

MARIAN VÁROSS

POZNÁMKY O ROKOCH 1918—1938 V SLOVENSKOM MALIARSTVE

Obdobie predmníchovskej republiky je vo výtvarnom živote na Slovensku obdobím prelomu a mocného ideového vrenia. V tom čase stráca slovenské maliarstvo, sochárstvo a grafika svoju národnooslobodzovaciu a buditeľskú úlohu a zapája sa ako slobodné do víru európskej kultúry. Vymaňuje sa z rámca daného hranicami bývalého Uhorska a otvorene nadväzuje na výtvarný život český, s ktorým malo slovenské umenie už predtým čulé a významné styky. Stráca svoju roztrieštenosť od nezávisle pracujúcich jednotlivcov a organizuje sa spolko, obohatené o celý rad nových mien z mladej povojnovej generácie.

S historického hľadiska sú roky 1918—1938 v slovenskej kultúre nielen zaujímavé, ale aj nadovšetko závažné, pretože bez ich správneho poznania a zhodnotenia by nám chýbal spoľahlivý ideový most medzi kladnými zjavmi našej umeleckej klasiky v XIX. stor. a medzi súčasným nástupom nášho umenia k tvorbe s hľadiska metódy socialistického realizmu. V rokoch 1918—1938 vyznievalo ešte pôsobenie našich pokrokových výtvarníkov, na ktorých rozmanitým spôsobom nadväzovala už členitá generácia rozbiehajúca sa do života začiatkom nášho storočia; pôsobily tu však už aj nové ideové tendencie, ktoré boli odrazom prehlbujúcich sa protirečení imperializmu v Európe a ktorých tlmočníkmi sa stali niektorí príslušníci vtedy najmladšej skupiny výtvarníkov.

Roky 1918—1938 v slovenskom výtvarnom živote sú závažné aj preto, že tu bol do značnej miery odlišný vývin ako v umení českom; to, čo malo k dispozícii mladá výtvarné Slovensko 1918, bolo nepomerne chudobnejšie ako to, s čím disponoval výtvarný život český. V neskorších rokoch sme svedkami sblížovania sa Slovenska s českými krajinami, no toto sblíženie nebolo ani do konca tridsiatych rokov úplné. Slovensko malo osobitné problémy národné a triedne, pretože jeho ľud bol pod dvojnásobným tlakom slovenskej i českej buržoázie. Tieto pomery sa odrazily aj v slovenskom výtvarnom umení. V jeho rozčlenení na ideové tábory a v konkrétnych umeleckých dielach neraz spoznáваме priamu ozvenu špecifických hospodársko-politických a národných podmienok na Slovensku.

Úlohou tejto štúdie je charakterizovať hlavné vývinové línie slovenského maliarstva predmníchovskej republiky v ich závislosti od všeobecného spoločensko-historického vývinu. Nepôjde teda o dejiny výtvarného umenia

rokov 1918—1938, ani o úplný rozbor jednotlivých ideových prúdov, zjavov a udalostí. Tejto otázke chceme venovať obsiahlejšiu monografickú prácu.

*

Národná a demokratická revolúcia a vznik Československej republiky r. 1918 otvorily novú kapitolu kultúrneho a tým aj výtvarného života na Slovensku. Prirodzene, začiatky tejto kapitoly sa navonok iba málo líšia od pomerov, ktoré tu boli za bývalého Uhorska. Slovensko nemalo ani svoje výtvarné školstvo, ani výtvarnícke organizácie, ktoré by mohli hneď od začiatku iniciatívne využiť nové priaznivé možnosti.

R. 1919 sa síce založil Spolok slovenských umelcov so sídlom v Martine, bola to však organizácia málo pohyblivá a nedostatočne us pôsobená pomerom, aké sa na Slovensku vyvíjaly. Neslobodno zabúdať, že ohlas revolučného pohybu zapáleného Veľkou októbrovou socialistickou revolúciou a preneseného potom do našej národnej a demokratickej revolúcie dlho neutíchal; v masách nášho ľudu mali veľkú ozvenu aj udalosti v Maďarsku, ktoré napriek viacerým zásadným chybám vykonaly aj na Slovensku mocnú uvedomovaciu úlohu.

Je preto pochopiteľné, že československá buržoázia, posilnená na Slovensku armádou, ktorá mala za úlohu vykonať intervenciu proti Maďarskej sovietskej republike, podnikala už od začiatku všetko, aby zabránila nastúpenému revolučnému vývinu a udržala moc vo svojich rukách. Slúžil tomu celý rad opatrení, známych zo všeobecných dejín, a slúžila tomu i čoraz ostrejšia propaganda, ktorá mala za cieľ zastrašiť a odvrátiť našich ľudí od sovietskych; táto propaganda spájala nenávisť buržoázie proti sovietskemu zriadeniu s nenávisťou proti maďarskému národu.

Jednako, ako je známe, novozaložená Komunistická strana Československa mala dlho práve na Slovensku veľmi silné pozície. R. 1921 bolo tu viac členov strany ako v českých krajinách, čo svedčí o revolučnosti zbedačeného slovenského proletariátu miest a dedín. Tento stav bol veľkým nebezpečenstvom pre českú a slovenskú buržoáziu, ktorá pomocou zrady pravice sociálnych demokratov odstavila v decembri r. 1920 revolučnú ľavicu. Boj o Slovensko bol v tých časoch pre buržoáziu bojom o upevnenie moci v republike; prichádzajú sem vo veľkom počte českí učitelia, profesori, úradníci, odborníci rozličného druhu. Reprezentantom českej buržoázie sa potom podarilo začiatkom dvadsiatych rokov previesť „konsolidačný proces“, to znamená, získať dostatočné opory pre nasledujúce desaťročia buržoáznodemokratického vývinu.

Aká bola situácia v našom výtvarnom živote bezprostredne po vzniku Československej republiky?

Slovenskí maliari a sochári pracovali ojedinele, bez spoločnej organizácie, ktorá by bola bránila alebo uľahčovala ich záujmy. Ešte r. 1907 zanikla Grupa uhorsko-slovenských maliarov, ktorej dušou boli maliari Jaroslav Augusta, Gustáv Mallý a Emil Pacovský. Organizáciou, ktorá bola ochotná prijímať za členov aj slovenských výtvarníkov, bolo Sdruženie výtvarných

umelcov moravských. S ním vystavovali Gustáv Mallý, Martin Benka, Jozef Hanula, Milan Th. Mitrovský.

Roky 1918—1919 zastihly teda slovenských výtvarníkov v podstate navzájom izolovaných. Nové pomery si však priamo vynútily ich zgrupovanie a tak vznikol r. 1919 Spolok slovenských umelcov, v ktorého výtvarnom odbore tvorili jadro Jozef Hanula, Milan Th. Mitrovský, Peter J. Kern, Jaroslav Augusta, Gustáv Mallý, Martin Benka, Karol M. Lehotský, Andrej Kováčik. Druhú skupinu tvoril dorast, ktorý r. 1918 študoval ešte v Budapešti, prípadne sa chystal na výtvarné štúdiá. Táto početná generácia sa stretala počnúc školským rokom 1919 v Prahe, kde navštevovala prevažne Akadémiu výtvarných umení, čiastočne Vysokú školu umelecko-priemyslovú. Sem patria maliari: Janko Alexy, Miloš Bazovský, Anton Djuračka, Mikuláš Galanda, Július Koreszka, Karol Ondreička, Štefan Polkoráb, Gejza Salay, Štefan Straka, Ladislav Treskoň. Tretiu skupinu tvorili výtvarníci, ktorí sa r. 1918 síce rozhodli ostať na Slovensku, predsa však ich dovtedajšia tvorba len okrajovo súvisela so slovenským národno-oslobodzovacím hnutím v bývalom Uhorsku. Boli to umelci, ktorí sa buď hlásili za Maďarov a Nemcov, alebo boli národne nevyhranení, prejavujúc však kladný vzťah k slovenskej krajine a jej ľudu. Do tejto skupiny patrili napríklad Dominik Skutecký, Gejza Angyal, Edmund Gwerk a rad iných výtvarníkov, ktorí sa čiastočne sgrupovali r. 1920 v spolku nazvanom Jednota výtvarných umelcov Slovenska. V Bratislave okrem toho jestvoval už od roku 1884 nemecko-maďarský Umelecký spolok.

Prirodzene, tento letný pohľad zďaleka nezachytáva všetky zjavy a skupiny. Dôležité umelecké jadrá, aj keď spolково nestmelené, boli v tom čase napríklad v Bratislave, v Košiciach, v Prešove a inde. Stačí si pripomenúť také mená, ako je Ludovít Čordák, Elemír Halász-Hradil, Ludovít Pitthordt, Alojz Rigele, atď., aby sme si uvedomili pomernú členitosť výtvarného ruchu na Slovensku už na začiatku dvadsiatych rokov.

Táto zaujímavá výtvarnícka „mapa“ Slovenska v tých rokoch sa však člení ešte bohatšie, keď jednotlivé skupiny osvetlíme s hľadiska budovania spoločenskej nadstavby mladého československého štátu. Po skončení vojny sa vývin národov bývalého Rakúska-Uhorska začal prudko uberať smerom k diktatúre proletariátu. Maďarská komúna a soviety na Slovensku tu hraly dôležitú úlohu. Keď po r. 1920 dochádza k spätnému kontrarevolučnému nárazu, rúcajú sa výdobytky proletariátu. Spoločnosť sa však nevracia do pôvodného stavu (i keď tu bolo nejedno zbožné pranie, aby sa tak stalo), ale nastupuje na vývinovú cestu buržoáznej demokracie. Slovensko sa stáva súčasťou buržoáznodemokratického Československa. Situácia sa však komplikuje tým, že nie súčasťou rovnoprávnou, ale hospodárskou provinciou, ktorá oplýva surovinami a ľudským pracovným materiálom, chýba jej však dostatočne vyspelá a početná buržoázia a inteligencia.

S hľadiska vývinu nášho umenia je dôležité si to uvedomiť, lebo už po r. 1919 nastáva na tomto poli členenie, primerane odrážajúce nové pomery.

Zatiaľ čo pred r. 1918 sa slovenskí výtvarníci delili v podstate na tých, ktorí sa cítili byť Slovákmi, a na tých, ktorí sa nimi necítili, po r. 1918 je

stav složitejší. Spôsobila to nielen zmena v národnostných pomeroch na Slovensku, ale aj ohlas revolučného pohybu pracujúcich más pod dojmom veľkého Októbra.

