človeka, byť tvorbou samou. Nový status sochárskeho diela bol možný len ako dôsledok funkcionálnej premeny sochy a jej spoločenského uznania, vyslobodenia sa z pragmatických pút tematizujúcej spoločenskej funkcie.

Mýtus. Na sklonku prvej polovice štyridsiatich rokov sa na Slovensku objavuje sochárska osobnosť, ktorej začiatky sú nepodobné všetkému, čo na Slovensku v tejto oblasti dovtedy vzniklo: Rudolf Uher (1913-1987).⁵⁷ Jeho raná tvorba naznačuje zásadný prelom v koncepcii poňatia a tvorby sochárskeho tvaru, nielen v jeho samotnom utváraní, ale i v tom, k čomu je tento tvar vzťahovaný. Deje sa to prostredníctvom dvoch nových momentov - cez "vzťah k archetypom" a zahájenie "neklasickej" cesty. Obe tieto skutočnosti upozorňujú na širšie myšlienkové, estetické a psychosociálne pozadie svojho objavenia a fungovania.

V čom bola Uhrova socha v čase svojho vzniku na Slovensku svetom novým a neznámym? Prvé práce Rudolfa Uhra vznikajú po roku 1943. Sú to - vo svojom vzhľade i vnútomom ustrojení - zámere primitivizujúce jednoduché torzá oprostujúce celok tvaru od nepodstatného, naturalistického detailu (Torzo, 1943, Ružové torzo, 1944), drevené skulptúry a reliéfy v tvaroslovnom repertoári odkazujúce na inšpiratívne väzby ku Gauguinovej poeticko naivizujúcej vízii života a tvorby (Leto, Bukolika, 1944, Dievčenský akt, 1945, Plodná zem, 1946). Východiskové princípy syntetizuje Uher v pieskovcovej Hlave (1945), kľúčovom diele začiatkov: v každom detaile starostlivo zvažuje mieru vyjadrenia konkrétosti a všeobecnosti, individuálnosti a abstrakcie. "Hlava je vajce... Z ovoиду sa vynára, v ovoide zostáva. Zozadu absolútny vajcový tvar ostrej kontúry, nečleneného objemu, zdrsneného povrchu. Spredu kompaktný vajcový obrys, zopakovaný vpísanou tvárou. Prísne zdvojený. Vajce vo vajci".⁵⁸ Uher potláča na minimum prvky vlastné portrétnemu umeniu, črty psychologické a individualizovanej charakteristiky. Nastupuje cestu tvarovej elementarizácie, smeruje k odhaleniu vnútornej štruktúry jadra. Jeho portrétna predstava je vtelená do tvaru chápaného v autonómnej existencii, dielo ako objekt už nie je koncentrovaným vyjadrením psychickej situácie či citového stavu, je typovou predstavou, ktorá "denotuje určitú archaickú časť ľudského bytia"... "ktorá je sedimentom nekonečných ľudských skúseností, nazhromaždených a zafixovaných v neskonale dlhom čase".⁵⁹ Uhrovu Hlavu z roku 1945 môžeme



Rudolf Uher: Hlava, pieskovec, 1945. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

pokladať za prvú koncentrovanú manifestáciu archetypálnej predstavy.⁶⁰ Nakoľko bola zámerná a nakoľko nezámerná, sa nám dnes už nepodarí nájsť jednoznačnú odpoveď. Možno predpokladať, že sa stala výsledkom procesu autorskej autogenézy, uvedomelého štylizáčného postupu zjednodušovania tvaru rustikálne cítenej hmoty zdôrazňujúcej svoju primárnu hrubosť.

Tieto východiská zachováva Uher i pri ďalších dielach - neskôr kompletizovaných do cyklu Zem (Hlava I-III z cyklu Zem, Kľačiacie dievčatko, Dievčatko s jabĺčkom, Dievčatko s vtáčikom, nedokončená celofigurálna dvojica Zem, 1947).⁶¹ Skulptívny princíp vystrieda princíp plastický: ostáva zovšeobecnený, zosumarizovaný tvar hlavy - ovál sa mení v gufu. Kompaktnosť tvaru sa zachováva, ale rukopisný prednes modelovanej hmoty ho pokrýva atmosférickou chvejivosťou, dotyk ruky sa stáva dotykom svetla. Rudimentárnosť zeme je spojená so svojou antinómiou - transcendenciou neba. Tému hláv strieda téma celofigurálnych dievčatiek. "Nezdrobňujú ideu

do žánru, ani tvar do detailu... Nerozprávajú dej, deje sa v nich príroda. Pučia potešením z čistej existencie, ale sú obostreté snom. Hlavu majú ako spln. Nesie sa na valcovitom krku a klátikovom trupe. Je tu prísna enfacovosť, symetria a statickosť... Aj stavba i duchovný svit. Vertikála je zrazu kontrastovaná... Všetko smeruje k hmotnému jadru".⁶² Uhrov tvar Zeme je zámerne nehotový, trochu nemotorný, primitivizujúco naivný, nabitý vnútornou monumentálnou silou. Socha už nie je dojmová, nie je výslednicou iluzívneho približovania sa k prírode. Jej vznik sa odpočítava od prírody.

Princíp "mimézis" je v nej síce ešte obsiahnutý, ale smeruje na kvalitatívne novú úroveň, od javovosti k podstatám. K sformovaniu, odhaleniu a stvárneniu vnútornej zákonitosti vecí, objektu. V tvare sú "duplikované" základné prírodné vzťahy - statický a statuárny princíp tiahže, jednoduchá stereometria základných geometrických prvkov, ako sú horizontály a vertikály (resp. diagonály), ovoid, gufa, ovál a okruh, skladba zobecných objemov, ktorú možno zredukovať na známy cézannovský princíp "gule, kužela a valca".

"Bytie je okrúhle" parafrázuje Gaston Bachelard Jaspersovu myšlienku, "okrúhlosť bytia" sa mu javí ako prostriedok, ktorý umožňuje "poznávať prvotnosť určitých obrazov bytia... sústreďovať sa na seba samých, stavať pred seba základnú stavbu, vnútrajškom utvrdzovať svoje vnútorné bytie".⁶³ Uher k tejto formovej a významovej "okrúhlosti" dospieva intuitívne, prostredníctvom štylizáčného procesu tvarovej elementarizácie témy hlavy. Asociácia s primordiálnym symbolom ovoidu a kruhu,⁶⁴ "kozmickeho vajca"⁶⁵ ako mytologémy počiatku, vzniku (idea života sústredeného do vajca a gule patriaca k základným archetypálnym predstavám zachovaným v nevedomej pamäti ľudstva a prejavujúca sa na rozdielnych stupňoch vývoja a v rozdielnych kultúrach) bola pôvodne nezámerná, ale mala konštitutívny vplyv na Uhrovu ďalšiu tvorbu - predovšetkým na cyklus Zem. V ňom sú už vedome vyznačené kozmogonické konotácie, tak v "tematickej" ako aj "výrazovej" rovine. Ženská hlava (žena ako darkyňa a strážkyňa života), figúry dievčatiek, detí (ako symbolov klíčiaceho a rozkvitajúceho života, zároveň šťastného sna nevedomeho ľudstva), nedokončená dvojica muža a ženy (ako základnej antinómie a podmienky života) priamo evokujú ideu zrodu, vzniku, večného prírodného kolobehu, pradávnou nerozlišenú jednotu človeka a prírody, totality, jednoty a počiatku prvotného aktu stvorenia. Je to prvok mýtický - ideová obraznosť tvaru je substancionálne totožná s tvarom samým.

Bolo dostatočne poukázané na to, že vonkajšie výtvarné podnety, inšpirácia líniou moderného európskeho

umenia, ktorá v objave sveta exotického a primitívneho umenia nachádza neznáme a nové kontinenty mysterióznej a vesmírnej citovej komplexnosti, tvarovej a významovej senzibility, a ktorá láme európsku zobrazujúcu tradíciu, ako aj duchovná blízkosť a afinita k Brancusiho dielu, zohrali v ranej tvorbe Rudolfa Uhra úlohu formatívnej kreatívnej sily.⁶⁶ V prvej chvíli náhodné a diferencované torzo podnetov sa mení vo vnútorne zdôvodnený a prežitý celok. Táto premena musela mať aj silné domáce dôvody, korene a paralely.

Jiří Šetlík o Rudolfovi Uhrovi hovorí, že východiskom jeho umeleckého myslenia bol "rodový vzťah k pôde a prírode".⁶⁷ Sám Uher ich autorizuje slovom neskôr, keď sa vracia k poetike začiatkov: "Túto potrebu vztyčiť balvan pociťujem od počiatku, ako svoju potrebu vyjadriť sa ... Nejaký je vo mne zaseknuté presvedčenie, že myšlienka zrodu, prvopočiatková myšlienka vzniku je jediný dej, ktorý chcem povedať sochou."⁶⁸ "Socha chce trvať... ako kameň či kus zeme".⁶⁹ Uher od počiatku podvedome cíti a premieta do tvaru "roľnícke videnie života", moment harmónie ľudského a prírodného bytia, ich synkretické obsiahnutie. Vedomie tejto jednoty si prináša zo slovenského vidieka, kde ešte pretrvávali tradičné formy roľníckeho života, človeka podriadeného nemenným zákonom striedania prírodného cyklu. Panteistická črta, kozmogonická jednota prírodného a ľudského je charakteristickou črtou mytologického vedomia. Aj u Uhra sa prírodné - "zem" antropomorfizuje, má ľudskú podobu, je vyjadrená cez telesný tvar. Telesnosť - sochársky zákon, ktorému podlieha, je však nová, je nepodobná "klasickému" koncepcii, ktorú slovenské sochárstvo dovtedy poznalo.

Uher so svojim lyricko-primitivizujúcim názorom, s prvkami mýtizmu nebol sám. Viditeľné programové paralely s jeho generačnými súputníkmi - predovšetkým s Orestom Dubayom, ale aj napr. s Ervínom Semianom alebo Ernestom Zmetákom - sú známe. Ak sa u Kostku núkali prirodzené paralely s nadrealizmom, Uhrova tvorba núka inú literárnu paralelu, nepriamu analógiu s naturizmom, literárnym hnutím, ktorého hlavné diela vznikli v priebehu štyridsiatych rokov. V naturizme sa inými prostriedkami do literárneho diela premietajú obdobné fenomény: "archaicko-primitívny stav bytia", "esteticky zovšeobecnené mýtické vedomie a predvedomie prírodného človeka", najzákladnejšie predpoklady ľudskej prirodzenosti cez mýty identifikované s náznakmi kozmickeho bytia človeka.⁷⁰ Naturizmus "odkazuje k počiatkom, tajným dobám, keď ešte medzi človekom a prírodou nestáli organizované formy života, aspoň nie organizované tak, aby zabráňovali vzájomnej bezprostrednej interakcii",⁷¹ jeho mýtická "realita" smeruje



Rudolf Uher: Hlava II z cyklu Zem, bronz, 1947. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

k návratu do zasľúbenej zeme, do mýtického zlatého veku ľudstva.

