

071—057—87 SSV
09 Kčs 20,—

ars



CS ISSN 0044 — 9008

1/1987

**súčasn^é slovenské
výtvarné umenie**

**VEDA
VYDAVATELSTVO
SLOVENSKEJ
AKADÉMIE
VIED**

**SLOVENSKÁ AKADEMIA VIED
UMENOVEDNÝ ÚSTAV**

VEDECKÝ REDAKTOR
Akademik Ján Dekan

RECENZENTI
PhDr. Luboš Hlaváček, CSc.
Prof. PhDr. Ludmila Peterajová, CSc.

ZOSTAVOVATEĽ
Dr. Fedor Kresák

ars 1/1987

**súčasn^é slovenské
výtvarné umenie**

Veda
vychovateľstvo Slovenskej akadémie vied
Bratislava 1987

Katarína Bajcurová: Výtvarné výrazové východiská a prostriedky syntézy architektúry a sochárstva	7	Ján Abelovský: The Young Slovak Painting of the Seventies. (A Conflict-Free Generation?)	33
Hana Petrová: Slovenské maliarstvo sedemdesiatych a osemdesiatych rokov — pokus o analýzu jeho názorových a vývojových vrstiev	19	Marian Vároš: Vincent Hložník	45
Ján Abelovský: Mladé slovenské maliarstvo sedemdesiatych rokov (Bezkonfliktová generácia?)	33	Marián Veselý: Slovak Book Art and Illustration 1948—1985	65
Marian Vároš: Vincent Hložník	45	Katarína Bajcurová: Die Ausgangspunkte und die Mittel der Synthese der Architektur und Bildhauerei	7
Marián Veselý: Slovenské knižné umenie a ilustrácia 1948—1985	65	Hana Petrová: Die slowakische Malerei der siebziger und achtziger Jahre — Versuch um eine Analyse ihrer Ansichten- und Entwicklungsschichten	19
Катарина Байцурова: Художественные изобразительные исходные точки и средства синтеза архитектуры и скульптуры	7	Ján Abelovský: Die junge slowakische Malerei der siebziger Jahre (Konfliktlose Generation?)	33
Хана Петрова: Словацкая живопись семидесятых и восьмидесятых годов — попытка анализа ее воззренческх и эволюционных слоев	19	Marian Vároš: Vincent Hložník	45
Ян Абеловски: Молодая словацкая живопись семидесятых годов (Бесконфликтное поколение?)	33	Marián Veselý: Slowakische Buchkunst und Illustration 1948—1985	65
Мариан Варош: Винцент Гложник	45	Katarína Bajcurová: Points de départ d'expressions créatives et moyens de synthèse en architecture et sculpture	7
Мариан Веселы: Словацкое книжное искусство и иллюстрация 1948—1985 гг.	65	Hana Petrová: Peinture slovaque des années soixante-dix et quatre-vingt — Un essay d'analyse de ses couches idéologiques et développementales	19
Katarína Bajcurová: Creative Premises of Expression and Means of Synthesizing Architecture and Sculpture	7	Ján Abelovský: La jeune peinture slovaque des années soixante-dix. (Une génération sans conflit?)	33
Hana Petrová: Slovak Painting of the Seventies and Eighties — An Attempt at an Analysis of Its Conceptual and Developmental Strata	19	Marian Vároš: Vincent Hložník	45
		Marián Veselý: L'art slovaque et illustration livresques 1948—1985	65

Výtvarné výrazové východiská a prostriedky syntézy architektúry a sochárstva

KATARÍNA BAJCUROVÁ

Čoraz naliehavejšie vstupuje pod prizmu pohľadu našej súčasnosti unitas multiplex životného prostredia. Čoraz výraznejšie vystupuje do popredia „štvrtý rozmer“ obklopujúcej nás reality — komplexná estetická organizácia životného prostredia prostredníctvom kultúry a výtvarného umenia. Problematika syntézy umenia a v jej rámci architektúry a sochárstva je špecifickou časťou širokého komplexu otázok vyplývajúcich z teórie a praxe tvorby životného prostredia. Problém, na prvý pohľad umelecko-historicky a umelecko-teoreticky úzko vyhranенý, sa v skutočnosti dotýka podstatných úloh výtvarného umenia. Naša úvaha sčasti inšpirovaná Kaganovými morfológicko-systémovými analýzami umenia sa skôr reflexívne ako vyčerpávajúco a exaktne stavia k vlastnému predmetu práce — výtvarným východiskám a prostriedkom spolupráce architektúry a sochárstva v morfológickom a historicko-genetickom abstrahovaní a modelovaní vzájomných vzťahov, v pokuse o formulovanie možných reálií sochy a architektúry na súčasnom vývinovom stupni. Zámerne sa neodvoláva na rozsiahly umelecko-historický materiál a využíva historicko-teoreticky už overené fakty s cieľom teoreticky modelovať problém, a tým ho konfrontovať s praxou.