Výtvarníci, ktorí sa pred r. 1918 cítili byť Slovákmi, to znamená, že stáli vo viac alebo menej zjavnej opozícii proti oficiálnej maďarskej kultúre, po prevrate sa začali pomaly diferencovať podľa toho, ktorej vrstve národa boli najbližšie. Stretávame takých, čo sa stali tlmočníkmi vkusu a záujmov rýchlo sa vzťahujúcej slovenskej buržoázie; sú tu však aj takí, ktorí uvedomele pokračujú v obrodeneckom poslaní svojej tvorby a ostávajú v priamom styku s ľudom, s jeho životom a potrebami.

Medzi slovenskými výtvarníkmi a umelcami iných národností na Slovensku bol zpočiatku napätý, neskoršie ľahostajný pomer. Mierou styku bola v podstate miera konkurencie medzi oboma skupinami. Slovenskí výtvarníci postupne získali výhodnejšie postavenie v Prahe, v Bratislave a v niektorých väčších mestách Slovenska, zatiaľ čo výtvarníci Neslováci ostávali prevažne v menších vidieckych mestách, kde žili zo súkromných objednávok a len zriedka z verejných objednávok miestneho významu.

Je nesporné, že táto stránka výtvarného života na Slovensku nepatrí ku kladom našej kultúry. I keď je pochopiteľné, že po rokoch silného národnostného a triedneho útlaku v bývalom Uhorsku došlo k rozmachu národného hnutia, jednako nemuselo dochádzať k zrejým prejavom buržoázneho nacionalizmu a šovinizmu. Prejavovalo sa to aj tým, že skupina slovenských umelcov prijímala medzi seba len ťažko tých príslušníkov iných národností, ktorí sa postupom času úplne asimilovali a boli pripravení spolupracovať slovenskú výtvarnú kultúru; iným typickým prejavom takého šovinizmu bolo, že slovenskí výtvarníci často udržiavali odstup od tých zväčša maďarských umelcov, ktorí boli zastancami idey proletárskeho internacionalizmu, to znamená, že im bol blízky život a záujem slovenského ľudu.

S pribúdajúcimi rokmi sa prehĺbovala i triedna a národnostná diferenciácia na Slovensku, komplikovaná ešte novým prvkom, a to českou buržoáziou a inteligenciou. Situácia sa stáva postupne takou složitou, že na jej rozbor a zhodnotenie bude potrebný dôkladný materiálový výskum. Nás tu zaujíma iba odraz tejto diferenciácie vo výtvarnom umení, ktoré sa veľmi rýchle člení na početné ideové a tvorivé tábory.

Ale prv, ako prejdeme k charakteristike týchto ideových prúdov, musíme si všimnúť vývin hospodársko-politických pomerov v druhej polovici dvadsiatych a v tridsiatych rokoch.

Po upevnení buržoázneho režimu v ČSR nastal rozmach podnikania a výroby, takže najmä roky 1926—1929 sú rokmi hospodárskej konjunktúry. V tých časoch sa dostala buržoázia rýchlo na vrchol svojej moci, pretože priaznivá situácia medzinárodného kapitálu jej dávala do rúk politické zbrane proti revolučnému hnutiu československého proletariátu a dedinskej chudoby. Roky konjunktúry mali pre republiku význam po stránke národnostnej, a to v dvoch smeroch: 1. Prakticky umlčaly nemecké a najmä maďarské revizionistické hlasy, ktoré šírilo zahraničie i domáca nemecká a maďarská, zväčša židovská buržoázia; boly to hlasy, ktoré propagovaly

znovuutvorenie Rakúsko-Uhorska, spojenie s Maďarskom, vznik podunajskej federácie a iné podobné koncepcie, majúce za cieľ likvidovať mladú republiku. 2. Posmelily expanzívne snahy českej veľkoburžoázie, ktorá čoraz otvorenejšie hlásala ideu jednotného československého národa a pod jej záštitou uskutočňovala na Slovensku svoju hospodársku a kultúrnu politiku.

Onedlho sa objavily i reakcie na tieto zjavy. Prvou bol rozmach buržoáznonacionalistického, šovinistického hnutia na Slovensku, vedeného Hlinkovou slovenskou ľudovou stranou. Táto strana, pravdaže, okrem národnostných argumentov výhodne užívala predovšetkým argumenty náboženské a hospodársko-sociálne, čím sa jej podarilo pripravovať pôdu pre postupnú klerofašizáciu Slovenska.

Druhá reakcia sa objavila o niekoľko rokov neskoršie, až v polovici tridsiatych rokov; bolo to hnutie menšinových Nemcov a Maďarov, ktoré síce v skrytej forme vždy jestvovalo, no celkom otvorene sa prejavilo pod bezprostredným dojmom expanzie nemeckého fašizmu od r. 1933. Tieto dve sily, slovenský nacionalizmus a nemecko-maďarský menšinový nacionalizmus, sa napokon logicky stretly na báze politickej taktiky a od r. 1936 znamenali smrteľné nebezpečenstvo pre jestvovanie republiky.

Proti týmto hnutiam, ktoré boli fakticky premyslenými machináciami buržoázie, jestvovalo tu ideologické hnutie más, reprezentované Komunistickou stranou Československa. Hoci strana od začiatku mala jednoznačné stanovisko v národnostnej otázke a presadzovala hľadisko národnej osobitosti Čechov a Slovákov, buržoázna propaganda, využívajúca zaostalosť ľudových más, jej podstatne sťažovala situáciu najmä na Slovensku. A keďže Slovensko nemalo rozvinutý priemyselný proletariát, ba v priebehu predmníchovskej republiky sa previezla dokonca časť jestvujúceho priemyslu zo Slovenska do Čiech, Komunistická strana postupne strácala na Slovensku tie pozície, ktoré mala začiatkom dvadsiatych rokov po národnej a demokratickej revolúcii r. 1918. Buržoázia využívala najmä náboženskú zaostalosť a cirkevnú roztriedenosť na Slovensku, aby odstrašovala ľud od „boľševických nezabohov“, od „krvavého režimu komunistov“, od „zrušenia rodín“ atď. Proti tomu im sľubovala pôžičky, pôdu, možnosť podnikania, družstvá a iné vnadidlá, pomocou ktorých sa na slovenskom vidieku i medzi mestskou chudobou usadil vyhranený nacionalizmus a náboženský fanatizmus.

Bola to tiež rafinovane vedená buržoázna propaganda, ktorá znemožňovala chápanie revolučnej ideológie Komunistickej strany v masách pracujúceho ľudu cez roky hospodárskej krízy 1929—1933. Idealizmus a reakcia sa tu spájaly v boji proti revolučnosti más. Slovenskí nezamestnaní boli denne presvedčovaní o úpadku mravov, o hneve božom, o českej chamtivosti, ako liek proti tomu sa im predpisovala poslušnosť cirkvám, oddanosť nacionalistickým politickým stranám a boj proti „červeným rozvrátnikom“, ktorí vraj ľud iba zavádzali do nerozmyslených bohorúhačských činov. Početne slabý priemyselný proletariát sa na Slovensku strácal v masách mestskej a dedinskej chudoby, takže Slovensko bolo živnou pôdou pre každý idealistický a reakčný argument.

Po rokoch hospodárskej krízy nastalo obdobie postupnej klerofašizácie

Slovenska, vedené od r. 1936 v čoraz otvorenejšej spolupráci s nemeckými a maďarskými fašistickými revizionistami. Proti tomuto fašistickému kurzu sa dôsledne stavala Komunistická strana. Imperializmus sa dal do pohybu. Jeho predvoj, fašistické Nemecko, Taliansko a Japonsko s úspechom získavali jednu pozíciu za druhou. Išlo o očividný krach už len takzvanej buržoáznej demokracie, pretože vlády kapitalistických krajín i Spoločnosť národov sa ukazovali so dňa na deň bezmocnejšími pred týmto sústredeným nástupom. Organizovanie obrany proti novej svetovej vojne z iniciatívy Sovietskeho sväzu viedlo síce k uzavretiu smlúv, no ich uskutočnenie sa stávalo iluzórnym, len čo hitlerovské Nemecko prejavilo svoju politickú a čoskoro i vojenskú silu.

Bankrot meštiackej demokracie pred druhou svetovou vojnou a po ňom nasledujúca postupná fašizácia vedúcich kapitalistických krajín sú logickými dôsledkami nevyhnutného procesu, ktorým kapitalizmus prechádza a prešiel do svojho najvyššieho štádia, imperializmu. Je to proces, ktorý našiel svoj bohatý a rozmanitý odraz aj v slovenskom výtvarnom umení za prvej republiky. Budeme sledovať jeho vývin v najcharakteristickejších prejavoch od začiatku dvadsiatyh do konca tridsiatyh rokov.

*

Spomenuli sme, že slovenské výtvarníctvo malo do r. 1918 vo svojom jadre obrodeneckú a národno-buditeľskú úlohu. Neznamená to, že sa v ňom neprejavovali náznaky formalizmu a naturalizmu pod vplyvom úpadku buržoázneho umenia v Európe; tieto náznaky však nenarúšali základnú tendenciu slovenskej umeleckej tvorby, ktorej cieľom bolo, keď aj nie vždy slúžiť národu, tak aspoň naň pamätať a z „typických“ stránok jeho života čerpať. To „typické“ sa zväčša videlo vo folklóre a jeho najrozmanitejších prejavoch. Bolo to najmä pod vplyvom skupiny moravských výtvarníkov, ktorí vštepili i slovenským umelcom smysl pre ľudový život a jeho výtvarné zachytávanie.

Z tohto „národopisného“ záujmu o slovenský ľud sa čoskoro diferencujú dva prúdy. Jeden, ktorý ide hlbšie na koreň otázky a za ľudovým žánrom vidí sociálne problémy; odtiaľ špecifická forma kritického realizmu v našom umení už pred prvou svetovou vojnou. Druhý opúšťa dokonca i žánrový prvok a všíma si ľud ako bohatý zdroj dekoratívneho obohatenia výtvarného umenia. Tento prúd je zpočiatku slabý, prejavuje sa skôr v jednotlivých dielach a nie ako program jednotlivých umelcov; neskôr však nadobudne prevahu a stane sa mocnou složkou slovenského maliarstva za predmníchovskej republiky.

Popri tomto „národopisnom“ záujme nášho umenia o ľud sú v slovenskom výtvarníctve pred r. 1918 bohato zastúpené aj iné námetové druhy, najmä meštiansky portrét, krajinárstvo, a okrajovo, u výtvarníkov druhoradého významu, bežné naturalistické žánre.