Je príznačné, že Uhrov lyrický primitivizmus a mýtizmus sa objavuje po vojne (resp. na sklonku vojny). Je to ešte spánok rozumu, ktorý chce utiecť a zabudnúť na nedávne vojnové besnenie, je to túžba po pokoji, ku ktorej smeruje tento programový návrat k tichému a nevedomému, šťastnému detstvu ľudstva? Medzistav nádeje a obavy z tušeného a nepoznaného, ktoré prichádza? Škála pocitov, ktoré evokuje v širšom dobovom kontexte Uhrovo rané dielo vyplýva z povojnového psychického a citového interiéru a exteriéru umenia a situácie človeka v ňom. Aj povojnový svet sa javí ako podvojný. Sú tu ešte dozvuky konfliktného ľudskeho dilemy, ohrozenia a od cudzenia, ktoré je prekonávané racionálnym konštruovaním, chápaním človeka ako tvorcu hodnôt. (Jozef Kostka sa v tejto dobe venuje už pomníkovej tvorbe, koncipuje prvé varianty pomníka SNP pre Partizánske - nie je to už tematizácia predchádzajúcej traumy, ale aktívneho kolektívneho činu). Zároveň je tu útek do iracionálneho

sveta vidín a vízií, do vysneného sveta pradávnej mýtickej jednoty, do detstva ľudstva a človeka.

Jednou z hlavných paradigiem slovenskej kultúry a umenia 1. polovice 20. storočia bolo nájsť umelecký výraz, ekvivalent "slovenskej" skutočnosti - domova a dileme postavenia človeka v ňom, nacionálnej, sociálnej, antropologicko-existenciálnej situovanosti - a v rámci toho formulovať súčasnú definíciu slovacity (pripomeňme antinómiu paradigiem "slovenský svet" - "Slovensko a svet"). V rámci celku zdedených komplexov z čias neslobody sa ním v 20. storočí stáva hľadanie "osudového mýtu rodnej hrudy". V každom druhu umenia sa "rozohráva" inak, v hraniciach a limitoch vytýčených vyjadrovanými možnosťami, stupňom vývinu a sociálnej účelnosti daného typu umeleckej fikcie. V próze napr. cez fabulovanie príbehu tzv. dedinskej témy, v maliarstve cez "dvojčlenku" človeka v krajine a hľadanie tvarového a farebného indexu domova, v architektúre cez zapájanie tradičných prvkov ľudovej architektúry do nového funkcionálneho kontextu, cez výraz "génia loci", v sochárstve sa redukuje na obraz človeka - figurálny etnotyp. Ak má všeobecnejšiu platnosť (nielen pre literatúru, ale aj na ostatné druhy umeleckého zmocňovania sa sveta) Čepanova myšlienka o revízii tzv. dedinskej témy smerom k jej archetypizácii,⁷² ktorá sa naplňa literárnym naturizmom v "nadčasovom hľadaní rudimentárnych črt slovacity",⁷³ tak v maliarstve je s predstihom uskutočnená Fullom, Galandom a Bazovským a v sochárstve jej zodpovedá Uhrov archetyp. Jeho zámerný tvarový primitivizmus a rustikalizácia odkazujú na predklasický, resp. na neklasický civilizačný horizont. Nezostupuje však ešte k pravekým idolom a totemom. Rovnako nesiahá k tradíciám folklorizmu, domáceho ľudového umenia, neinspiruje sa jeho tvaroslovným rytmom ani etnografickým detailom. Uher sa ako prvý v slovenskom sochárstve pokúša postihnúť archetyp domova. Domov je príroda a príroda je svet. Archetyp domova sa tak stáva prostriedkom jeho mýtizácie. Prírodné je podané ako telesné (intuitívne a iracionálne), telesné je konštruované ako prírodné. Svet a človek v ňom, to je bytostná kozmogonická jednota (Neba a Zeme), je to harmonická, ale metafyzická jednota. Uhrov "slovenský" archetyp je nediskurzívny, univerzalistický, vťahnutý do základných prvkov štruktúry tvaru a jeho významu.⁷⁴ Smeruje k redukovanému, ideologicky očistenému, všeobsiahlemu znaku.

Pokúsili sme sa "rozložiť" rané dielo Jozefa Kostku a Rudolfa Uhera. Pokúsme sa ho znova "zložiť". V doterajšej literatúre sa tieto dva významné a jedinečné príspevky do dejín slovenského výtvarného umenia chápali ako po sebe nasledujúce, na sebe nezávislé "kapitoly" - prvá, nazeraná v horizonte Generácie 1909, druhá v horizonte

Generácie 2. svetovej vojny. Pokúsme sa narušiť túto jednosmernú a nekomplikovanú predstavu.

Kostkovo a Uhrovo rané sochárske dielo je názorným príkladom toho, ako rozdielne a mnohotvárne sa umelecké dielo zakotvuje vo svojom čase, ako mnohoznačne s ním súvisí. Nie v zmysle chronologickom, ale v zmysle významovom. Napriek tomu, že medzi nimi existuje reálna časová postupnosť a následnosť (Uhrovo rané dielo dospieva k vrcholu v rokoch, keď sa Kostkovo rané dielo už uzatvorilo a sochár rieši úlohy iného rázu). V tomto zmysle je čas len vonkajším, nezvratným prejavom a pozadím postupnosti a premeny istej spoločenskej a kultúrnej situácie. Kostka a Uher, tak ako mnohí ďalší, sa svojou tvorbou umiestňujú a pohybujú v jednom dejinnom kontinuu, označenom ako kríza (trvajúcim od konca tridsiatych rokov k dozvukom za polovicou rokov štyridsiatych). V dejinnom priestore krízy, danej ostrými vnútornými a vonkajšími protirečeniami historického vývoja, ktorých výrazom bolo rozbitie republiky sprevádzajúce pád demokratických istôt a zdanlivý pokoj a poriadok v samotnom štátnom útvere, stojacom na strane svetovládnej represie a regresu. Obe diela boli plne zakotvené v tejto duchovne a spoločensky paradoxnej dobe, kde na jednej strane do určitej miery "zbrane žičili múzam" a na druhej strane nad nimi ako Damoklov meč visela hrozba vojny so všetkým neľudským a protileudským, skutočná vízia smrti a utrpenia nevinných. Obe diela sprostredkujú rôzne štádiá uvedomovania si tejto krízy a jej výtvarnej transpozície. Kým u Kostku je to reflexia jej narastania (čo vyjadruje fenomén traumy), u Uhera - jej doznievania (čo vyjadruje fenomén mýtu). Kríza sa do Kostkovej tvorby premieta ako "konflikt". U Uhera je jej výrazom "non-konflikt" (súlady). Ich sochárske dielo, obdobne ako veľká časť dobových umeleckých prejavov (maliarstva, grafiky, poézie, prózy) siaha ako ku hlavnému výrazovému prostriedku k "poetickej figúre" (tvaru), ktorá má výrazné symbolické vyznenie. U Kostku je to "metafora", u Uhera "archetyp". Zároveň u oboch "vedie cesta do tajomstiev ľudského života" cez ľudskú figúru, cez telesný tvar.

Konflikt individua a sveta Kostka chápe a realizuje ako drámu, ako protipostavenú a vylučujúcu sa dualitu, likvidujúcu a ničiacu aktivitu človeka, ktorý sa bolestne rozchádza s ustáleným životným poriadkom, hľadá ho, nenachádza, rezignuje. Uher uvádza individuum a svet do vzťahu súladu - príklonom k tradícii, k ustálenému poriadku, stáročnej istote zeme (domova), ktorá je zárukou zachovania rodu a etickej identity človeka. Táto jednota je však zdanlivá: je spomienkou, snom, mýtom. Iracionálnym a intuitívnym východiskom. Dedičnou stigomou človeka v 20. storočí. Obe

diela - vďaka svojim umeleckým kvalitám - zároveň sprostredkujú nadčasové posolstvo. Metaforické a archetypálne prerastá v symbolické. Aj mimo svoju dobu sú dodnes schopné zvýznamňovať sa, rezonovať, odkazovať k iným a možno aj celkom rovnakým traumám a mýtom človeka. Ich "černá skříňka jako by vydávala více, nežli do ní bylo vloženo".⁷⁵ Trauma a mýtus sú dva póly, dve kryštalické antinómie jednej skutočnosti. Socha je skúpa na slovo. Doba a svet a človek sú v nej ukryté oveľa rafinovanejšie a akt dekodovania tvaru je v konečnom dôsledku oveľa zahľadnejší. Ponecháva si časť svojho tajomstva a otvorené otázky...

Jozef Kostka a Rudolf Uher v dejinách slovenského sochárstva ako prví v ucelených ideovo-estetických koncepciách raného diela, realizujú dôsledne introvertný model tvorby, postavený na výlučnej prioritě estetickej funkcie a jej postupujúcej autonomizácie. Tragická duchovná trauma odcudzenia jedinca a spoločnosti, imaginárny sen o šťastí zhmotnený v pradávnom mýte jednoty človeka a prírody sú exteriorizované, objektivizované dielom v hraniciach "slovenského domova" ako univerzálne, všefudsky poňatého sveta. Tá efemérna, tak často a predvzato vyhľadávaná hranica, bod ontologickej premeny sochy v sochu "modernú" sa v Kostkovej a Uhrovej tvorbe ešte do dôsledkov neudiala. Bola naznačená, u každého z inej strany, u jedného možno menej, u druhého viac: bola to bytostná participácia na skutočnosti a začiatok procesu jej autonomizácie. Bola to chvíľa "oslobodenia", krátka chvíľa zrodenu moderného sochárskeho výrazu. Ich historická úloha a význam tkvel viac v tom, že ako stelesnenie nového sochárskeho myslenia, ako jeho živé symboly, sa otvorili nasledujúcej, nepriamej a diskontinuitnej ceste vývoja slovenského sochárstva, jeho nefahkému zápasu o tvar a vlastnú tvár.



Rudolf Uher: Kľaciace dievčatko z cyklu Zem, bronz, 1947. SNG Bratislava. Foto A. Mičúchová

¹ CINCÍK, J.: Umenie sochárske a Slovensko. In: Slovenská prítomnosť literáma a umelecká. Praha, L. Mazáč 1931, s. 178.