Na ujasnenie výtvarných východísk a možností spolupráce architektúry a sochárstva je nevyhnutným krokom preniknutie k pojmu syntéza umenia. Na prvý pohľad je termín zdanlivo jasný, najmä z hľadiska súčasnej odbornej i laickej frekvencie. Na druhej strane je problematika jeho spádneho sémantického uplat-

nenia diskutabilná a v mnohých smeroch ešte neujasnená. Prevláda názor, že pod pojmom syntéza umenia treba rozumieť spoluúčasť architektonického, sochárskeho a maliarskeho diela. Tento názor nesie stopy nepresnej a nesprávnej interpretácie historického poňatia syntézy umenia ako klasického triumvirátu architektúry, sochárstva a maliarstva. Vzhľadom na premeny súčasnej praxe pojem syntéza umenia vystupuje ako významovo otvorený (prax sa vyvíja, vyvíja sa aj teoretická reflexia praxe, ktorá ju v istých súvislostiach môže — alebo mala by? — predznamenať).

Vo všeobecnej teórii umenia a estetiky sa pojem používa v dvoch významových rovinách:

1. na označenie spolupráce jednotlivých umeleckých druhov, z ktorých každý si uchováva svoje morfológické, sémantické a semiotické špecifikum a samostatnosť;

2. na označenie vzniku nových umeleckých druhov a žánrov, kde sám proces syntézy — splývania a prenikania — je prostriedkom vzniku novej, jednoliatej umeleckej hodnoty, morfológicky, sémanticky a semioticky jedinej kvality nového druhu či žánru.

Syntéza znamená spájanie častí do celku; proces, v ktorom z niekoľkých samostatných prvkov vzniká iný, samostatný, ktorý má novú štruktúru, je spojením do kvalitatívne nového, nedeliteľného celku (príznačné je použitie pojmu v prírodných vedách). Vzhľadom na výtvarné umenie a tvorbu životného prostredia sa pojem syntéza umenia dnes používa v širšom význame — a najčastejšie v takom, ktorý nezodpovedá jeho pôvodnému obsahu. Preto je

nevyhnutné rozlišovať dve významové roviny pojmu.

1. Syntéza umenia v širšom slova zmysle — ako estetická a umeleckohistorická kategória, ktorá odráža súčasné podstatné javy týkajúce sa tvorby životného prostredia.¹ Vyjadruje komplexnosť a polyfunkčnosť estetizácie jeho sociálno-priestorových funkcií. Charakterizuje proces, prostriedky i cieľ zapojenia výtvarného umenia do súčasných architektonických a urbanistických celkov od jednotlivej solitérnej budovy cez architektonický komplex až k urbanistickej koncepcii. Ako umeleckohistorická kategória označuje vždy spojenie konkrétneho architektonického diela s konkrétnym výtvarným artefaktom (celou sústavou) a s konkrétnym ideovo-funkčným typom prostredia, vyjadruje určitý historický stupeň výtvarno-umeleckého myslenia. Je teda vždy ideovou a svetonázorovou kategóriou, ktorá v priestorovej, myšlienkovvej, formovo-výrazovej organizácii odráža špecifický vývinový stupeň rozvoja spoločnosti, jej materiálno-duchovnú charakteristiku a napätia základne i nadstavby, svetonázor, výrobné, sociálne, medzilidské vzťahy, spôsob života, životný sloh a pod. V tomto zmysle vystupuje ako hodnotiaci a kvalitatívny ideál spoločnosti a jej sociálneho usilovania.