Vlastné jadro slovenských umelcov, ktorých mená sme už spomenuli, v tom čase však s obľubou vyhľadáva krojovaný život slovenskej dediny, charakteristickú slovenskú krajinu, najmä dedinský exteriér, a — ako

hlavný zdroj hmotného zabezpečenia — pestuje portrét. Metodickým a ideovým cieľom pri tejto práci bolo podávať pravdivý obraz o živote ľudu, upozorňovať na jeho krásu, podnecovať národné uvedomenie, usilovať sa o vytvorenie originálnej hodnotnej kapitoly v dejinách európskeho umenia. Bol to teda v podstate národno-buditeľský program, uskutočňovaný realistickou metódou.

Prírodné, úspechy tohto úsilia boli v značnej miere obmedzené kvalitatívne i ideovo. Keďže na Slovensku nebolo výtvarné školstvo, umelecké talenty sa len s námahou prebýjali v cudzom prostredí, najmä v Budapešti, vo Viedni, v Mníchove a čiastočne aj v Prahe. Príprava výtvarníkov bola teda veľmi rozmanitá a zväčša neuspôsobujúca na správny prístup k domácim problémom. Iba najnadanejší výtvarníci prekonali obmedzenosť akademického kozmopolitizmu a vedeli v domácom prostredí vyhmatať prvky pravdy o živote slovenského ľudu. Treba totiž konštatovať, že poburujúce národnostné a triedne pomery na Slovensku pred r. 1918 nepodnieť ani u jedného umelca pribojný, hlboko uvedomelý kritický realizmus, ktorý by bol odhaľovateľom krivdy a ukazovateľom pravdy. Nábehy na taký pohľad sa síce vyskytujú, ale sú buď nahodilé, alebo nesmelé, zahalené kompromisom s dobovými estetickými predpismi. Boly to predpisy, nútiace umelcov k povrchovému, v podstate naturalistickému pohľadu na život spoločnosti, boly teda logickým dôsledkom čoraz silnejšieho tlaku buržoázie proti ideovému umeniu vo všetkých krajinách vtedajšej Európy.

Preto neprekvapuje, že keď sa r. 1919 utvoril Spolok slovenských umelcov, ktorý r. 1920 predstúpil so svojou prvou členskou výstavou, bola to prehliadka diel pomerne nenáročných a nepribojných. A hneď po tejto výstave dochádza k prvému prudšiemu nárazu náhľadov. Tzv. staršia generácia, zastúpená najmä Hanulom, Mitrovským a Kernom, bola vo veľkej miere poznačená dovtedajšou izolovanosťou jednotlivcov a úzkymi pomermi ich pracovného prostredia. Tzv. mladšia generácia bola síce smelšia, ale ešte nevyvretá. Jej najvýraznejším predstaviteľom bol Benka, ktorého práce sa r. 1920 po prvý raz objavily pred slovenskou verejnosťou.

V nasledujúcich rokoch vystavovali so Spolkom už aj poslucháči pražskej Akadémie, z ktorých niektorí veľmi rýchlo a pohotovo prenášali na Slovensko to, čo sa doviezlo ako novinka z cudziny do Prahy. Najmä Alexy a Bazovský boli „priekopníkmi“ všetkých nových myšlienok, ktoré vedome zužitkovali v programovom hľadaní tzv. národného slohu.

Ideologické úsilie o národný sloh je odrazom hospodársko-politického upevňovania sa slovenskej buržoázie, ktorá vynakladala všetko, aby sa v novom štáte stala rovnocenným partnerom českej buržoázie. Toto hnutie je však len s jednej strany podmienené buržoáznym nacionalizmom. Jeho druhá stránka je kozmopolitická nielen v oblasti hospodárskej, ale aj kultúrnej a umeleckej. Úsilie o národný sloh ako tvorba diel, „národných“ svojou formou, vyrastá z najužšieho kontaktu so západoeurópskym formalizmom a chce byť vedome jeho složkou. Výtvarníci, ktorým išlo o národný sloh, vychádzali z formálneho rozboru svetovej umeleckej moderny a takto hľadali primeraný formálny odraz „slovenskej povahy“ vo výtvarnom

umení. Vladimír Wagner charakterizuje toto úsilie slovami: „Chceli vytvoriť akýsi druh štýlu, ktorý by bol plne slovenský, ale ním by sa súčasne naznačilo, že sa slovenské umenie tvorí v Európe.“¹

V domácej tradícii nachádzali pre svoje úsilie len veľmi málo opôr práve preto, lebo im boli vzdialení národní realistickí klasici, ktorých zahrnovali medzi prežitú umeleckú zjavu a epochy. Zo súčasníkov im bol najbližší Benka, v ktorom videli svojrázny talent, majúci popri prvku ľudovosti a slovenskosti pôsobivú, monumentálnu formu a vôbec vyspelú výtvarnú kultúru.

Mladí výtvarníci, najmä Alexy a Bazovský, ktorí hľadali začiatkom dvadsiaty rok národný sloh, si dostatočne nevedomovali, že ich úsilie vyrastá z celkom iných koreňov ako tvorba Benkova. Kým Benka sa formoval ešte v rokoch pred prvou svetovou vojnou a cez ňu, oni umelecky rástli až po prevrate r. 1918; kým Benka bezprostredne a ako výtvarník vedome prežil otázku slovenskej národnej kultúry a maliarstva v časoch národnostného útlaku, pričom mal možnosť porovnávať postavenie slovenského umenia s vyspelejšim pražským prostredím, kde študoval, Alexy a Bazovský prichádzali k maliarskym štúdiám už s pocitom príslušníkov slobodného národa. Tento podstatný ideový rozdiel možno vyjadriť aj tak, že Benka svojou tvorbou sledoval obrodeneckú tendenciu, ktorá logicky vyplynula z jeho študijných začiatkov a z jeho prvých umeleckých stykov so Slovenskom pred r. 1918, naproti tomu Alexy a Bazovský dochádzajú k myšlienke národného slohu až r. 1921 a dávajú si úlohu skôr propagovať „modernými“ európskymi prostriedkami nadobudnutú slovenskú nezávislosť.

Keďže medzi Benkom na jednej strane a Alexym a Bazovským, ktorí z neho čerpali, na druhej strane jestvuje základný ideový rozdiel, je tu i základný rozdiel formálny. Benkov talent smeroval za poznaním typického, pričom sledoval jednoznačne výraznú ideovosť. I keď to nebola ideovosť socialistická, pretože Benka i pri poznaní svetonáhľadu robotníckej triedy (s ktorým sa sblížil ako mladý robotník vo Viedni) videl pred sebou predovšetkým masu slovenského roľníckeho ľudu, bola to predsa ideovosť motivovaná pohľadom zdola, pohľadom ľudovým. Táto ideová tendencia, ktorú Benka neopúšťal, udržiavala jeho tvorbu na realistickom základe a robila z nej odraz objektívnej skutočnosti. Benkova monumentalizácia je iba vedomým umocňovaním takto poznanej a realisticky odrážanej skutočnosti.

V Alexyho a Bazovského tvorbe dvadsiaty rok je ideovosť druhoradým momentom. Ich tvorba sa púta k Slovensku nie obsahom, ale len námetom; a keďže jadrom, i keď ešte nie jednoznačne priznávaným, je u nich teória umenia pre umenie, ich obrazy sa čoskoro menia na formálne experimenty, sledujúce už nie realistický, ale dekoratívny cieľ. V tomto úsilí môžeme vidieť prvý otvorený prejav formalizmu v slovenskom výtvarníctve. Skutočnosť, že prichádza so značným oneskorením v porovnaní s českou výtvarnou kultúrou, je odôvodnená práve spomínanými hospodársko-politickými pomermi na Slovensku pred r. 1918, keď národu ostáva

¹ V. Wagner, *Vývin výtvarného umenia na Slovensku*, Bratislava 1948, 90.

vernou iba časť buržoázie (druhá časť sa odnárodňuje a splýva s Maďarmi), a tá si v podmienkach národnej neslobody tiež osvojuje obrodenecký a národno-oslobodzovací politicko-kultúrny program. Je to program, ktorý mal i pri konkrétnych chybách pokrokovú úlohu a význam, to znamená, že nepripúšťal vo výtvarnej oblasti základný odklon od objektívneho odrážania skutočnosti — krajiny a človeka.

Pokroková slovenská buržoázia pred r. 1918, ktorej politickými tlmočníkmi sú hlasisti, našla takto i primeraný ideový výtvarný prejav práve v diele Benku a Mallého; a ako u tejto buržoázie v špeciálnych podmienkach jej rozvoja je mimoriadne dôležitým prvok ľudovosti, demokratickosti, pretože bola v tom čase reprezentantkou neslobodného národa, tak je ten istý prvok dôležitý v realistickej tvorbe Benku a Mallého.

Tieto významné osobnosti nášho umeleckého života si podržiavajú svoju tvorivú metódu a svoj ideový postoj aj po r. 1918 napriek tomu, že v istých obdobiach — najmä začiatkom tridsiatych rokov — u oboch sa objavuje prechodné uvoľnenie formy ako kompromis so silnejším tlakom medzinárodného formalizmu. V základnej orientácii ich tvorby je však podstatný rozdiel v porovnaní so zámerným hľadaním národného slohu, ktorého program bol nastolený nerealisticky ako odraz pohybu zreakčnenej slovenskej buržoázie po r. 1918.

V tejto súvislosti je potrebné bližšie charakterizovať spôsob, akým vedúce zjavy nášho výtvarníctva tých čias reagovaly na aktuálnu situáciu. Keď vstupovali do nášho výtvarného života Mallý a Benka pred prvou svetovou vojnou, nepociťovali medzi svojím úsilím a tvorbou staršej generácie taký prelom, aký pociťovali so svojej strany Alexy a Bazovský začiatkom dvadsiatych rokov. Výrazné talenty Alexyho a Bazovského boli totiž už na pražskej akadémii ovplyvnené a do značnej miery skrivené celým radom „moderných“ náhľadov, čoho dôsledkom bolo, že svoje nadanie nerozvíjali prehlbovaným stykom so skutočnosťou, ale že — v duchu času — skutočnosť považovali iba za zámienku k formalistickému rozvinutiu svojej obrazotvornosti vo výtvarnom diele.