² Zo štúdie BAKOŠ, J.: Implikácie interpretácií. Umění 29, 1981, č. 6, s. 486-515.

³ CINCÍK, J.: C. d., s. 169-178.

⁴ WAGNER, V.: Profil slovenského výtvarného umenia. Martin, Matica slovenská 1935, s. 65.

⁵ WAGNER, V.: Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava, Slovenská akadémia vied a umení 1948, s. 100.

⁶ K dejinám koncepcií dejín umenia na Slovensku: BAKOŠ, J.: Situácia dejepisu umenia na Slovensku. (Prolegomena). In: Analekta,

Informačné a metodické materiály o výtvarnom umení, 6, 1979, č. 7, Bratislava, Knihnica SNG 1984, nestr.

⁷ DUBNICKÝ, J.: K otázke vzťahov medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením mladej generácie. In: Vo dne a v noci. Sborník poézie a umenia. Bratislava, Scarabeus a FKM 1941, s. 142-146; Kostka. Bratislava 1944. Nestr.

⁸ VACULÍK, K.: Súčasné slovenské sochárstvo. Bratislava, Tvar 1954; Jozef Hanula. Ján Koniarok. Umelecký odkaz. Katalóg výstavy. Úv. K. Vaculík. Bratislava, SNG 1954 (v nadväznosti na monografiu VACULÍK, K.: Koniarok. Bratislava, V. H. Kurtha 1944); ŠTEFAN-

KO, F.: Ján Koniarek. Črty o jeho živote a diele. Bratislava, SVKL 1955.

9 VÁROSS, M.: Slovenské výtvarné umenie m1918-1945. Bratislava SVKL 1960. Vychádzajú aj prvé rozsiahle profily realistických sochárov : BELOHRADSKÁ, L.: Fraňo tŠtefunko. Vydavateľstvo SFVU 1962; VÁROSS, M.: Rudolf Pribiš. Bratislava, Vydavateľstvo SFVU 1962.

10 ABELOVSKÝ, J.: Svetonázorová dialektika slovenského moderného maliarstva. (Človek a svet v slovenskej medzivojnovovej maľbe.) In: Ars, Z moderného slovenského umenia, 1983, č. 1, s. 25.

11 Pojem generácie sa stal "domácou" analógiou situácií, ktoré sa v európskom umení 20. storočia spájali so "skupinovými" iniciatívami. Vývinový pohyb sa odohrával na kolektívnej báze (individualít), ich dočasné združovanie bolo určované príslušnosťou k antitradicionalistickému programu, ktorý vyžadoval "kolektívnu" obranu a presadenie sa. V slovenskom výtvarnom umení potreba "združovať sa" z aspektu hľadania a prebojovania nových iniciatív bola sporadickejšia (v tvorivom zmysle sa objavila od konca 30. rokov až v priebehu 60. rokov). K teoretickej reflexii pojmu: MUKAŘOVSKÝ, J.: Problémy individua v umení. s. 49-96. In: Cestami poetiky a estetiky. Praha, Československý spisovateľ 1971.

12 Generácia 1909 - Svedomie doby. Katalóg výstavy. Úv. K. Vaculík, L. Peterajová. Bratislava, SNG 1965, s. 5. Ďalej: PETERAJOVÁ, L.: Generácia 1909. Výtvarný život, 24, 1979, č. 4, s. 2-9; č. 5, s. 15-19; č. 6, s. 21-24; Generácia 1909. Socha piešťanských parkov. Katalóg výstavy. Úv. L. Peterajová, L. Belohradská. Piešťany 1972.

13 ABELOVSKÝ, J.: c. d., s. 13.

14 K pojmu "generácie" vyrástol na Slovensku ďalší, presnejší, významovo skromnejší nástupník - Matuštkove "nástupy" (Nástup 57 a Nástup 61), ktoré namiesto doby narodenia, faktu "biologického" zvolili faktor profesionálneho štartu, moment geneticko-výtvarný. Ich dlhodobým uplatnením, ku ktorému nedošlo, v slovenských podmienkach hrozili zmeniť sa v "zástupy". (MATUŠTÍK, R.: Nové slovenské výtvarné umenie. Bratislava, Pallas 1969).

15 KÁLMÁN, J.: Sochári medzivojnovového obdobia. Výtvarný život, 21, 1976, č. 2, s. 23-26. (Autor označuje sochárov J. Pospíšila, V. Ihriského, M. Motošku a L. Majerského ako "zakladateľskú generáciu"). Podobne ROLLEROVÁ, M.: Vojtech Ihrský. Bratislava, Pallas 1978, tých istých za "generáciu moderného realistického sochárstva". (s. 5) atď. "Zakladateľstvo" evokuje základy, korene ukryté v zemi, nad ktorými sa rozrastá koruna stromu, čerpajúca z nich životodarnú silu pre svoj rast. Z Koniarkovho diela sa historikom podarilo vytážiť jeho paradoxné zakladateľstvo (Vaculík, Bartošová-Pinterová) rovnako u F. Štefunku (Belohradská), ktoré však bolo parciálne a nebolo vo svojej dobe, ani neskôr disciplínou výraznejšie reflektované. Ostatní "zakladatelia" väčšinou zle ikonizovali národnobuditeľský, osvetový a reprezentatívny program, v ktorom neprekročili hranice popisného a schematickeho "realizmu" a ich nerozsiahle komorné dielo nemohlo priniesť podnety k aktívnej nadväznosti. Ostatní v dejinách ako historická a výtvarno-dokumentačná súčasť doby, paradoxných ciest vývoja slovenského sochárstva v 20. storočí.

16 Avantgarda 38. Retrospektíva bojov o nové umenie. Katalóg výstavy. Úv. M. Bakoš, J. Rak. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1969. BAKOŠ, J.: Výtvarná "Avantgarda 38" a jej realita. Výtvarný život, 13, 1968, č. 7, s. 298-303.

17 Základný výskum slovenského sochárstva I. polovice 20. storočia sa odohral na monografickej a výstavnej pôde. Napriek častému deskriptívnemu a popisnému vzťahu k materiálu a "spoločensky" motivovaným interpretáciám (išlo v mnohých prípadoch o hodnotenie diela žijúcich autorov) je potrebné oceniť, že základné faktografické, biografické a materiálové výskumy dostatočne konturovali dielo jednotlivých autorov.

18 KAHOUN, K.: Výtvarné umenie od roku 1918. Sochárstvo. In: Slovensko - Kultúra. 1. časť. Bratislava, Obzor 1979, s. 883-888.

19 Tamtiež, s. 888.

20 Ján Koniarek. Súborné dielo. Katalóg výstavy. Úv. Z. Pinterová. Bratislava, SNG 1978/79.

21 Slovenské komorné sochárstvo 1918-1948. Katalóg výstavy. Úv. Z. Bartošová. Bratislava, SNG 1986.

22 Slovenské výtvarné umenie 1900-1918. Katalóg výstavy. Úv. S. Ilečková, Z. Bartošová-Pinterová, Bratislava, SNG 1984.

23 ABELOVSKÝ, J.: c. d., s. 25.

24 MOKREJŠ, A.: Interpretace umění jako filozofický problém. Estetika, 28, 1991, č. 1, s. 44.

25 Průvodce po světové literární teorii. Red. V. Macura. Praha, Panorama 1988, s. 68.

26 LIPTÁK, L.: Slovensko v 20. storočí. Bratislava 1968, s. 286.

27 ŠTECH, V. V.: Dohady a jistoty. Praha, Nakladatelství československých výtvarných umělců 1967, s. 67.

28 MUKAŘOVSKÝ, J.: Cestami poetiky a estetiky. Praha, Československý spisovateľ 1971, s. 93, s. 119, s. 200.

29 Ruský semiológ a mytológ A. F. Losev vyčleňuje dve základné roviny symboliky v umení: 1. je imanentná každému umeleckému obrazu. Každý umelecký obraz je ideou obrazne vtelenou, idea je symbolom obrazu a obraz je symbolom idey, pričom obe zložky sú nerozdeliteľné a existujú celostne; 2. umelecké dielo ako jednota obch stránok ďaleko presahuje hranice samej idey a samej obraznosti, poukazuje na inú (mimodiélovú) perspektívu, na vzťah k iným javom a veciam. (LOSEV, A. F.: Simvol i realizičeskoje iskusstvo. Moskva, Iskusstvo 1976, s. 145-146).

30 MATHAUSER, Z.: Metodologické meditace aneb tajemství symbolu. Bmo, Blok 1989, s. 53.

31 POPOVIČ, A.: Štrukturalizmus v slovenskej vede (1931-1949). Martin, Matica slovenská 1970, s. 14.

32 ČEPAN, O.: Literárny vývin v rokoch 1918-1945. Slovenská literatúra, 20, 1973, č. 3, s. 267-276. Čepanom vyčlenené hlavné znaky literárneho vývinu majú metodologický charakter aj pre iné disciplíny zaoberajúce sa vývinom umenia v danom období. Sú to: pluralita (mnohovrstevnosť), koexistencia (súčasná pôsobnosť), diskontinuita (oslabená kauzálna následnosť).

33 Na tradičné dedenie romantických predstáv upozorňuje už v tridsiatych rokoch CHORVÁT, M.: Romantická tvár Slovenska. Praha, Nakladateľ Václav Petr 1939.

34 GIEDION - WELCKER, C.: Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space. New York, George Wittenborn 1960, s. 9.

35 ŠŤTOVEC, M.: Romány a mýty. Bratislava, Tatran 1982, s. 13-15.

36 KÁLMÁN, J.: Výtvarná súvaha piatich rokov. Obroda, 1, 1943, č. 4, s. 189.

37 DUBNICKÝ, J.: Kostka. Bratislava, SSVU 1944; KATALÓGY- Jozef Kostka. Sochy. Kresby. 1962-68. Katalóg výstavy. Úv. K. Vaculík, R. Fábry. Bratislava, SNG 1968; Jozef Kostka. Výber z tvorby. Katalóg výstavy. Úv. B. Bachratý. Trenčín, Oblastná galéria M. A. Bazovského 1979; Jozef Kostka. Odkaz SNP v sochárskej tvorbe. Katalóg výstavy. Úv. L. Belohradská. Bratislava, SNG - Dom umenia 1980; Jozef Kostka. Výber z tvorby. Katalóg výstavy. Úv. J. Kotalík. Praha, NG Královský letohrádek 1981; Jozef Kostka. Plastiky a kresby. Katalóg výstavy. Úv. Š. Zajíček. Záhorské múzeum v Skalici a Galerie výtvarného umění v Hodonine 1983; Jozef Kostka. Súborné dielo. Katalóg výstavy. Úv. Z. Bartošová-Pinterová, D. Zmetáková. Bratislava, SNG 1987; Národný umelec Jozef Kostka. Sochárska tvorba z rokov 1938-1945. Katalóg výstavy. Úv. M. Kvasnička. Trenčín, Oblastná galéria M. A. Bazovského 1988. Pri množstve katalógov a časopiseckých štú-

dií dodnes postrádame syntetické monografické spracovanie rozsiahleho Kostkovho diela.

38 FÁBRY, R.: Dýchajúce sochy. Elán, 10, 1940, č. 5, s. 5.

39 RAK, J., ŽÁRY, Š.: Umelec a dielo. In: Pozdrav. Bratislava 1942, s. 72.

40 HONZA, J.: Pri dielach Jána Mudrocha a Jozefa Kostku. Elán, 11, 1941, č. 6, s. 15; DUBNICKÝ, J.: K otázke vzťahov medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením mladej generácie. In: Vo dne a v noci. Sborník poézie a umenia. Bratislava, Scarabeus a FKM 1941, s. 142-46.

41 MUKAŘOVSKÝ, J.: Dialektické rozpory v moderním umění. In: Studie z estetiky. Praha, Odeon 1966, s. 265.

42 Ide o dielo Jozefa Wagnera Sochař (1934), ktoré je interpretované ako výraz procesu zmocnenia sa "prichádzajúceho tvaru" (TOMEŠ, J. M.: Sochař Josef Wagner. Praha, Odeon 1985, s. 96), prekonávania hmoty duchom. Sémantika "balvanu" sa v českom sochárstve prejavuje aj v tvorbe Makovského. V 2. polovici tridsiatych rokov v českom sochárstve "vyčerpaná formula nového klasicizmu nutne ustupuje pod náporom nové expresivity". (WITTLICH, P.: České sochařství ve XX. století. Praha, SPN 1978, s. 211.)

43 ŠMEJKAL, F.: Bludný balvan. Poznámky k archetypologii kamene. In: Barva, linie, tvar. Katalóg výstavy. Úv. H. Rousová. Praha, Galerie hlavního města - Dům U kamenného zvonu 1988, s. 118-123. Podľa Šmejkal je "obrazem trvání, nezníčitelnosti, síly, věčnosti" (s. 119). V kontexte Kostkovej Poézie (tvar je upresnený nápisom JAR) sa významová konotácia tvaru môže posunúť viac k symbolizácii ľudskej, prírodnej a tvorivej sily, pripútanosti k rodnej pôde, ochranky ni rodu, plodnosti polí a žien.

44 BAKOŠ, J.: Dielo a svet slovenského maliarstva. Slovenské pohľady, 85, 1969, č. 1, s. 112.

45 DUBNICKÝ, J.: Kostka. Nestr.

46 Diela sú uvedené podľa údajov publikovaných v katalógoch, čiastočne sa medzi sebou nezhodujú. Súvisí to s tým, že väčšina diel vznikla vo variantoch, štúdiách, náčrtoch, mala seriálny charakter. Zostaviť dôkladný katalóg Kostkovej ranej tvorby nie je - vzhľadom na interpretačný charakter - zámerom tejto práce.

47 Téma spánku, sna, prichádza do moderného sochárstva cez staršie kultúrne vrstvy tradície (renesančnej, barokovej, romantickej). P. Wittlich sa pri analýze ikonografie sna v českom secesnom sochárstve odvoláva na gnostickú a platónsku tradíciu, ktorá poníma "probuzení z spánku symbolicky ako návrat duše ze zajetí temnoty, hmoty a smrti ke svému původnímu božskému určení". (WITTLICH, P.: c. d., s. 26.) Vzhľadom na denotatívny kontext Kostkovho diela Smútiaca (Sen), výklad obrazu spiacej ženy odkazuje na ambivalentnú modalitu sna a skutočnosti prevzatej z romantického odkazu. Pripomeňme, že k romantickej tradícii sa programovo hlásil básnický nadrealizmus (jeden zo zbomíkov bol nazvaný podľa tohto postulátu nadrealistov, vyjadrujúceho rozpor ilúzie a reality, ktorým sa tematizovala kríza subjektov v objekte). Sen je opozitom skutočnosti, protikladom bdenia, aktívnej účasti, činnosti a života. Odkazuje k iným významovým rovinám - k úniku zo skutočnosti, úkrytu pred ohrozením a nebezpečenstvom (zdanlivému, dočasnému, klamlivému), k stavu nevedomia, zdanlivého umŕtvenia, k spánku vedomia. Vízia snenia má okrem negatívnej ambivalencie aj pozitívny rozmer. Je túžbou po ideáli, neuskutočnenej harmónii, šťastí a láske. Je to však sen poňatý alegoricky a mimeticky. Nie je to sen v surrealistickom zmysle, priamo determinujúci, asociujúci nový magický tvar skutočnosti. Podobne aj v Noci využíva Kostka tento "alegorizujúci" metaforický interval medzi tvarom a jeho významom. Noc je opozitom dňa (ale aj prostredím a predpokladom spánku), zároveň je tajomnou, všadeprítomnou a nesformovanou tmou zahľujúcou človeka. Je nebezpečím, nešťastím, vesmírnym chaosom. V žiali je už tento interval oslabený, je priamym

obrazným pomenovaním trpiaceho a blúdiaceho človeka v anonymnom svete. Kostka túto - v súdobom maliarstve veľmi často používanú ikonografickú figúru trpiaceho ľudstva na ceste a bez domova (u Majemíka, Hložníka, Želibského, Nevada a ďal.) - tematizuje cez typ "pútnika", ktorý uňho nadobúda mýtické črty vizionára, proroka, národného veľtca. Ide o literárny archetyp "ducha", "anima", múdreho starca, šamana, čarodajníka, nitzscheovského Zarathustru, ktorý prostredníctvom svojej vízie (snovej a bdelej) má priniesť spasenie porobenému ľudstvu.

48 Na tomto mieste by som chcela upozorniť na inú analógiu - modelovú príbuznosť situačnej duality subjektu a objektu u "raného" Kostku a "neskoršieho" Jankoviča. Obidvoch môžeme, s trochu zjednodušenia, označiť za figuratívnych expresionistov. Hoci ide o učiteľa a žiaka, nie je medzi nimi vzťah priameho dedičstva a nadväznosti. Jankovič vychádza z diametrálne iných vonkajších výtvarných podnetov. K priznanej dualite človeka a sveta sa dostáva cez nefiguratívny úvod, v ktorom sa ju ešte pokúša zlikvidovať vzájomným obsiahnutím, "rozpuštením" subjektu a objektu v sebe navzájom. Odcudzenie, zdôraznený tragický akcent individuálneho ľudského bytia v a priori nepriateľskom svete, sa zo všeobecnej existenciálnej roviny drámy jedinca a účasti na nej postupne mení v tematizáciu odcudzenia človeka a totalitnej moci, doby a podmienok života. Kým u Kostku je základným prvkom tematizácie traumy jedinca v odcudzenom svete figurálny, haptický a vizuálne celistvo poňatý tvar, u Jankoviča je klasická telesná jednota rozbitá. "Obraz človeka" sa ruší, aby sa mu utvoril nepodobný, ale analogický, nový predmetný pendant (fragment a detail ako maska a odtlačok). Nad-sily a nad-vláda sveta má u Kostku povahu deformujúcej, alebo abstraktnej sily (priestoru). U Jankoviča priamo deštruuje predmet a zároveň sa "prázdno" semantizuje, stanovujú sa jeho hranice (klietka, sieť, pavučina, okno, schody). Účasť sa mení v odstup a nadhľad, expresia a deformácia vedú k ironickému a grotesknému poňatiu odcudzenia.

49 DUBNICKÝ, J.: Kostka. Nestr.

50 Z odstupe a po analýze veľkej, nielen nadrealistickej, časti výtvarnej a literárnej tvorby tých čias, sa potvrdzuje, že prítomnosť prostriedkov "poetizácie" a "lyrizácie" (potlačenie dejovosti, metaforizácia sujetu, simultánne radenie prvkov, subjektívizácia, zreflexívnenie) bola - v rámci vlastných špecifik druhu jazyka - spoločná pre rôzne druhy a disciplíny umenia. Charakteristickou analógiou je próza naturizmu, v ktorej dochádza k "infiltrácii" postupov a figur lyrickej poézie do epiky". ŠŤTOVEC, M.: c. d., s. 9. Ďalej - ČEPAN, O.: Kontúry naturizmu. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1977.

51 ABELOVSKÝ, J.: Maliarstvo a poézia v rokoch 1939-1945. I. Výtvarný život, 34, 1989, č. 1, s. 31.

52 Hlavné paralely medzi výtvarnými prejavmi mladej generácie a nadrealistickými básnikmi Dubnický definuje ako "poetičnost", "torzálnosť", "náčrtovosť" (O vzťahoch..., c. d.). V monografii o Kostkovi k nim dodáva "metaforičnosť" a "významovú mnohoznačnosť". Je prirodzené, že Dubnický ako kritik generácie hľadal predovšetkým to, čo ich spájalo a nezodrážňovalo to, čo rozdeľovalo, a tak neanalyzoval odlišnosť základného princípu transformácie sveta básnickým a výtvarným dielom. Už dobovú komparáciu vyznievajúcu v neprospech výtvarníkov naruša až BAKOŠ, J.: Výtvarná "Avantgarda 38" a jej realita. Výtvarný život, 13, 1968, č. 7, s. 298-305. Z novších pohľadov na problematiku - ABELOVSKÝ, J.: Maliarstvo a poézia v rokoch 1939-1945. I., II. Výtvarný život, 34, 1989, č. 1, s. 28-31, č. 2, s. 3-10.

53 ČEPAN, O.: Kontúry naturizmu, s. 44 a 79.

54 KOVÁČ, B.: Alchymia záračného. Podstata a osudy surrealizmu. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1968, s. 317.

55 V literatúre o dejinách nadrealizmu bolo mnohokrát zdôrazňované, že sa nestotožnil v úplnosti s ortodoxiou svojho francúzskeho vzoru, neprerušil vzťah s realitou a svoju participáciu na premene

sveta, hoci v centre jeho záujmu bola radikálna premena slohovo-estetických štruktúr slovenskej lyriky. Experimentálnosť a istá nekomunikatívnosť mu dovoľovala hovoriť o odsúdení vojnového vraždenia a spoločenských otrasov zakrytejšie, cez významové šifry.