Tieto ich snahy a ambície odvádzaly potom aj časť ich vrstovníkov smerom k formalizmu a kliesnily tomuto prúdu cestu do slovenského maliarstva. Dnes, po odstupe tridsiatich rokov, stačí pozorne poprezerieť najtypickejšie ukážky Alexyho a Bazovského tvorby tých čias, aby sme sa presvedčili, ako sa vo výtvarnom umení odrazil urputný ideologický boj v prvej republike. Na týchto obrazoch vidíme v jadre zdravý záujem mladých maliarov o Slovensko, no jeho vyjadrenie a napokon i konečné vyznievanie je zväčša nepresvedčivé, často bombastické, prehliadajúce životnú pravdu a propagujúce iba falošný, lžiromantický povrch. Začiatok dvadsiatych rokov je takto začiatkom dočasne víťazného pochodu buržoázie a jej ideologie Slovenskom, pochodu, ktorý podmaňoval čoraz viac jednotlivcov i medzi tvorivou inteligenciou. Len tak si vieme vysvetliť, že v oblasti nášho umenia sa dostali proti sebe ľudia, ktorí mali svojím založením a nadaním nesporný záujem o život a nášho človeka; dostali sa však proti sebe preto, lebo jedných buržoázna ideologia zasiahla naplno, kým druhí

sa pridŕiavali viac tradícií a podarilo sa im v jadre svojej tvorby odolať náporu rozkladného formalizmu.

Uvedené skutočnosti možno doložiť materiálom, no pre vymedzený rozsah tejto štúdie podáme iba prierez situáciou v slovenskom výtvarníctve r. 1922. Tento rok je významný preto, lebo sa dostatočne vykryštalizovali jednotlivé skupiny a ich náhľady, teda okrem staršej generácie (Hanula, Mitrovský) a strednej generácie (Mallý, Kern, Benka) sa sformovala a rozčlenila i početná skupina slovenských vysokoškolákov v Prahe (Alexy, Bazovský, Polkoráb, Straka, Treskoň a i.). R. 1922 začal vychádzať časopis slovenských študentov v Prahe *Svojeť* a obnovily sa i martinské Slovenské pohľady; obidva časopisy vhodne odrážali vtedajšiu výtvarnú diskusiu. Okrem toho tu bol už rozvinutý výstavný ruch, organizovaný martinským Spolkom slovenských umelcov, bratislavskou Umeleckou besedou a bystrickou Jednotou výtvarných umelcov Slovenska.

Svojeť bola síce voľnou tribúnou, jednako však stála v opozícii proti „konzervatívnym“ Slovenským pohľadom. Z početných článkov *Svojeti* môžeme stopovať takmer od začiatkov vtedy živú diskusiu o národnom slohu, ktorá prebiehala medzi slovenskými výtvarníkmi v Prahe. Dôležitý je najmä článok, kde sa otázka slovenského národného umenia dáva do súvislosti s českým umením. *Svojeť* píše: „České výtvarné umenie podáva nám vyskúšané príklady, ako nadväzovať na dedičstvo, vyrastajúce z pôdy národnej; Mánes a Aleš sú tie korene, z ktorých vyrastá kmeň košatého stromu dneška v modernom rozvinutí, a dnes sa už dá hovoriť o českom národnom umení. — I my máme v našom Bohúňovi svojský vzor, ktorý zanechal v aquareloch krojových štúdií, širokej verejnosti menej známych... Bohúň je slovenským Mánesom... snáď nájde sa potomok, ktorý vycítí z jeho ťahu štetca ten hľadaný a čakáný základný tón, tú ozvenu slovenskej duše, z ktorej by sa dali priasť ďalšie nite, k ďalšiemu tkaniu slovenskej tvorby.“²

Otázka je v základe postavená správne, pretože sa zdôrazňuje potreba tvorivo nadväzovať na národných klasikov. Chyba je však v tom, že táto výzva nevyrastá z pevného ideového základu, teda nehovorí sa tu o nevyhnutnosti poznávať a pokrokovito hodnotiť spoločenskú skutočnosť Slovenska. Je prirodzené, že výtvarník, ktorý sa nezahľbil do poznávania skutočného života, ale sa obmedzil len na postihovanie ozveny slovenskej duše v Bohúňovej tvorbe, musel skôr neskôr vyústiť do formalizmu alebo naturalizmu.

S tendenciou tohto článku v *Svojeti* najužšie súvisí zdôrazňovanie folkloristických prvkov ako prostriedku dôjsť k národnému slohu. Hoci v tvorbe staršej a strednej generácie slovenských výtvarníkov bolo v tom čase dosť prác s touto tematikou, priebojná pražská skupina Slovákov s tým nebola spokojná, pretože jej chýbal prvok „slohovosti“, t. j. forma, zapačajúca do artistických úsilí vtedajšej Európy. Spomínaný článok v *Svojeti* sa končí slovami: „... táto mladá generácia, žijúca v Prahe, teda v kozmopo-

² *Svojeť* I., 1922.

litnom ovzduší, viac snahy a výsledku vykazuje ako starší pracovníci, žijúci uprostred folklóru. Tieto úspechy nepodarí sa napraviť tým, že Spolok slov. umelcov bude sa prípadne posilňovať z vyspelých radov neslovenských, ale z hospodárskych záujmov prispôbiť sa chcúcejúcich, no dušou slovenský necítiacich matadorov.³

Táto poznámka je narážkou na snahy niektorých činiteľov Spolku slovenských umelcov sdružiť v spolku všetkých tvorivých výtvarníkov na Slovensku. Napokon sa táto akcia neuskutočnila, takže inonárodní umelci sa grupovali v osobitných organizáciách; v Banskej Bystrici sídlila Jednota výtvarných umelcov Slovenska, sdružujúca prevažne Maďarov, v Bratislave bol Umelecký spolok s členstvom nemeckým i maďarským atď.

V tejto súvislosti je dôležité a zaujímavé všimnúť si ohlas, ktorý medzi slovenskými výtvarníkmi vyvolala výstava banskobystrickej Jednoty v Prahe r. 1922. Odhliadnuc od toho, že medzi vystavujúcimi boli i málo významní výtvarníci, výstava priniesla súbor prác Skuteckého a Angyalovu grafiku, ktoré hodnotíme ako dôležité súčasti nášho výtvarného vývinu. Najvýbojnejšia časť mladých pražských Slovákov mala k výstave veľmi kritický postoj, vyjadrený slovami Alexyho v Slovenských pohľadoch r. 1922: „Jeho (Skuteckého) umenie nenosí na sebe nádych dneška, nevie oduševňovať, vábiť, povzbudzovať; jeho práca je prácou minulosti s náterom XIX. storočia a Skutecký nezaslúži si ničím aby sme si ho dnes po smrti museli získať.“⁴ Kritika bola ešte odmietavejšia, keď išlo o ostatných členov Jednoty.

Jednou z pohnútok takéhoto postoja bol, prirodzene, neslovenský charakter spolku Jednota. Nebola to však pohnútkou podstatná, pretože skupina mladých pražských Slovákov so záujmom sledovala umelecké dianie iných národov a tak aj maďarskej moderny. Hlavnou pohnútkou bolo, že členovia Jednoty neodrážali vo svojej tvorbe ani západoeurópske formalistické hnutie, ani charakter ľudového Slovenska. Skutecký, ktorý zomrel r. 1921, maľoval síce robotnícke výjavy z Banskej Bystrice a Angyal zachytával typy i žánrové obrázky z baníckej Kremnice; tieto práce postrádaly však v očiach mladých osnovateľov národného slohu typickú slovenskosť, ktorú videli najmä v národopisných prvkoch.

I v tomto postoji sa prejavuje odraz rastúceho buržoázneho nacionalizmu a kozmopolitizmu, ktoré idú od začiatkov v nerozlučnom spojení. Keď si ujasníme ideologické a triedne podmienky, ktoré viedly k vzniku koncepcie národného slohu u skupiny mladých slovenských výtvarníkov v Prahe, môžeme z toho logicky vyvodzovať vzťahy tejto skupiny ku všetkým ostatným ideovým táborm. Takýmto charakteristickým postojom bola ich kritika Jednoty výtvarných umelcov Slovenska; ich rodiači sa meštiacky nacionalizmus vyorával medzi nimi a Jednotou národnostnú priepasť a ich rodiači sa kozmopolitizmus (pravdaže, špecifický, západoeurópsky orientovaný kozmopolitizmus) vyorával medzi nimi a Jednotou priepasť umelecko-

³ Tamže.

⁴ Slovenské pohľady, 1922.

názorovú. Keďže ich cieľom bolo formalistické umenie, námetovo a dekoratívnymi prvkami kotviace na Slovensku, musel im byť cudzí názor skupiny, ktorá svojimi najlepšimi členmi uchovávala zásady realistickej metódy.

Prirodzene, nemožno zastávať alebo kladne hodnotiť ani prácu celej Jednoty, ktorá bola spolkom národnostne, umelecky a vôbec ideologicky nevyhraneným. Národnostne sa členovia Jednoty grupovali prevažne z výtvarníkov, ktorí zakotvili na Slovensku zamepisne, no kultúrne a politicky im bola bližšia Budapešť, Viedeň alebo Mníchov. Iba postupom času sa sžívali so Slovenskom po všetkých stránkach. Pravda, prešli ešte desaťročia, kým sa niektorí z nich úplne dostali do stredu slovenských výtvarníkov. Staré napätia boli neustálou prekážkou na oboch stranách.

Keď sa kriticky zmieňujeme o postojoch zastancov národného slohu k Jednote, máme na mysli predovšetkým ich odmietnutie umeleckej hodnoty diel Skuteckého. Na tomto príklade totiž vidieť, ako hlboko už zakotvil vo vedomí mladých formalizmus, to znamená, že sa dostali plne do vleku buržoáznej ideologie v umení.