⁵⁶ Je to obdobná dvojplovnosť, ambivalentnosť diela a jeho úlohy v modernej "tradícii", akú v prípade Rodinových diel popisuje v citovanom diele C. Giedion - Welckerová. Podľa nej sa Rodin pre moderné sochárstvo stáva východiskovým tam, kde opúšťa literárne a psychologické determinácie a inšpirácie a smeruje k uchopeniu sochy ako autonómnej tvarovej sily. Ten istý princíp vyjadruje aj Readov pojem "forma v hĺbke", z ktorej vychádza prvá vývinová línia moderného sochárstva, založená na organickom kritériu a humanistickej tradícii, kým druhá sa odvíja od konštrukcie čistej formy započatej kubizmom. (READ, H.: A Concise History of Modern Sculpture. London, Thames and Hudson 1964). Vzťah k Rodinovi ako zakladateľovi moderného sochárstva je polemický - uznáva sa selektívne ako predstupeň, štádium, tam kde sa hľadajú hlbšie korene modernej tradície (HAMMACH, A. M.: The Evolution of Modern Sculpture. Tradition and Innovation. New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers 1969; SELZ, J.: Ursprünge der modernen Plastik. München, Rütten+Loening Verlag 1963), tam, kde sa vývojová východisková formula chápe ako od skutočnosti autonomizovaný tvar (začínajúca kubistickou analýzou formy a objavom exotického sveta), vypadáva z nej (TRIER, E.: Form and Space. Sculpture of the Twentieth Century. London, Thames and Hudson 1961; Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur - Raumkonstruktion - Prozes. München, Prestel-Verlag 1986).

⁵⁷ KÁRA, L.: Rudolf Uher. Bratislava, Pallas 1969; Rudolf Uher. Výber z tvorby 1943-1983. Katalóg výstavy. Úv. B. Bachratý. Bratislava, ZSVU 1983; BARTOŠOVÁ, Z.: Rudolf Uher. Výtvarný život, 33, 1988, č.8, s. 28-31 a ďal. K obdobiu Uhrovho raného diela najvyčerpávajúcejšiu informáciu podáva Károva monografia. Ďalej - BARTOŠOVÁ, Z.: Slovenské sochárstvo 1945-48. Ars, 1984, č.2, s. 25-33. Bratislava, Veda 1984.

⁵⁸ KÁRA, L.: c.d., s. 14.

⁵⁹ ŠMEJKAL, F.: Kosmické vejce. Příspěvek k problému archetypální symboliky. Umění, 23, 1975, č.3, s. 230.

⁶⁰ Pojem archetyp sa do umeleckej historiografie a teórie umenia, literárnej a umeleckej kritiky dostáva z analytickej (hlbinnej) psychológie C. G. Junga. Jung chápe psychiku človeka (kolektívne nevedomie) ako prameň obrazových štruktúr predstavivosti, v ktorých sa reprodujú najstaršie "primitívne" začiatky myslenia a cítenia vyjadrené v archetypoch (pravzoroch ideí, javov, vecí). Archetypy, "archaické pozostatky", "prvotné obrazy" existujú ako pred-dispozície, apriórne schémy, potenciálne štruktúry nevedomia a ako archetypálne predstavy, ktoré sú obrazným vyjadrením, konkretizáciou predchádzajúcej latentnej štruktúry, realizovanej vo vedomí. V umení teda ide o realizovaný archetyp, objektivizovaný a manifestovaný archetypálnu predstavu, ktorá odkazuje k pôvodnému, východiskovému významovému jadrú konštantne prítomnému a opakovanému sa v priebehu dejín umenia. Súčasný význam sa veľmi vzdialil pôvodnému (používa sa synkreticky - vo význame symbolu, motívu, témy, idey, formy a pod.).

⁶¹ Medzi Károm a Bartošovou existujú rozdiely v značení a radení jednotlivých diel.

⁶² KÁRA, L.: c.d., s. 15.

⁶³ BACHELARD, G.: Poetika priestoru. Bratislava, Slovenský spisovateľ 1989, s. 340.

⁶⁴ ZYKMUND, V.: Jungova škola a výtvarné umění. Výtvarné umění, 20, 1970, č.4, s. 201: "Kruh se objevuje v zobrazení svatozáře. Slunce, Měsíc, Země, příslušnost lidské psychiky ke kosmickému světu, prostor ducha a prostor materiálního světa, jednota částí a celistva, to všechno jsou archetypální významy symbolu kruhu".

⁶⁵ Bližšie ŠMEJKAL, F.: Kosmické vejce, c.d.; TOPOROV, V. N.: K rekonstrukcii mifa o mirovom jajce. In: Trudy po znakovym sistemam, III, s. 81-99. Tartu 1967.

⁶⁶ UHER, R.: Návšteva u Brancusiho. Umelecký mesačník, I, č.1-10. Bratislava 1948, s. 145.

⁶⁷ ŠETLÍK, J.: O svojbytnosti slovenského umenia. Výtvarný život, 35, 1990, č.10, s. 37.

⁶⁸ Rudolf Uher. Katalóg výstavy. Úv. R. Uher. Bratislava, Dom umenia 1967.

⁶⁹ UHER, R.: Báj o zemi. Tvorca a kontext. Výtvarný život, 36, 1991, č.5, s. 3.

⁷⁰ ČEPAN, O.: Kontúry naturizmu, s. 56 a 13.

⁷¹ ŠUTOVEC, M.: c.d., s. 254.

⁷² ČEPAN, O.: c.d., s. 103.

⁷³ Tamtiež, s. 56.

⁷⁴ V sochárstve "hľadanie moderného výrazu slovacity", ktoré do seba zapája archetypálne princípy a zároveň novo poňatý vzťah k ľudovému umeniu, jeho estetickému kánonu i folklórnemu detailu, sa uskutočňuje až za hranicami skúmaného obdobia - v rámci generácie galandovcov sa tento problém stal východiskom a programom tvorby Vladimíra Kompánka. Jeho vzťah k "ľudovému" a etnografickému je však polemický, tak ako i proces archetypizácie tvaru má iné korene ako u Uhra. Kompánkov tvar prináša zakódovanú empirickú asociáciu, stvámený vizuálny vnem krajiny a jej prvkov. Empíria skutočnosti je transponovaná do znakovkej výpovede. Spočiatku sa konštruktívne monumentalizuje (témy penátov, kde sa ženská figúra mení v kmeň, strom, vertikálu a zvýznamňuje sa v mýtus ochranného "božstva" domova) a neskôr dekorativizuje (v rozprávkovosti a naivite hračiek). Špecifickú podobu dostáva tento problém v tvorbe Andreja Rudavského - archetypický tvar podlieha expresívno-lyrickej štylizácii s využitím prvkov modernej metafory, sémantika tvaru siaha k pohanskému, praslovanskému horizontu konfrontovanému s modernými existenciálnymi a antropologickými problémami.

⁷⁵ MATHAUSER, Z.: c.d., s. 62.

2/ *A style attitude*, comprehending development as a sequence of transformations of style and thoughts demonstrated in the work of art. The concept of an artistic value (quality) and an a priori axiological conception regarding the inner potency of art in accordance to modernism, stands in the focus of the attention in this case. In contrast to the former attitude, the latter is marked by a tendency to immanentism and, regarding the tradition, it formulates justificatory (rehabilitating) standpoints.

Neither of these artistic-historical conceptions was complete. They dealt with sculptural works selectively, according to either ideology or aestheticism. In the final analysis of things we may say that they failed to grasp the true intricacy of the problem, and to explain the development of sculpture as a complex resultant of artistic and non-artistic, immanent and contextual motivations and reasons. The conclusion outlines some new moments of approach to the topic and to the interpretation of a work of art.

II. Shape - Metaphor - Symbol

On Jozef Kostka's and Rudolf Uher's Early Work.

In the first half of the 20th century Slovak sculpture passed through and artistically varied road of development. The problem of birth of modern Slovak sculpture was that of the birth and life of a new social function and its iconization which found its reflection in a nonuniform development of sculpture and in its lagging behind other artistic disciplines. It remained longest in the embrace of surviving romantic ideas on the one hand, and of pragmatic genre didacticism, on the other. It released from this situation only towards the end of the 30s and during the 40s, thanks to two sculptors - J. Kostka and R. Uher. This study is concerned with an interpretation of their early work, a definition of their basic contribution to the development of Slovak modern sculpture where they occupy a key starting place. Both brought in rounded creative conceptions based on the priority of aesthetic

function and its autonomy in its own right, and both realized systematically an introvert model of work.

Jozef Kostka's early work (bounded by 1938-1945) took place within the circuit of the Bratislava surrealist movement. He took contact with numerous stimuli (Czech, and French sculpture, expressive baroquization, Rodin etc.) which he synthesized into a specific whole. Its base is a conflict of the individual and the outer world interpreted as an excluding duality, a spiritual drama with a tragic content. To express this conflict (which was a real reflection of the trauma of war destruction) he makes use of an expressive deformation of form and of metaphoric, figurative or symbolic means of expression, analogically to painting and poetry of that time.

Rudolf Uher's early work (during the period of 1943-1947) exploits other impulses - concepts of modern art deriving from inspirations of primitive cultures and the pre-classical horizon (in bonds with motives of Gauguin's and Brancusi's works). By its lyrico-primitivist view it arrives at the first expression of an archetypal concept in Slovak sculpture, which has home roots. In Uher's work the individual and the world are brought into a state of harmony, through an inclination to ancient tradition, to fixed order and to centuries-old safety of the soil (the home) which are the guarantees of man's ethical identity. The consequences and the reverberation of the period crisis are here restrained by an escape into a world of mythical childhood of mankind, similarly as in works of another period movement - literary naturism. Trauma and myth thus come to be the fundamental meaningful, iconic intentions in Kostka's and Uher's work, through which they become ambiguously anchored in their time, but also speak to the present.

Translated by Peter Tkáč.

Questions and Problems of Interpretation of Slovak Sculpture of the 1st Half of the 20th Century

I. Slovak Sculpture of the 1st Half of the 20th Century in the Mirror of Its History

The study aims to map up the problems dealt with in literature (synthetic works, monographs, exhibition catalogues) and to set down basic methodological lines for processing the topic. Through a chronological analysis of the selected, most significant studies on the history of Slovak sculpture (by J. Cincík, V. Wagner, J. Honza-Dubnický, M. Városová, K. Vaculík, K. Kahoun, Z. Bartošová-Pinterová) the study defines two fundamental historiographical lines:

1/ *A generation-conditioned attitude* based on the concept of complementarity of political and art history as a developmental sequence of specific generational-fostered contributions determined by the socio-historical situation. It is characterized by an overt tendency towards sociologism, often apprehended mechanically, and is formulated from the defensive (apologetical) points of view. Regarding the tradition, it is characterized by a search for formulae of a national creative manifestation as an expression of the degree of the discipline's social creative progress.