Ako príklad spoločného prenikania buržoázneho formalizmu a naturalizmu do náhľadov časti pražských vysokoškolákov zo Slovenska uvádzame články Svojeti o Picassovej výstave v Prahe. Jeden hlas o Picassovi: „Toto umenie je úplne subjektívne, ale nie nerealistické. Podáva prírodu a jej veci, lenže nie „zrakove“ viditeľným spôsobom. Súc v týchto obrazoch rozmanité zážitky — teda nielen zrakové vnemy — podávajú nám celého človeka, zjednodušeného a dokonalého. Tu niet hranice, sputnanosti, ale voľný vývin a výraz.“⁵ Oproti tomuto názoru sa ozval i opačný, pochybovačný hlas, ale, ako ukázal ďalší vývin, nemohol sa stať blízkym „avantgardnej“ skupine. Za týmto hlasom istotne stála druhá skupina mladých pražských umelcov, ktorí sa usilovali rozvíjať realistickú tradíciu nášho umenia (Treskoň, Koreszka, Polkoráb, Straka). Druhý tábor hovoril: „Picasso je zakladateľom kubizmu a keby sme nevedeli, že Picasso dnes už znovu úplne naturalisticky (rozumej realisticky, mv) maľuje, snažili by sme si získať pred jeho obrazmi úprimnejší pomer, ale dnes nám je už Picasso, táto svetová veličina, podozrivým, a ktovie, či sa na svojich hranatých, povystrihaných ľuďoch on sám nesmeje... Dnes ťažko nám je nasugerovať si, že jeho diela sú krásne, a v budúcnosti, keď odumrie jeho svetová rekláma, bude to ešte ťažšie.“⁶

Uvedené citáty zo Slovenských pohľadov a Svojeti aspoň čiastočne dovoľujú utvoriť si obraz o diskusii, ktorá jestvovala najmä medzi mladými výtvarníkmi o základných umeleckých otázkach. Rok 1922 sa potom stáva rokom kryštalizovania táborev, ktoré budú charakterizovať ďalšie desaťročia nášho vývinu a ku ktorým neskôr pribudnú nové. Predovšetkým sa stalo zrejším, že popri staršej a strednej generácii, ktoré ďalej rozvíjaly svoje umelecké náhľady a nadväzovaly — i pri odrážaní idealistických prúdov — na realistickú líniu nášho umenia, medzi mladými sa tu utvorilo

⁵ Svojet I., 1922.

⁶ Tamže.

jadro, ktoré malo naďalej byť nositeľom poslania inteligencie slúžiacej rozmachu našej buržoázie. Alexy a Bazovský ako hlásatelia myšlienky národného slohu sa programovo postavili na stranu európskeho formalizmu, prenášali jeho zásady do slovenského maliarstva a tak stavali základy „moderného“, zároveň však „slovenský irečiteľného“ umenia.

Týmto, pravda, necharakterizujeme celú tvorbu oboch maliarov. Najmä Alexyho výtvarný vývin je taký rozmanitý, že ani zďaleka sa nedá zahrnúť pod pojem „národného slohu“. Podobne aj Bazovský; i keď je omnoho ustálenejší a vykryštalizovanejší, v najlepších svojich dielach presahuje koncepciu národného slohu, ide hlbšie a napriek svojmu predsavzatiu priberá veľmi výraznú spoločenskú ideovosť. V tejto práci však nejde o rozbor tvorby jednotlivcov, ale o charakteristiku hlavných skupín, a tu treba opakovať, že Alexyho a Bazovského programové úsilie o národný sloh v dvadsiatych rokoch znamená prvé vedomé prijatie formalizmu v slovenskom výtvarníctve ako odraz meštiackeho nacionalizmu a kozmopolitizmu slovenskej buržoázie po prevrate r. 1918.

Dvadsiate roky sú potom diskusiou a prechodne i polemikou medzi jednotlivými skupinami. Staršia generácia, reprezentovaná Hanulom a Mitrovským, v podstate si podržiavala svoje názory, no neuplatňovala ich natoľko v kolektíve ako najmladšia skupina, ktorá od pražských rokov cez Martin až po Bratislavu neprestala tvoriť živý, v podstate súdržný, i keď náhľadovo protikladný celok. Výstavy v dvadsiatych rokoch sú zaujímavé tým, že predstavujú niekoľko rozdielnych návrhov na riešenie problému národnosti v umení. Hanulove a Kernove žánre sú v podstate statickým, portrétnym záznamom zo života dedinského ľudu. Mallého a Benkove obrazy narušili ne jeden starý maliarsky kánon, smerujú však za skutočnou živosťou, pohyblivosťou, u jedného lyrickosťou, u druhého monumentalitou našej krajiny a ľudu. Napokon Alexyho a Bazovského obrazy chápu námet ako ornament a symbol a podľa toho v úplne voľných kompozíciách skladajú charakteristické krajinárske a sujetové prvky do dekoratívnych celkov. K týmto trom základným riešeniam sa pridružujú ostatní výtvarníci, ktorých — pokiaľ spracúvajú ľudovú tematiku — možno rozdeliť do tých istých skupín.

*

Keď sledujeme vývin nášho výtvarníctva ďalej a ide nám skutočne len o základné, s celkového hľadiska významné javy, nachádzame ďalší významný medzník koncom dvadsiatych rokov, keď začína kríza svetového kapitalizmu, odrážajúca sa i v našom umení osobitnými ideologickými prejavmi. R. 1929 sa manifestačne prihlásili k slovu mladí výtvarníci a zároveň teoretici Fulla a Galanda, ktorých *Súkromné listy* sú ojedinelým zjavom v našom výtvarnom živote. A r. 1931 sa po prvý raz stretávame s tvorbou Kolomana Sokola, ktorá hneď od začiatku našla veľký ohlas v umeleckej verejnosti.

Tvorbu tejto trojice, Fullu, Galandu a Sokola, môžeme považovať za prenikavo jasný odraz hospodársko-politických pomerov, ktoré zavládly

v Československu i v Európe cez obdobie hospodárskej krízy. Hlboký a dôkladný rozbor ich diela by viedol k rozpoznaní a demoštrovaní všetkých hybných síl, ktoré pôsobili v našom živote a umení tých čias. Obmedzíme sa však len na zachytenie najdôležitejších.

Predovšetkým je tu dielo a ideový smer Fullov a Galandov. Nepochopíme ho, ak nebudeme na jednej strane sledovať mocnejšie tendencie buržoázneho nacionalizmu a kozmopolitizmu a na druhej chápať výtvarné a ideologické nedôslednosti v podujatiach Alexyho a Bazovského z dvadsiatych rokov.

Prehlbujúce sa protirečenia kapitalizmu v Československu a čoraz napätjšia národnostná situácia na Slovensku, podmienená hospodársky a triedne, podmienili upevňovanie autonomistického hnutia a sebaobranu slovenskej buržoázie. Už na začiatku hospodárskej krízy v rokoch 1929—30 sa ukázali veľké nevýhody vlády českého kapitálu a ideológie československého národa na Slovensku. Boli to tendencie stierať špecifickú povahu slovenskej kultúry. Sústavne sa hľadali argumenty v prospech teórie o jednotnom národe; boli tu však aj iné živé problémy, súvisiace s nezamestnanosťou a ťažkým uplatňovaním sa slovenskej inteligencie. Tieto otázky vyvolávaly u prevažnej väčšiny slovenskej buržoáznej inteligencie húževnatý boj o politickú a kultúrnu svojbytnosť. Prirodzene, tým sa dostávala úplne do kráčov autonomistického hnutia so všetkými dôsledkami tejto orientácie.

Pre našu problematiku je dôležité uvedomiť si, že nastupujúca generácia postupne dospela najmä k týmto názorom: 1. slovenské výtvarné umenie nestihlo ešte vytvoriť diela takého významu, ktoré by metodicky obstáli popri najzávažnejších výtvoroch európskej „modernej“; 2. slovenské výtvarníctvo nebolo dost podložené vyspelou výtvarnou teóriou, ktorá by bola robila most medzi úsilím o čisté umenie na západe a tvorbou slovenských umelcov; 3. dovtedajšia umelecká produkcia trpela v jej očiach eklektizmom, provincializmom a ostatnými neduhmi periférnej kultúry.

Odpovedou na tieto živé problémy chcelo byť vystúpenie maliarov Fullu a Galandu, ktorí takto vytvorili ďalšiu kapitolu v buržoáznom vývine slovenského umenia. Fulla a Galanda reagujú na polovičatosť, neumelosť a siláckosť v počiatočných výtvoroch Alexyho a Bazovského. S hľadiska ich tvorby zastali Alexy a Bazovský iba na pol ceste, pretože napriek svojmu formalizmu sa nevymanili z literárnosti. Teoretické a praktické vystúpenie Fullu a Galandu bolo v tomto smere dôsledné. Hlásali, že „obraz tvorí sa líniotvarmi a farboplochami, teda výtvarníkymi prvkami“ a že „umenie je hra a rozkoš“. V ich *Súkromných listoch* — až na niektoré protirečenia — ide o otvorený manifest formalizmu, podporený vtedy živými náhľadmi o ľudskom podvedomí. Fulla a Galanda odporúčajú: „Neber so sebou na výstavu deti, mohly by sa ti vysmiať, že na obraze nič nerozoznávajú“; „ne-napaľuj sa, že ten dom je na krivo namaľovaný, nie je to dom, ale obraz“; „obraz sa má podobať obrazu a nie výseku krajiny“.⁷

⁷ *Súkromné listy Fullu a Galandu*, 1929.

Odraz silnejúceho buržoázneho nacionalizmu a kozmopolitizmu viedol teda k otvorenému prejavu formalizmu, ktorý má znaky oboch týchto dialekticky spojených ideológií. Prejavuje sa to nielen v tom, že Fullova tvorba ako celok sa javí „nacionalistickým“ a Galandova „kozmpolitickým“ pólom formalizmu, ale aj v tom, že tvorba každého z nich je pochopteľná a odôvodniteľná len ako odraz oboch týchto buržoáznych ideológií. Fulla nie je iba rozvíjateľom prvkov slovenského ľudového umenia; koniec koncov aj tematicky je Fullova tvorba značne rozmanitá a čerpá rovnako z cudziny ako zo Slovenska. Fulla je predovšetkým výtvarník, ktorý zužitkúva prvky slovenského ľudového umenia pri spracúvaní hociktorej tematiky s hľadiska platného formalistického kánonu západoeurópskej moderny. V tom je Fullova tvorba odrazom nacionalizmu a kozmopolitizmu zároveň. Podobne možno vidieť spojenie oboch ideológií v Galandovej práci, i keď jej konkrétne výsledky sa navonok podstatne líšia od práce Fullovej.

Keď ideme hlbšie ku koreňom Fullovej a Galandovej tvorby, zistujeme, že aj oni — hoci svojou prácou jednoznačne formalisti — potvrdzujú tézu o realistickosti každého umeleckého talentu. Nech boli akýmikoľvek Fullove a Galandove náhľady, vyjadrené manifestačne tvorbou i ich *Súkromnými listami*, jednako základná pohnútka k umeleckej práci je aj u nich nepochybne spätá so životom a so skutočnosťou. Fullov ojedinelý smysel pre farbu a kompozíciu vyplýva z neobyčajne živého smyslového záujmu o skutočnosť a súčasne zo schopnosti objavovať v nej tvarové a farebné zákonitosti. Prirodzene, ako u predchádzajúcej generácie, aj u Fullu je výrazný smysel pre ľudový život a jeho zvláštnosti.