O piešťanskej výstave modernej architektúry, sympóziu a trochu i o inom

V dňoch 20.-27. októbra 1991 usporiadal Spolok architektov Slovenska v Piešťanoch medzinárodné sympóziu *Moderná architektúra 20.-30. rokov na Slovensku*. Súčasťou akcie bola výstava, inštalovaná v priestoroch Spoločenského centra kúpeľov Piešťany. Reinštalácia výstavy nasledovala v novembri v priestoroch Slovenského národného múzea v Bratislave. Cieľom celého podujatia bolo predstaviť doteraz relatívne málo známu etapu vývoja architektúry na Slovensku; výstava sa mala stať, ako uvádza katalóg, "impulzom k poznávaniu, podnetom k výskumom a štúdiu, upozornením verejnosti na architektonické hodnoty, ktoré na Slovensku máme". To, že tieto hodnoty sú laickej verejnosti prakticky neznáme, je, žiaľ, smutnou skutočnosťou. Na inom mieste v tomto čísle si môžeme v Bensonovej štúdií prečítať, aká veľká pozornosť sa venovala architektúre, konštituovaniu názorov na jej vývoj, jej analýze a hodnoteniu na stránkach odbornej i populárnej tlače v USA; architektonické témy sa objavujú v štruktúre všetkých masmédií po celej Európe. U nás však zatiaľ verejnosť okrem čiastočne iracionálnej a čiastočne opodstatenej averzie voči architektom a architektúre toho veľa v povedomí nemá. Z tohto hľadiska usporiadanie spomínaných podujatí predstavuje záslužný čin, ktorý možno priradiť k rozbiehajúcim sa výstavným aktivitám na pôde SNG.



Tí, ktorí v tejto oblasti odborne pôsobia, najlepšie vedia, aká smutná situácia tu panuje. Pre mnohé zaujímavé objekty nevieme určiť autora, dokumentačný materiál je roztrúsený po najneuveriteľnejších miestach (často vo veľmi zlom stave), v archívoch sa nachádzajú fragmenty materiálov a čo je najhoršie, mnohé už nenávratne zmizli. Príčinou je jednak obdobie 2. svetovej vojny, jednak nezaujímavé povojnové obdobie o to, čo sa na Slovensku dialo v období medzi dvoma vojnami. Veď okrem Foltyna a Kusého sa tejto významnej etape nevenoval sústavne nik a okrem Kusého knihy o medzivojnovnej slovenskej architektúre a pár dobových dokumentov - i to prevažne časopiseckého charakteru - slovenská teória nepriniesla v celej "pofebruárovej" etape žiadnu analýzu medzivojnovného architektonického snaženia. Symptomatically je i

to, že Foltynova kniha k tejto téme vyšla v roku 1991 v Nemecku. Až neskôr sa k týmto osamelým bežcom pripojili svojimi aktivitami Kubičková, Mrňa a Šlachta, a čo je pozitívne, pribúdajú ďalší. Podľa toho, čo ukázala výstava a jednotlivé príspevky na sympóziu, je sa čím zaoberať.

Výstava bola koncipovaná tak, aby prehľadne prezentovala najlepšie a najznámejšie projekty obdobia dvadsiatych a tridsiatych rokov na Slovensku. Jednotlivé panely prinášali bohatú výkresovú a fotografickú dokumentáciu vybraných objektov a predstavili prierez architektonickou aktivitou medzivojnovného obdobia v celej šírke jej typologickej palety. Zaujímavé príklady z oblasti obytných a polyfunkčných budov reprezentované projektami Belluša, Fuchsa, Konráda, Ludwiga, Mareka, Poláška, Šilingera, Weinwurma a Vécseia dokumentujú celý vtedajší záber od "minimálneho bytu" cez družstevnú výstavbu rôznej užívateľskej náročnosti, mestské obytné polyfunkčné domy (s výrazným mestotvorným charakterom) až po mestské vily, kde sa funkcionalistický koncept mohol najplnšie rozvinúť. Veď práve otázky konceptu sociálneho bývania, formulovania nového životného štýlu, zmeny požiadaviek a nárokov na bývanie, a ich vyjadrenia v priestore a tvare sú jedným zo základných programových postulátov moderny.

Ďalšími prezentovanými prácami sa predstavili rôzne typy administratívnych budov (Belluš, Balán-Grossman, Scheer, Tvarožek), stavby zdravotníckej a kúpeľnej, ktoré predstavujú v koncepte i realizácii jednu zo špičiek medzivojnovnej architektúry, porovnateľnú s najkvalitnejšími súvekými európskymi príkladmi (Balán-Grossmann, Fuchs, Harminc, Krejcar, Libra-Kan-Basař, Marek, Merganc, Slatinský, Stockar), objekty obchodné, kde sa objavil i jeden z učebnicovo najčistejších funkcionalistických objektov - Viškov obchodný dom na Štefánikovej ulici v Bratislave a ďalší, v podstate tiež typický, i keď z dnešného pohľadu kontroverznější, Karfíkov obchodný dom Baťa v Bratislave pri vstupe do Starého mesta. Zachytené boli i stavby sakrálne (Haminc, Behrens), dokumentované boli i pôvabné objekty Bellušovho a Konrádovho veslárskeho klubu, ktoré sa, žiaľ, dnes nachádzajú v deprimujúcom stave. A aby bol obraz doby kompletný, nechýbal ani fenomén sám o sebe - Jurkovič a jeho Štefánikova mohyla na Bradle.

Uvedené exponáty dokladajú zásadný obrat v chápaní architektonického priestoru a výrazu, každý svojím spôsobom odpovedá na základnú otázku vzťahu funkcie a formy. A tie najlepšie nachádzajú odpoveď v ich syntéze. Potvrdzujú tak postreh F. L. Wrighta, že "... forma nasleduje formu" je iba dogmou, pokiaľ si neuvedomíme vyššiu pravdu, že forma a obsah sú jedno".

K výstave vyšiel obrazovo dobre vybavený katalóg s úvodným slovom Š. Šlachtu. Jedným z nespomých kladov katalógu je i 16 krátkych medailónov najznámejších architektov, ktorí na Slovensku v tomto období tvorili (Balán, Belluš, Foltyn, Fuchs, Harminc, Jurkovič, Karfík, Merganc, Rosenberg, Scheer, Szalatnai-Slatinský, Szönyi, Šilinger, Tvarožek, Weinwurm, Wiesner). Napriek stručnosti (a pár úročným faktografickým omylom) je to čítanie na výsosť zaujímavé a svojím spôsobom dáva nepriamo odpoveď na otázku, prečo práve funkcionalizmus v slovenských podmienkach zanechal také kvalitné realizácie. Tu sa totiž konfrontovali v tvorbe názory a postoje absolventov škôl z celej Európy (Praha, Brno, Budapešť, Viedeň, Bauhaus v Dessau, Drážďany, Berlín, Zürich). V takejto inšpirujúcej a konkurenčnej atmosfére mohli vzniknúť progresívne myšlienky a koncepty, ktoré našli svoje vyjadrenie v realizácii; mohol vzniknúť súzvuk so súvekým európskym myslením a jednotlivé architektonické osobnosti boli tým základom, na ktorom sa dala budovať nová architektúra.

Zostáva teda iba veriť, že reinštalácia výstavy s možnosťou získať katalóg zavíta i do iných slovenských miest, iste by našla zaujatých di-

vákov aj vo foyeri Fakulty architektúry a snáď by nebola nezaujímavou i pre verejnosť v Brne či Prahe.

Ako som už v úvode spomenula, nosným podujatím bolo *medzinárodné sympóziu*, koncipované v dvoch častiach. Prvú tvorili prednášky zahraničných a našich účastníkov, druhú exkurzia. Teoretická časť sa stala miestom pre príspevky, ktoré sa rozličným spôsobom a do rôznej hĺbky zaoberali témami, dotýkajúcimi sa modernej architektúry dvadsiatych a tridsiatych rokov (či sa už hovorilo o internacionálnom štýle, funkcionalizme, či moderne).

Na prednášky bol vstup voľný, ale je pochopiteľné, že pozdnojesenné Piešťany veľké publikum neprilákali. Možno by bolo stálo za to vypraviť z Bratislavy autobus so študentami z oboch architektonických škôl. Sympóziu okrem iného prinieslo niektoré (väčšinou príjemné) prekvapenia. Jedným z nich bolo "objavenie" výnimočných funkcionalistických realizácií u nás zahraničnými účastníkmi. Apropos - koľkí naši architekti tieto objekty poznajú?

Myslím, že pre mnohých bol podobne prekvapujúcim i príspevok veľkej informačnej hodnoty, v ktorom architekti manželia Machedonovci z Rumunska na kolekciu diapozitívov predstavili rumunskú medzivojnovnú modernu, ktorá bola priam šokujúca výrazným architektonizovaním hmôt a až sochárskym chápaním objemov a plôch. Prednášky s obdobným charakterom takýmto spôsobom predstavili súdobú architektúru v Anglicku, Dánsku, Estónsku, Holandsku, Izraeli, Charkove a Škótsku.

Domáci účastníci sa zaoberali rôznymi aspektami medzivojnovného obdobia na Slovensku, od hľadania myšlienkových a historických východísk pre vznik moderny (Bohutová, Moravčíková), cez naznačenie širších súvislostí s medzinárodnou avantgardou (Mojžišová), textovú analýzu príspevkov v dobovej tlači (Dulla), až po príspevky o jednotlivých osobnostiach funkcionalizmu na Slovensku (Kubičková, Šlachta) a jednotlivých okruhoch stavieb (Mrňa, Szolgayová, Šlachta).

Zaujímavé boli úvahy, ktoré v niektorých príspevkoch zazneli iba v podtexte, ale v niektorých priamo poukázali na regionálny charakter konkrétnych realizácií, vyjadrujúci historický i kultúrny kontext tejktovej architektúry (Emmerson, Guggenheim, Pavitt). Medzinárodný štýl, či užšie funkcionalizmus, priniesol skutočne istú internacionalizáciu, najmä v myšlienkovvej, programovej rovine. Ale na druhej strane išlo o fenomén európsky, s väzbami na myšlienkové prúdy minulosti a konkrétny socio-ekonomický a kultúrny vývoj v širších súvislostiach - ako na to poukázali autori viacerých príspevkov (Benson, Bohutová, Emmerson, Pavitt).

Za najvýznamnejšiu však, okrem nespomej faktografickej a informatívnej hodnoty príspevkov, možno považovať snahu o hľadanie súvislostí, a tým i možnosť anticipácie ďalšieho smerovania.