Galanda vyrastá z iných koreňov. Citlivo poznáva a vníma spoločenské zjavy, súvisiace s pochodom modernej „civilizácie“ Európou. Vidí biednych i osamelých, pozoruje, obdivuje a zároveň odsudzuje prvok smyselnosti v živote a kultúre, zvažuje dosah pojmu Paríž pre nás i Európou. Nie je mu cudzou sociálna problematika, no sám sa nenapája silou pracujúcich más a ostáva v podstate „slobodným“, to znamená bezmocným buržoáznym inteligentom.

Takto Fulla i Galanda, nepochybne veľké talenty nášho umenia, stretli pri svojom mladistvom hľadaní nového ohlušujúcu a naoko presvedčivú „modernu“, ktorá ich rýchlo pritiahla a plne využila. Obaja sa stali hlásateľmi formalizmu bez toho, aby si uvedomili, že na tejto ceste uplatnia len zlomok svojho talentu, ktorý sa môže rozvíjať iba na báze realizmu a úsilím o zobrazenie skutočného života. Na druhej strane dôsledne nedomysleli ani dekoratívne možnosti svojho náhľadu. Preto je ich tvorba v podstate kompromisom medzi tematickou a dekoratívnou funkciou výtvarného umenia.

Sokolova tvorba logicky dopĺňa tvorbu predošlých a spolu s nimi uzaviera výrazný ideologický okruh. Pravda, medzi Sokolom a oboma predchádzajúcimi je omnoho väčší rozdiel ako medzi nimi navzájom. Kým Fulla a Galanda pripisujú obrazu len obrazové funkcie, čím sú jasnými predstaviteľmi formalizmu, Sokol podržiava vo svojej tvorbe vedome obsah, ktorý je pre neho prvoradou hodnotou.

A jednako Sokolova tvorba je ukázkou, ako i v podstate správna orien-

tácia vedie k chybným výsledkom, keď sa neopiera o vedecký svetonáhľad. Uvedieme niekoľko Sokolových výrokov a citátov o jeho začiatočnej tvorbe, kde je ťažisko Sokolovho významu, aby sme získali správny obraz. Po svojom návrate z Paríža v novembri 1933 sa Sokol vyjadril: „Výtvarník je predovšetkým človek, obdarovaný milosťou pohľadu... A je jeho psou povinnosťou, aby ich (ľudí, mv) stvárňoval tak, ako ich vidí. Inak je to babrák, lišiak alebo lump, ktorý maľuje gíče, ohlupuje a zavádza diváka.“ „Bojím sa, že toto, čo hovorím, je skoro ako krédo naturalizmu. Ale nedbám, nezáleží na slove, kým toto slovo nie je povelom.“⁸ Sokolovou filozofiou života je filozofia biedy. „U prameňa života je bieda. Nie láska, ani krása, ani nie komunistické manifesty, ale bieda. Bieda je tá nesmrteľná, všade prítomná, všetko prehlušujúca.“ „Každé podnikanie, ktoré nesmeruje k odstráneniu biedy desiatok miliónov nezamestnaných, je hriech. I podnikanie umelecké.“⁹

V Sokolovom myslení sa spája úprimné sociálne cítenie s nesprávnym spoločenským myslením. Vidí ľudskú biedu, ba za smysel ľudského života považuje jej odstraňovanie, jednako však nie je pravým, vedecky vyzbrojeným revolucionárom. Spomínaný článok z Elánu v máji 1931 o ňom hovorí i toto: Sokol „podriadil svoju tvorbu dejinnej úlohe proletariátu. Jeho obžaloby dnešného systému sú hrozné a splnujú naplno požiadavky, ktoré by naň ako na umelca kládla marxistická ideológia. A predsa Sokol — akokoľvek sociálna funkcia jeho tvorby je na sto percent v službách miliónov potlačených a neznámych — nie je komunistom. Jeho tvorbe chýba pátos a vypočítavosť.“¹⁰

Kto je teda Sokol? Výtvarník, ktorý na jednej strane chce bojovať proti ľudskej biede, na druhej ju považuje za nesmrteľnú, všetko prehlušujúcu; ktorý postavil svoju prácu do služieb proletariátu, neprihovára sa však jemu (pretože by ho nerozumel), ale buržoáznej inteligencii, rátajúc s jej dobrým srdcom a súcitom. Skutočnosť, že Sokol zakaždým považoval za potrebné dementovať svoj komunizmus, dokazuje jeho individualistické založenie. A celá jeho ďalšia tvorba i životná cesta logicky nadväzovala na to, čo bolo zárodkovo dané v jeho začiatkoch: zo sociálneho reformátora (keďže ani na začiatku nechcel byť revolucionárom) sa stal konformistom a kozmopolitom.

Nie je teda pravda, že Sokolova tvorba na sto percent spĺňala požiadavky, ktoré by na ňu kládla marxistická ideológia. A nespĺňala by ich ani vtedy, keby jej nechýbal „pátos a vypočítavosť.“ Sokolova zdanlivo pokroková tvorba je v protiklade s marxistickou teóriou umenia preto, lebo je naturalistická, nerevolučná, svojou podstatou metafyzická. Sokol nevidí biedu s pozícií proletariátu, ale vidí proletariát s pozícií citovo založeného meštíka; preto sa mu javí bezmocným, zohaveným, neschopným revolučnej

⁸ Elán, 1934, 1.

⁹ Tamže, 1931, 5.

¹⁰ Tamže.

akcie. Sokolove postavy vzbudzujú síce city (u tých, ktorí jeho obrazom rozumejú), zároveň však aj nedôveru a nevieru. Zbedačené, zbesilé, ľudských vlastností zbavené postavy sa nikdy nebudú môcť zo svojho postavenia vymaniť, ich sociálna choroba je nevyliciteľná. Preto, kto môžeš, prispej aspoň almužnou!

Upevňujúce sa pozície buržoáznej ideologie v slovenskom výtvarníctve získaly po Fullovi a Galandovi práve Sokolovým vystúpením azda najmocnejší pilier. Fulla a Galanda tu stáli ako formalisti, rozvíjajúci na vysokú úroveň formalistické zásady a ilustrujúci ich na prvkoch čerpaných z domácich zdrojov. Ich tvorba však podlieha argumentu, že nevidí skutočný život, že je odtrhnutá, že je priveľmi estétska. Takéto argumenty vyvracal Sokol, dávajúci slovenskej výtvarnej moderne zdanlivo charakter neobyčajnej ideovej hĺbky. Vtedajší slovenský meštiak, s obavami si všímajúci pohyb domáceho proletariátu, začal mať uspokojené svedomie, pretože buržoázna kultúra našla v Sokolovi svoje srdce. Odtedy nemohol nikto povedať, že sa Slováci stávajú svetovými na úkor humanity. Naopak, Sokol zabezpečil modernému výtvarnému Slovensku chýbajúcu „humanistickú“ tvár.

Otázka Sokolovej tvorby sa však bude musieť skúmať ešte ďalej a najmä v súvislosti s inými, príbuznými zjavmi, ktoré napokon — na rozdiel od Sokola — zakotvily vo vedeckom socializme. Je napríklad nesporné, že Sokol vo svojich začiatkoch nachodil posilu a povzbudenie v tvorbe veľkej nemeckej umelkyne Käthe Kollwitzovej, ktorá však napriek svojmu expresionizmu ostáva jasne pokrokovým zjavom európskeho výtvarníctva. A podobne treba skúmať, v čom sa Sokol líši od iných takýchto, najmä domácich postáv nielen vo výtvarnom umení, ale aj v literatúre. Pretože je nepochybnou veľkosťou Sokolovho umeleckého talentu, o to ťažšie je hodnotiť jeho životnú dráhu, začínajúcu takmer na pozíciách socialistickej revolúcie, neskôr prechádzajúcu pobytom v cudzine a napokon ústiacu do vôd západného existencializmu a naturalizmu.

Sokolova tvorba odráža celý významný úsek nášho spoločensko-hospodárskeho života. Roky hospodárskej krízy s neobyčajnou naliehavosťou nastolily otázku robotníckych a nezamestnaných mas. Milión nezamestnaných proletárov bol začiatkom tridsiatych rokov alarmujúcim spoločenským problémom. Neprekvapuje teda, že Sokol, sám pochádzajúc z biednych pomerov, povýšil ako mladý človek biedu za ústrednú axiómu svojho svetonáhľadu. Na svojej vývinovej ceste sa však dopustil chyby tým, že hneď od začiatku bol ochotný popúšťať zo svojej výsostnej ideovosti, keď išlo o účinnosť výtvarného prednesu. Takto čoskoro vidíme v jeho grafikách miesto človeka zohavené monstrum, miesto biedy nevyliciteľnú chorobu, miesto revolúcie existencialistickú beznádej. Tým sa Sokol stal, prirodzene, čoraz jasnejšie tľmočníkom jednej vetvy buržoáznej ideologie, vetvy, ktorá sa napájala z anarchizmu a bezmocnosti sociálnej demokracie.

Pre Sokolov vývin je, prirodzene, závažnou aj jeho cesta do Paríža a potom jeho dlhoročné pôsobenie v Mexiku, kam bol pozvaný za profesora grafiky. V cudzine sa stratily bezprostredné Sokolove spojivá s vlastťou.

Keď sa po oslobodení vrátil na Slovensko, nevedel tu už zakotviť a vrátil sa do cudziny.

Keď porovnáваме a shrňame Fullu a Galandu spolu so Sokolom, vidíme, ako títo traja výtvarníci prenikavo jasným spôsobom ilustrujú všetky ústredné ideové prúdy v buržoáznom myslení predmníchovského Slovenska a jeho miesto v republike i Europe. Vo Fullovom formalizme nachodíme hojnosť ohlasov náboženských predstáv, ba v istom smysle možno povedať, že Fulla spracúva a zúžitkúva zo slovenského ľudového umenia práve tie prvky, ktoré sú tu zvyškom feudalizmu a celého feudálneho svetonáhľadu. Od tridsiatych rokov vykročil týmto smerom aj Bazovský, doplňujúc tak svoje pôvodné výtvarné výboje. V Galandovom formalizme nachádzame naproti tomu odraz kozmopolitickej Európy v domácej kultúre. Napokon Sokol začiera nadol, do života spoločenskej „spodiny“, vidiac biedu pracujúcich (vlastne nepracujúcich) más. Tým, že túto biedu zobrazoval a v nej sa pitval, nebrojil za jej odstránenie, ako si zpočiatku chybné myslel, naopak, pomáhal vykupovať nečisté svedomie vládnúcich tried.

V tomto smysle je Sokolova tvorba, ale aj zásady Fullove a Galandove, blízko ideovým a estetickým zásadám davistov. Bolo by dôležité a zaujímavé sledovať myšlienkové a politické spojivá medzi skupinou DAV a slovenskou výtvarnou modernou najmä v tridsiatych rokoch.

Aspoň v krátkosti treba konštatovať, že ako v oblasti literatúry, aj vo výtvarnom umení malo pôsobenie DAV-u závažný dosah. Keďže davisti sa vydávali za predstaviteľov marxistickej estetiky, ich činnosť bola nielen v očiach verejnosti, ale aj v očiach slovenských výtvarníkov oficiálnym náhľadom strany. Je nesporné, že strana priťahovala aj na Slovensku mnohých tvorivých umeleckých pracovníkov; ich vývin a tvorba však musela napokon vústiť do formalizmu, pretože sami davisti boli jeho výraznými hlásateľmi. Práve skúmanie vplyvu DAV-u by do značnej miery pomohlo osvetliť ideové pozadie Galandovej a Sokolovej tvorby, ktorí — i keď rozmanitým spôsobom — mali blízko k problému a záujmom pracujúcich más. Táto ich ideová orientácia sa však prejavila v protirečení, podobnom základnému protirečeniu v náhľadoch davistov, ktorí mali „rozum v Moskve a srdce v Paríži“.

Vôbec, dielo všetkých troch obsahuje základné vnútorné protirečenie. Fulla a Galanda bojovali proti obsahovosti umenia, a predsa sa neubránili, aby sa do ich obrazov dostala. Bola to, pravdaže, obsahovosť falošná, nepokroková. Sokol, naopak, vedome vnášal do svojich diel obsahovosť i sociálnu kritiku, napokon však jeho hlas vyznel naprázdno, pretože forma, ktorú si zvolil, prezradila ideové nedostatky jeho programu, a tak sa nakoniec minula cieľa celá bohatá Sokolova práca.

Tieto nedôslednosti a protirečenia sú príznačné pre domácu slovenskú buržoáziu, ktorej osobitné postavenie popri mocnejšej českej buržoázii a pri spodnom tlaku pracujúcich más malo v dôsledku známe zvláštnosti buržoáznej ideológie na Slovensku. Slovenská buržoázia v snahe získať na svoju stranu ľud, používala najmä proti českej buržoázii časté hospodárske a sociálne argumenty, ktoré naoko bránily jednak národné, jednak triedne

záujmy nás. Tým sa, prirodzene, značne skomolila spoločenská situácia na Slovensku a stala sa prehrádnou iba politicky najvyspelejším predstaviteľom ľudu. Odrazom tejto složitej situácie bolo aj dielo Sokolovo.

Nebudeme si podrobne všímať celú rozmanitosť zjavov a prúdov, ktoré sa v slovenskom výtvarníctve rozvinuly najmä v tridsiatych rokoch. Budeme ešte v krátkosti charakterizovať iba skupinu výtvarníkov, ktorí sa markantnejšie prejavili v druhej polovici tridsiatych rokov a ktorí dopĺňajú obraz vývinu formalizmu v slovenskom maliarstve. Ide o skupinu, ktorej časť žila v Prahe (tzv. pražská skupina na čele s Majerníkom) a druhá časť pôsobila v Bratislave (Mudrochova skupina). I keď tu ide o umelcov navzájom veľmi odlišných, jednako sa pokúsime vystihnúť to, čo je v ich tvorbe spoločné.

Roky pred Mníchovom boli čoraz otvorenejším bojom o moc v republike. Dôsledkom silnejúcich pozícií klérofašizmu na Slovensku bolo, že slovenská buržoázia prechádzala na vyhranene reakčné pozície. Podobný proces prebiehal i v českých krajinách.

Pražská skupina slovenských výtvarníkov (Majerník, Želibský, Hoffstädter) zaujímala v tomto procese postoj tej časti českej inteligencie, ktorá stála na strane záujmov ohrozenej republiky. Tento postoj sa ešte prehĺbil za okupácie, keď táto skupina prešla na pozície protifašistického ideového boja a vo svojej tvorbe (pravda, zataženej formalizmom) v častých symboloch a narázkach reagovala na neznesiteľné pomery pod fašistickým diktátom.

Slovenská skupina (Mudroch, Milly, Matejka) bola v inej situácii už pred Mníchovom, ale najmä po ňom. I keď sa výtvarne naplno vyžívala až cez roky tzv. Slovenského štátu, jednako zasahovala do pomerov ešte aj pred r. 1938. V jej tvorbe sa odrážajú existencialistické nálady, vyplývajúce zo zdanlivo bezvýhodiskovej situácie. Podobne ako u pražskej skupiny, ani u týchto umelcov nejde o sledovanie krajného formalizmu. Naopak, voľba námetov ich diel, ako aj celkové výtvarné spracovanie smeruje k vyvolaniu typických nálad — smútku, beznádeje, baladickosti. Je to kríza individua, ktoré sa ocitlo osamelé, bez priateľov, bez opory. Žilo buržoáznymi ilúziami prvej republiky — ilúziami slobody, demokracie, kultúry — no najmä od udalostí v Habeši a v Španielsku videlo, že išlo naozaj len o prázdne idealistické preludy. V tomto postoji bol nesporne zárodok čohosi kladného, pretože takto ideove orientovaným výtvarníkom musel ostať bytostne cudzím fašizmus s jeho zhubnými zásahmi do nášho spoločenského života; na druhej strane však tento postoj obsahoval vážne záporné momenty — individualizmus, bezmocnosť, sklon k anarchizmu, nedostatok smyslu pre skutočný život a potreby ľudu. Koniec koncov išlo o krízu buržoáznej inteligencie, i keď treba poznamenať, že to bola kríza inteligencie, dovtedy doslovne veriacej ideálom buržoáznej demokracie.

Keďže nám v tejto práci ide len o časový úsek do r. 1938, nebudeme sledovať a charakterizovať tie javy, ktoré súvisia s pôsobením tejto výtvarnej generácie cez roky druhej svetovej vojny. V porovnaní s prv spomínanými skupinami treba však uviesť ešte niektoré jej vlastnosti.

Predovšetkým — na pozadí prúdov, ktoré vedome nadväzovaly na domácu tradíciu, a to či už v smysle realistickej metódy, alebo v smysle formalistického rozvíjania prvkov ľudového umenia — Majerníkova a Mudrochova generácia má charakter prevažne kozmopolitický i po stránke námetovej, i po stránke výtvarnej. Na rozdiel od Fullových a Galandových náhľadov uchováva srozumiteľnejšiu, nie natoľko rozbitú formu; súvisí to s jej vyhranenejším ideovým začlenením do spoločenského života, ako sme to spomínali vyššie. V tomto smere je zaujímavý najmä Majerníkov vývin, ktorý po začiatočných ponáškach na francúzsku modernu smeroval k čoraz pevnejšej forme, a to v dôsledku mocného ideového prehlbovania svojej tvorby. Majerník živo reagoval na súmrak buržoázno-demokratických slobôd a na postupnú fašizáciu Európy pred druhou svetovou vojnou a najmä cez ňu. Táto jeho orientácia bola blízka aj jeho pražským spoločníkom a čiastočne sa prenášala i na Slovensko.

Pokiaľ ide o pomer medzi pražskou skupinou a Sokolom, je tu nesporne spojivo v tom, že aj pražská skupina, najmä ku koncu tridsiatych rokov, čoraz častejšie odráža pálcivé sociálne javy. Nerobí to však expresionisticky ako Sokol, ale utieka sa skôr k symbolu, ku groteske alebo k drobným epizodickým výjavom. Neskoršie roky však podstatne oddialily Sokolove zámery od zámerov pražskej skupiny — Sokol odchádza do cudziny a čím ďalej tým viac sa odvracia od našej skutočnosti; členovia pražskej skupiny ju, naopak, čoraz citlivejšie vyhmätávajú. Pravda, na báze formalizmu sa im to nemohlo podať.

*

Vývin, ktorý sme charakterizovali, bol vlastne prenikaním formalizmu do slovenského výtvarného života. S pribúdaním nových výtvarných generácií a náhľadov neostávaly však na jednom mieste ani staršie generácie so svojimi tvorivými metódami. I ony odrážaly vo svojej práci meniace sa hospodársko-politické pomery, reagovaly na nové prúdy a tým buď otvorene, alebo nepriamo diskutovaly so zásadami mladších kolegov.

Cez celé obdobie predmníchovskej republiky tvorivo pôsobil Jozef Hanula, Milan Mitrovský, Gustáv Mallý, Jaroslav Augusta, Martin Benka: Hanula ako uvedomelý prenášateľ zásad národných klasikov Bohúňa a Klemensa; Mitrovský ako pestovateľ klasicistických zásad a náhľadov o umeleckom krásne a poslaní výtvarnej práce; Augusta ako tlmočník a šíriteľ žánrovej ľudovej maľby, ktorou sa stal blízky úsiliu českých a moravských výtvarníkov zpred prvej svetovej vojny; Mallý a Benka ako rozvíjateľa krajinárskej a figurálnej maľby s uvedomelou snahou o národnú formu a buditeľskú tendenciu.

Tieto ideové profily spomínaných výtvarníkov nepretrvávaly však desaťročia medzi oboma vojnami staticky. Niektorí si svoje zásady úzkostlivo bránili, a predsa neodolali rozkladnému náporu buržoáznych pomerov a ideológií. Badáme to v tvorbe Hanulovej, čoraz viac zasahovanej ideovým úpadkom a v zápätí aj úpadkom technickým; no badáme to aj u Mitrovského, ktorého snahy boli čoraz zrejmejším anachronizmom, a keď si ich

chcel uhájiť, bol nútený priam umele sa uzatvárať pred protikladným ruchom života. Augustova práca je dotknutá iba v tom smere, že nie je taká systematická a stáva sa svojím rozsahom a určením prevažne komornou; to sú Augustove sedliacke typy a drobné výseky z dedinského života.