Druhá časť sympózia - viacdenná exkurzia - zaviedla účastníkov do Zlína, Luhačovic, na Bradla, do Bratislavy, Trenčianskych Teplíc, Piešťan, Žiliny, Svitú, Vysokých Tatier a na Sliač. Fascinujúcou nielen pre zahraničných participantov bola možnosť na vlastné oči vidieť viaceré objekty, ktoré predstavujú zrejme dodnes neprekonaný vrchol nielen konceptu, ale aj realizácie v architektúre 20. storočia na Slovensku. Ta-

kými boli Sanatórium pre TBC vo Vyšných Hágoch (Libra-Kan-Basař), Kúpeľný dom na Sliači (Stockar), termálne kúpalisko (Fuchs) a liečebný dom Machnáč (Krejcar) v Trenčianskych Tepliciach a viaceré bratislavské príklady funkcionalistickej architektúry (Nová doba od Weinwurma-Vécseia, Bellušov polyfunkčný komplex družstevného domu na nám. SNP, bývalá Okresná nemocenská poisťovňa na Bezručovej od Balána a Grossmanna, či niektoré pôvabné mestské vily od Weinwurma -Vécseia, Merganca a i.). Podľa reakcie zúčastnených otvorila exkurzia mnohým dovtedy zamknutú komnatu európskeho architektonického vývoja.

Na záver mi nedá nepripojiť krátke zamyslenie na okraj spomenutých akcií. Medzivojnovné obdobie, o ktorom možno bez preháňania hovoriť ako o čase rozkvetu slovenskej architektúry, je v laickej verejnosti temer úplne neznáme a v odborných kruhoch názory naň siahajú od apriórneho odmietania až po nekritickú idealizáciu. Ako to už obyčajne býva, oba extrémny súvisia väčšinou s nedokonalou znalosťou problematiky a zovšeobecňovaním. Odmietanie má svoje korene najmä v podvedomom (či vedomom) spájaní pojmu funkcionalizmus s tristným obrazom našich miest a sídlisk. Treba však pripomenúť, že Aténska charta z roku 1933, ktorú možno pri troche fantázie z tohto stavu čiastočne viniť, sa stala už v roku 1958 na Konferencii CIAM v Ostende predmetom zásadnej kritiky a tento rok znamená bod obratu, ale u nás ešte i v osemdesiatych rokoch odborné školstvo tento vývoj študentom úspešne tajilo a ďalej širilo vo zvyšku Európy už dávno prežité názory. Na druhej strane medzivojnovné funkcionalistické obdobie na Slovensku prinieslo niektoré realizácie, ktoré sa môžu bez pocitu menejcennosti zaradiť vedľa svojich kvalitných európskych súputníkov a ktoré, žiaľ, ani v koncepte ani v realizácii neboli dodnes prekonané.

Opačný extrém, prílišné idealizovanie, hrozí zasa stratou potrebného profesionálneho odstupu, sklznutím k formalistickému parafrázovaniu a tým vlastne bezduchému schematizmu, do ktorého už raz modernizmus upadol.

Dôležitým sa mi zdá pripomenúť, že kvalitná architektúra vznikala na Slovensku vtedy, keď jej tvorcovia boli aspoň myšlienkovy v kontakte s európskym avantgardným vývojom. Práve v takom kontakte, v diskusii a konfrontácii s rozdielnymi názormi a v poznaní súvislostí okolitého diania môže kryštalizovať skutočne kvalitný architektonický koncept, ktorý neostane iba slabým odvarom, prípadne nepodareným plagiátom módných trendov, prvkov a postupov. Bez toho je architektonické snaženie často odsúdené na schematizmus a živorenie.

Ďalšou a nemenej dôležitou otázkou je osobnosť architekta, jeho profesionálna kvalita, myšlienková hĺbka, schopnosť rozmyšľať v súvislostiach, v opačnom prípade formalizmus, zjednodušovanie, dogmatizmus. A tak sa znova dostávam k tomu, čo bolo priamo či nepriamo spomenuté: Veľa zla je spôsobené neznalosťou a veľa môže pozitívne ovplyvniť kvalitné vzdelanie. Ale to je už téma na inú úvahu.

Elena Szolgayová

Dve bratislavské výstavy o architektúre z jesene roku 1991

Začiatkom októbra 1991 inštalovali v Slovenskej národnej galérii dve zaujímavé výstavy venované tematike architektúry, obe prevzaté zo zahraničia: Prvá mala názov *Od Ledouxa po Le Corbusiera, formovanie modernej architektúry*, druhá predstavila dielo Ödöna Lechnera.

Prvá z výstav sa usilovala ukázať paralelu medzi racionalistickými tendenciami architektúry z čias osvietenstva a francúzskej revolúcie a analogickými snahami svetovej moderny 1. polovice 20. storočia. Zamerala sa najmä na tvorbu vedúcich osobností spomenutých vývojových úsekov dejín architektúry, Claude-Nicolasa Ledouxa (1736-1806) a Le Corbusiera (1887-1965), v ktorých diela sa racionalistické chápanie prejavuje veľmi výrazne. Výstava pozostávala jednak z textového rozboru hlavných zásad architektonickej tvorby v spomenutom období, bohato dokumentovaného fotograficky i citátmi popredných výtvarných teoretikov, a jednak z modelov stavieb či projektov Ledouxa, Le Corbusiera a Louisa N. Kahna. Zvýraznila analógie, ale aj rozdiely v chápaní stavebnej hmoty týchto troch architektov.

Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky
Fondation Claude Nicolas Ledoux

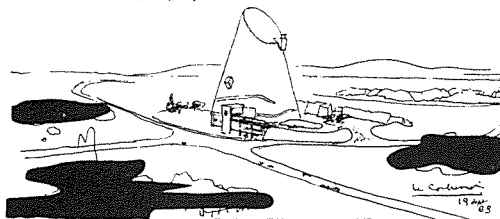
Galéria architektúry, užitého umenia a designu
Slovenskej národnej galérie v Bratislave

Vás pozývajú na otvorenie výstavy

Od Ledouxa po Le Corbusiera

Formovanie modernej architektúry

Autor koncepcie výstavy Jean Louis Avril
Odborná spolupráca Klára Kubičková, Anna Zajková
Za podpory Crédit Foncier de France



4. októbra 1991 o 16.00 hodine

Slovenská národná galéria, Bratislava, Rázusovo nábregie 2, IV. poschodie

Výstava trvá do 17. novembra 1991

Za charakteristické črty architektonickej tvorby porovnávaných vývojových úsekov výstava označuje: 1. odklon od tradičnej symetrie stavby a podriadenie sa jej hmoty účelu (kostol na Caledonia Road v Glasgowe od Thomsona, Charlottenhof od Schinkela, Palác Stoclet v Bruseli od Hoffmana, mrakodrap Chicago Tribune od Gropiusa); 2. jednoduchosť, až strohosť stavby zbavenej ornamentu (Soufflotov Pantheon, Ledouxova Loptovňa, Loosova Müllerova vila vo Viedni či Le Corbusierova Villa Savoye v Poissy); 3. juxtapozícia, spájanie navzájom nezávislých častí stavby (Ledouxove Stajne, či jeho projekt obce Malpertuis, Behrensova turbínová hala AEG v Berlíne či Le Corbusierov Švajčiarsky internát v Paríži); 4. vrstvenie týchto tvarov odlišných častí stavby (Dom riaditeľa od Ledouxa, budova Admirality v Petrohrade od Zacharova, Kapitol v Čandigare od Le Corbusiera, Kongresová hala v Helsinkách od Aalta); 5. rytmické opakovanie rovnakých prvkov (obytné domy Ledouxa či Dubuta, Le Corbusierov Plan Voisin, Oudov Dom na pláži); 6. vzájomné prelínanie sa častí stavby, akoby jedna chcela negovať druhú (Ledouxove Propylaje, Boulléeho náhrobok, Golosovov Klub Zujeva v Moskve, Gropiusovo

Totálne divadlo); 7. záľuba v elementárnych stereometrických tvaroch (Dom poľnohospodárskej stráže v Malpertuis od Ledouxa, Newtonov kenotaf od Boulléeho, Guggenheimovo múzeum v New Yorku či Niemeyerov parlament v Brasílii od Wrighta).

V závere výstavy inštalovali modely stavieb Ledouxa, Le Corbusiera a Kahna, dokumentujúce podobné racionalistické chápanie stavby všetkých troch spomenutých architektov. Zaujímavá a originálne poňatá výstava bola rozčlenená logicky, inštalovaná prehľadne a nevtieravo. Od roku 1987 už prešla viacerými európskymi mestami. Autorom jej bratislavskej koncepcie bol Jean Louis Avril v spolupráci s Klárou Kubičkovou a Annou Zajkovou.

Výstava *Ödön Lechner* (1845-1914) dokumentovala dielo maďarského architekta, popredného predstaviteľa uhorskej secesie. Usilovala sa o prierez jeho životným dielom, zameriavajúc sa na jeho najvýznamnejšie projekty a realizácie. Lechnerova osobitá tvorba sa vymyká z prúdu dobovej stredoeurópskej secesie a priberá národné prvky, predovšetkým maďarské.



Ako ukazujú jeho rané projekty budapeštianskych nájomných domov zo začiatku sedemdesiatych rokov minulého storočia, Lechner vyšiel z neorenesancie. Zmysel pre ornament, charakteristický pre jeho tvorbu, v nej postupne silnie. Od sedemdesiatych rokov začína používať glazované kachlice, obľúbený materiál jeho ďalšej tvorby. Používa ich aj na priečelí domu bratov Thonetovcov v Budapešti (1888-1889) s bohatým neskororenesančným ornamentom. Tu sa v jeho diela asi po prvý raz objavuje liatinový skelet. Prelom v Lechnerovej tvorbe značí nástup secesie, ktorá ho privádza k sceleniu ornamentálnych línií a tvarov. Nastupujúci sloh sa výrazne prejavuje na jeho tvorbe z deväťdesiatych rokov, predovšetkým na Umelecko-priemyselnom múzeu v Budapešti (realizácia 1896). Tu už používa aj orientálne, maurské a benátske prvky. Jeho tvorba oplýva minucióznym farebným detailom, romantickou atmosférou, badať však na nej aj zmysel pre konštrukciu a vzdušný, hygienický priestor. Príznačným Lechnerovým dielom však bol Geologický ústav (1897-1899) ako aj Poštová sporiteľňa (1901), taktiež v Budapešti, ktorú rozohráva fantastickými, až rozprávkovými tvarmi a bohatou farebnosťou. Dom svojho príbuzného K. Lechnera v Kluži citlivo zasadzuje do prírodného prostredia. Vila na budapeštianskej ulici Hemíny (asi 1905) tvarmi už predznačuje Lechnerovu nasledujúcu bratislavskú tvorbu: Gymnázium (1906-1907) a susedný Modrý kostolík (1909) v Bratislave patria už neskorej fáze Lechnerovho bohatého životného diela. Svojím významom by si práve tieto stavebné diela zaslúžili v rámci výstavy viac pozornosti. Neskorú vilu na ulici Irányi v Budapešti z roku 1910 napokon poznačil vplyv viedenského

Otta Wagnera. Koncom života sa Lechner pokúšal aj o pamätníkovú tvorbu, značne poznamenanú dobovým pátosom.