Napokon vplyv buržoázných ideológií čiastočne zasiahol i tvorbu Mallého a Benku. Prvého v tom smysle, že najmä v tridsiatych rokoch uvoľňuje svoj rukopis a pokúša sa o použitie niektorých technických a stavebných zásad impresionizmu. Druhého v tom smysle, že podčiarkuje dekoratívne prvky vo svojich prácach a smelšie štylizuje krajinu a človeka.

Mohli by sme pokračovať a charakterizovať i celý rad ďalších predstaviteľov nášho maliarstva, z ktorých niektorí veľmi typickým spôsobom prispievali do nášho umeleckého vývinu (Gejza Angyal, Štefan Bednár, Edmund Gwerk, Peter J. Kern, Jozef Kollár, Július Koreszka, Andrej Kováčik, Ludo Križan, Eugen Lehotský, Karol Ondreička, Zolo Palugyay, Štefan Polkoráb, Gejza Salay, Max Schurmann, Štefan Straka, Alojz Struhár, Ivan Žabota a i., nehovoriac o osobitnom charaktere tvorby českých výtvarníkov na Slovensku, Jána Hálu, Jaroslava Vodrážku a Jaroslava Votrubu). Stručnosť výkladu by však mohla skresliť složitost týchto zjavov a otázok. Opakujeme, že naším cieľom je poukázať na hlavné súvislosti medzi spoločensko-historickým vývinom a vývinom slovenského výtvarníctva a tu sa žiada pozastaviť sa ešte pri tejto otázke:

Úlohou našej výtvarnej teórie je stopovať realistickú, pokrokovú tradíciu nášho umenia a ňou podporovať a prehľbovať súčasné úsilie o tvorbu metódou socialistického realizmu. V sledovaní a hodnotení tejto tradície sa stretávame s najväčšími ťažkosťami práve v prvých desaťročiach XX. stor., osobitne v období predmníchovskej republiky. Otázka pokrokovej realistickej línie, nerozlučne súvisiaca s otázkou rozkladných, nepokrokových činiteľov, je v slovenskom výtvarníctve neobyčajne složitá. Roky 1900—1914 a 1918—1938 sú kľúčovými obdobiami, ktoré musíme nielen podrobne poznať, ale aj správne zhodnotiť. A tu je výtvarná teória vo veľkej miere závislá od práce historikov, ktorí majú čo najhlbšie poznať a zhodnotiť náš spoločensko-hospodársky vývin a pomery v týchto obdobiach. Otázka pokrokovosti a reakčnosti jednotlivých spoločenských skupín a ich náhľadov priamo podmieňuje pokrokovosť a reakčnosť ich odrazu vo výtvarnom umení. Bez nebezpečenstva vulgarizácie môžeme povedať, že každá živá, spoločensky významná skupina v našom hospodársko-politickom živote tých čias našla svojho tlmočníka vo výtvarnom umení. Preto keď chceme v budúcnosti dôjsť k spoľahlivému hodnoteniu jednotlivých výtvarných skupín a ich predstaviteľov, nestačí nám vychádzať iba z formálneho prístupu a zisťovať realistické či formalistické prvky v ich diele, ale treba ísť hlbšie, práve k ideologickým a triednym koreňom.

K podobnému postupu nás nabáda i skúsenosť sovietskeho a českého výtvarníctva. Najmä české maliarstvo od r. 1900 zaznamenalo veľké formálne výkyvy, ktoré sa však nedajú jednoznačne záporne hodnotiť, pretože proti nim stojaca tvorba výtvarníkov, lípnúcich na tradícii, bola veľmi často

netvorivá a s hľadiska umeleckého vývinu bezvýznamná. Na Slovensku ide o obdobný proces, no ešte komplikovaný tým, že okrem triedneho rozvrstvenia slovenského tu ideologicky zasahovali aj činitelia iní, najmä česká veľkoburžoázia a odraz revanšistickej politiky maďarskej a neskôr i nemeckej buržoázie.

V oblasti výtvarného umenia sa tieto ideologické tendencie neprejavovali vždy prenikaním formalizmu. Veď práve formalisti pracovali celé desaťročia v presvedčení, že sú pokrokom proti netvorivému akademizmu a iným umeleckým prúdom, neschopným vývinu. Prirodzene, toto presvedčenie bolo chybné a dnes jednoznačne vieme, že téza o tzv. revolučnosti a pokrokovosti formalizmu bola čisto buržoázna a idealistická. Jednako však musíme pozorne a s prehľadom klasifikovať a hodnotiť i diela, spadajúce pod pojem realistickej tradície v širokom smysle slova. A najmä bude dôležité rozoznať v tejto obsiahlej skupine výtvarných diel práce naozaj realistické od prác netvorivých, bezideových, naturalistických.

Pri tejto práci pomôže výtvarnej teórii opäť všeobecný dejepis, pretože zisťovanie opravdivého realizmu nie je len vecou výtvarného rozboru diela, ale aj vecou spoločensko-historického overovania. Keď si uvedomíme, že skutočným realitom je iba umelec, ktorý tvorivo, novým pohľadom a s novým poznaním zobrazuje skutočnosť, bude nám jasné, že v mnohých prípadoch nám pomôže diagnostikovať umelca-realistu iba porovnávanie jeho diela so stavom a vývinovou tendenciou zobrazovaného predmetu (osôb, vecí, udalostí). Takto sa výtvarný teoretik a historik nezaobíde v mnohých ideových rozboroch umeleckých diel bez úzkej spolupráce historika a jeho faktového materiálu.

Uvedené všeobecné metodické poznámky platia i na obdobie také blízke a mnohým ešte známe z autopsie, ako sú roky 1918—1938 v našom výtvarnom živote. Poučka o pokrokovosti realizmu a reakčnosti formalizmu bude viesť výtvarného teoretika pri práci s týmto obdobím len vtedy ku kladným odborným výsledkom, keď pojmy realizmu a formalizmu bude chápať vývinovo, v neustálom overovaní danou spoločensko-historickou situáciou. Vieme napríklad, že na Slovensku tesne po r. 1918 žil celý rad výtvarníkov, považujúcich sa za realistov, a predsa — okrem udržiavania remesla — ich dielo nie je tvorivé, pretože sa pohybuje vo vychodených, bezpečne vyskúšaných koľajach starších majstrov. A nielen to; medzi týmito výtvarníkmi bol celý rad takých, ktorí najužšie súviseli s predchádzajúcimi vládnúcimi triedami, hovelí ich vkusu a s tohto hľadiska im bolo cudzím priame poznávanie a zobrazovanie života nášho ľudu s jeho prostredím. A naproti tomu je zase pravda, že výtvarníci, ktorí najmä od prelomu storočia tak intenzívne a programovo výtvarne hľadali slovenský ľud a krajinu, v mnohom opustili prísne zásady XIX. stor. a nepriamo reagovali na bujnejúci prúd európskeho formalizmu. Jednako, ak chceme správne vidieť ich význam, nemôžeme sa dať sviest' objavom týchto formalistických prvkov k nemiestnemu zápornému hodnoteniu, pretože celkovo ich prínos vyznieva kladne. Platí to najmä o tvorbe Mallého a Benku, ktorých sviazanosť so skutočným životom ľudu je v ich tvorbe nepochybná.

Mladší výtvarníci, počnúc snahami Alexyho a Bazovského, túto sviazanosť postupne strácajú, pretože im ide skôr o hľadanie nových, pôsobivých výrazových možností, teda o vlastnú obrazovú problematiku, a nie o výtvorne účinné a typické zobrazovanie skutočného života.

Prirodzene, ani tvorbu Alexyho, Bazovského, Fullu a Galandu nemôžeme jednoznačne zamietat', naopak, bude treba na podklade podrobného materiálového štúdia stopovať kladné stránky ich diela. Keď sme kritizovali ich prácu, bolo to najmä pre celkovú ideovú tendenciu ich tvorby, ktorá sa vzdaľovala ľudu, stávala sa preň neprístupnou a prestala ho pravdivo odrážať. Na druhej strane však v diele Alexyho, Bazovského a Fullu nachodíme i vedomé (hoci formalistické) rozvíjanie prvkov ľudového umenia, a to je počin svojím konečným dosahom kladný. Okrem toho kritické prehodnotenie ich tvorby má veľký význam pre rozvíjanie dekoratívneho umenia a umeleckého priemyslu.

Keďže sme sa v tejto práci obmedzili len na charakteristiku hlavných ideových prúdov v slovenskom maliarstve rokov 1918—1938, nemohli sme ísť dostatočne do hĺbky pri rozbere jednotlivých zjavov. A predsa k úplnosti a správnosti obrazu o tomto dôležitom vývinovom období bude treba zisťovať ideový boj medzi pokrokovými a reakčnými silami, medzi realizmom a formalizmom nielen ako boj smerov a táborov, ale aj ako boj prebiehajúci v diele každého tvorivého jednotlivca. Pri takomto pohľade sa nám dielo mnohých vedúcich formalistov nebude javiť ako zámerné zavádzanie slovenskej výtvarnej kultúry od pokroku, ale ako podľahnutie hodnotných talentov rozkladným buržoáznym ideológiám. Tento proces pozorujeme vo väčšej alebo menšej miere u všetkých, ktorých formalistickú tvorbu sme podrobili kritickému rozboru — u Alexyho, Bazovského, Fullu, Galandu, Sokola i ostatných. Keby sme totiž neuplatnili pri rozbere týchto javov marxistickú poučku o úlohe a postavení inteligencie, zamieňali by sme tvorivú buržoáznú inteligenciu s vlastnou buržoáziou, ktorá je nositeľkou buržoázných ideológií. Tým, prirodzene, by sa zatváraly perspektívy vývinu pre mnohých tvorivých pracovníkov, ktorí v minulosti podľahli idealizmu a rozmanitým omylom. Naopak, talenty a schopnosti týchto pracovníkov sa dnes majú a musia zbaviť starého nánosu, aby sa mohli rozvíjať a uplatňovať v prospech našej ľudovej spoločnosti.

Už v tejto štúdií, ale ešte viac v pripravovanej obsiahlejšej práci sa usilujeme ukázať, ako zreakčnená buržoázia predmníchovskej republiky podmienuje rozmach buržoázných ideológií v umení a tým znemožnila veľkej časti našich výtvarných umelcov plniť pokrokovú úlohu v spojení so záujmami pracujúcich más národa. V tomto smere chce byť táto štúdia príspevkom ku kultúrnym dejinám Československej republiky.