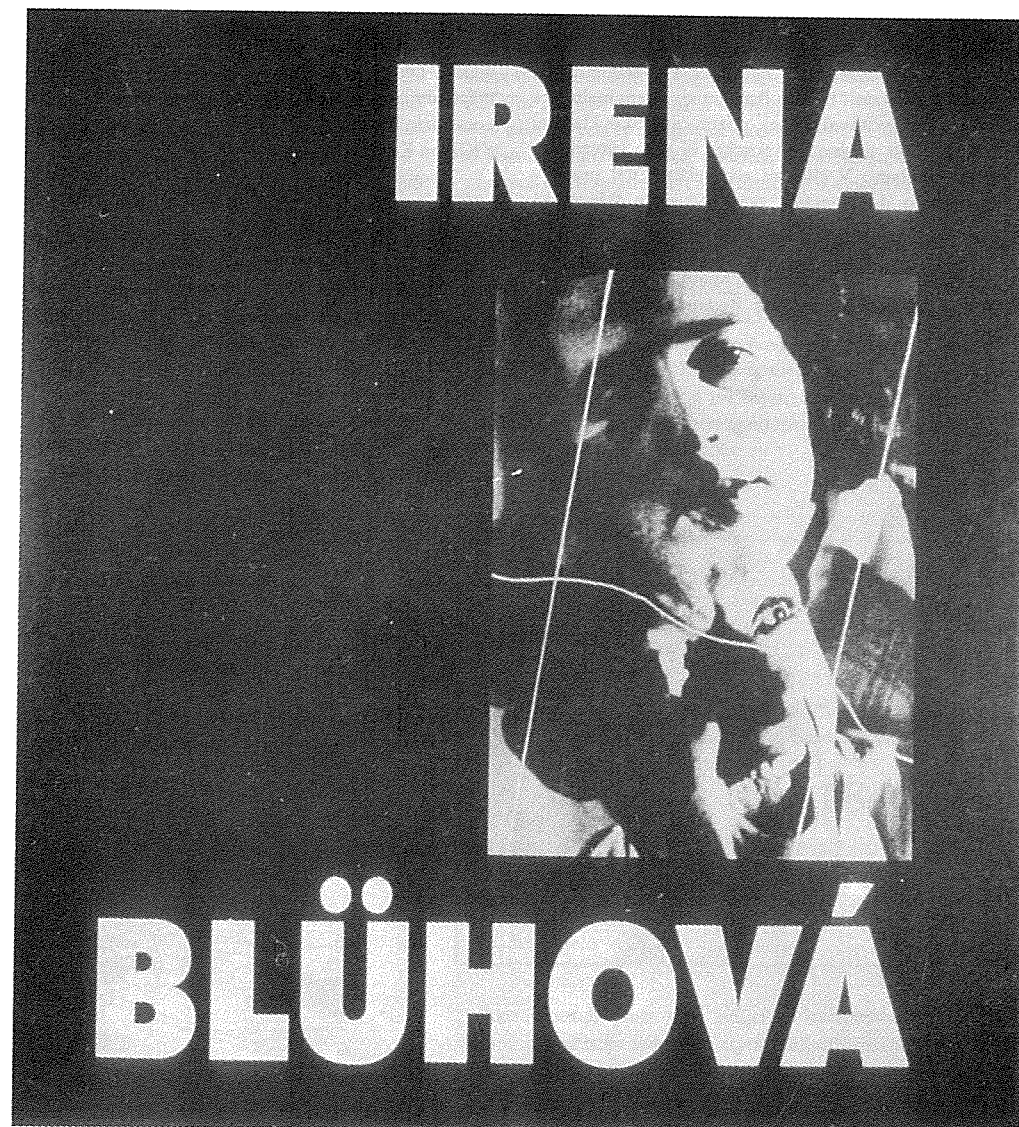
Vo svojej tvorbe sa Lechner zameriaval najmä na výtvarné riešenie fasád, ktoré mu umožnilo uplatniť bohatú fantáziu aj priam maliarske farebné cítenie. Pôdorysom venoval menej pozornosti, čo dokladá aj expozícia. Jeho práce, neraz značne eklektické, sú viac výtvarnými ako architektonickými dielami. V chápaní architektúry stál priam v protiklade voči tomu, čo dokumentuje predchádzajúca francúzska funkcionalistická expozícia, ktorá však časovo začína tam, kde Lechnerov život končí.

Výstava sa usiluje ukázať Lechnerove vrcholné, ale aj skromnejšie diela, no súčasne z nej cítiť, že vznikla v Budapešti. Popri už spo-

menutej malej pozornosti bratislavským stavbám opomína jeho tvorbu na južnom Slovensku (Košice, Rožňava, Lučenec). Výstavu dopĺňa Lechnerova životopisná dokumentácia a hudba, citlivo korešpondujúca s jeho dielom, prostredím a dobou. Autormi jej koncepcie boli László Pusztai a András Hadik, opäť v spolupráci s Klárou Kubičkovou.

Záverom treba s uznaním konštatovať, že Galéria architektúry, užitého umenia a designu (GAUUDI) pri bratislavskej SNG vyvíja veľmi cennú výstavnú činnosť, na Slovensku priam priekopnícku.

Fedor Kresák



Irena Blühová

Zostavila Iva Mojžišová. Autori textov: Václav Macek, Iva Mojžišová, Dušan Škvama. Grafická úprava: Martin Knut. Preklad do nemčiny: Kuno Schumacher. Vydavateľstvo Osveta, Osloboditeľov 21, 03654 Martin. Vyšlo 1992 v slovenskom a nemeckom jazyku.

Irena Blühová (1904-1991) patrí k najvýraznejším osobnostiam v dejinách slovenskej fotografie. Monografia by mala aspoň čiastočne splatiť dlh fotografickému dielu, ktoré je zastúpené v mnohých zahraničných muzeálnych zbierkach i vo svetových encyklopédiách, len doma sa mu dlho nedostávalo zaslúženého uznania. Monografia načrtáva príbeh života a diela fotografky späté s medzivojnovou stredo-európskou avantgardou. Podrobnejšie sa prístavuje pri Blühovej štúdiách na Bauhause v Dessau a analyzuje jej cestu od snahy o pravdivé zaznamenávanie sociálnej skutočnosti k morálne účinnej, ale zároveň aj výtvare sugestívnej a poetickej fotografii.

Irena Blühová

Zusammengestellt von Iva Mojžišová. Autoren der Texte: Václav Macek, Iva Mojžišová, Dušan Škvama. Graphische Gestaltung: Martin Knut. Deutsche Übersetzung: Kuno Schumacher. Verlag Osveta, Osloboditeľov 21, CSFR-03654 Martin. Erschien 1992 in slowakischer und deutscher Sprache.

Irena Blühová (1904-1991) gehört zu den bedeutendsten Persönlichkeiten in der Geschichte der slowakischen Fotografie. Die Monographie soll zumindest teilweise die Schuld gegenüber dem fotografischen Werk abtragen, das in vielen ausländischen Museumssammlungen und in Weltenzyklopädiën vertreten ist, nur zu Hause blieb ihm die verdiente Anerkennung für lange Zeit versagt. Die Monographie skizziert den Lebenslauf und das Werk der Fotografin, das mit der mitteleuropäischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit verbunden ist. Detaillierter wird auf Blühovas Studium am Bauhaus in Dessau eingegangen und ihr Weg von dem Streben um ein wahrhaftiges Erfassen der sozialen Wirklichkeit zur moralisch wirksamen, aber zugleich auch bildkünstlerisch suggestiven und poetischen Fotografie analysiert.

ARS 1/1992

Zeitschrift des Instituts für Kunstgeschichte der Slowakischen Akademie der Wissenschaften

Leitende Redakteur:

Ján Bakoš

Redakteur:

Juraj Žáry

Redaktionsrat:

Ján Abelovský, Alexander Avenarius, Ján Bakoš, Dana Bořutová, Anton Glatz, Ivo Hlobil, Štefan Holčík, Jiří Kroupa, Iva Mojžišová, Ivan Rusina, Milan Togner, Juraj Žáry

Technische Redakteurin:

Eva Koubeková

Adresse der Redaktion:

Ústav dejín umenia SAV, Dúbravská 9 CS-813 64 Bratislava, Tel.: 378 3403, 378 3405

Diese Nummer wurde von Dana Bořutová zusammengestellt

Inhalt

STUDIEN

- | | |
|--|----|
| Robert Benson: Amerikanische Kritik und die internationale Moderne der dreissiger Jahre (englisch) | 2 |
| Pavel Halík: Architektonische Avantgarde und die Gegenwart | 10 |
| Dana Bořutová: Architektur der Zwischenkriegszeit aus der Sicht ihrer Schöpfer (Zu den Anfängen des Architekturschrifttums in der Slowakei) | 17 |
| Ján Abelovský: Zu den Anfängen der modernen slowakischen Malerei (1890-1935) | 33 |
| Katarína Bajcurová: Fragen und Probleme der Interpretation der slowakischen Bildhauerei der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts | 56 |

AUSSTELLUNGEN, NACHRICHTEN

- | | |
|---|----|
| Ausstellung und Symposium in Piešťany über moderne Architektur (Elena Szolgayová) | 76 |
| Zwei Bratislavaer Architekturausstellungen im Jahre 1991 (Fedor Kresák) | 78 |

Auf dem Umschlag

Janko Alexy: Christus (In der Kirche), Öl, 1930, Slowakische Nationalgalerie in Bratislava

Die Zeitschrift erscheint jährlich in 3 Heften. Bezugspreis für die Tschechoslowakei jährlich 144,- Kčs, Einzelheft 48,- Kčs. Bestellungen aus dem Ausland über SAP - Slovak Academic Press, spol. s r. o., P. O. BOX 57, Nám. Slobody 6, 810 05 Bratislava

© SAP - SLOVAK ACADEMIC PRESS, 1992