2. Syntéza umenia v užšom slova zmysle — ako konkrétna metóda tvorby integrovaného architektonického, resp. urbanistického prostredia pomocou spojenia ideovo-funkčných a výtvarno-výrazových možností a prostriedkov architektúry, urbanizmu a sochárstva, maliarstva, disciplín užitého umenia a dizajnu do nového umeleckého celku, ako zložitá kvalita kontinuity a diskontinuity vzájomných relácií jedinečných diel, ich funkčného určenia, ideovej jednoty a formálneho stvárnenia celku od detailu, solitéru po komplex. Zároveň je to kategória označujúca umelecký proces i jeho výsledok — výtvarné dielo, ktorého umelecká obraznosť vzniká na základe typologického, formálno-výrazového prelínania tvárnej reči jednotlivých druhov a žánrov výtvarného umenia.

V tomto zmysle syntéza umenia znamená kvalitatívne najvyšší typ spolupráce výtvarných druhov (nie každá spoluúčasť výtvarného diela

v architektúre je a priori syntézou). Je potrebné chápať ju ako novú integrovanú hodnotu — systém, t. j. takú sústavu vzťahov na nej zúčastnených objektov, ktorej vlastností sa odlišujú od jednoduchého súčtu kvalít jednotlivito do nej vstupujúcich objektov. Primárnou podmienkou syntézy je vyhranenost ideového určenia diela (ideovo-funkčné hľadisko); výstupnými podmienkami sú funkčná a formová podmienenosť diela (výrazovo-funkčné hľadisko), pričom výrazová stránka syntézy predpokladá množstvo individuálnych tvorivých prístupov. Vo všeobecnosti sa deje dvoma modelovými cestami:

1. na princípe organického prelínania sa tvaroslovia, vzťahov subordinácie a koordinácie skladobných elementov (tzv. polyfónny typ), analógie formy;

2. na princípe kontrastného protipostavenia výrazových prostriedkov (tzv. monologický alebo dialogický typ), opozície formy.

Úvaha o výtvarných východiskách a prostriedkoch syntézy architektúry a sochárstva by mala vychádzať z úvahy o špecifikách výrazových prostriedkov, tvárnej reči obidvoch výtvarných druhov (z úvahy „čo môže“ a „čo nemôže“ daná disciplína v rámci svojich morfológických hraníc dosiahnuť, z úvahy o tom, čo dané disciplíny spája a čo rozdeľuje). Spoločnou štruktúrou, morfológickou dominantou a primárnym formotvorným prostriedkom je priestorovosť. Je základným klasifikačným znakom, ktorý zaraďuje tieto druhy medzi umenia priestorové. M. S. Kagan² rozlišuje druhy priestorového umenia podľa dvoch základných formotvorných spôsobov: nezobrazujúceho (resp. výrazového), ktorý sa týka výrazovej reči architektúry (užitého umenia a dizajnu) a zobrazujúceho (sochárstvo, maliarstvo). Striktné delenie nevyčerpáva šírku problematiky a je modelovým zjednodušením daných vzťahov. Vzťah princípu zobrazujúceho a nezobrazujúceho je pri priestorových umeniach zložitejší a mnohostrannejší. Naznačenie škály ich vzájomných vzťahov nám jasne ukáže princípy syntézy druhov — architektúry a sochárstva.

Základný menovateľ architektonického, tvárneho, výrazového jazyka — nazvime ho spolu s Kaganom „architektonická logika“ — vyplýva

z logiky konštruktívnej, ktorá je určená funkciou objektu. Architektonická logika je v tomto zmysle súborom výrazových prostriedkov architektúry, ich štruktúrou, usporiadaním, morfológickými zákonmi. Problém architektonickej logiky však nie je iba otázkou formy, ale aj otázkou, čo možno v danom jazyku vyjadriť — významu jazyka. Základným zákonom architektonickej logiky je vytváranie priestoru³ určeného potrebám človeka a spoločnosti, vytváraného — parafrázujúc Vitruvia — ako jednota zlučujúca „firmitas, utilitas a venustas“, ako jednota techniky, funkcie a estetiky. Architektúra pracuje s priestorom (vnútorným i vonkajším). Buduje ho prostredníctvom konštrukcie v konkrétnom materiáli, ktorá dáva architektonickému objektu tvar, vnútorný a vonkajší obal a objem. Dominantnými tvárnymi prostriedkami architektúry teda sú: vnútorný priestor, konštrukcia, hmota a obal-plocha, vonkajší priestor. Sekundárnymi (odvodenými z primárnych): tektonika (ako výtvarný výraz vlastností materiálu a konštrukcie), kompozícia (ako spôsob usporiadania skladobných elementov), meradlo, proporcia, symetria — asymetria, kontrast — odtieň, svetlo — farba, štruktúra — rytmus (ako dialektické dvojice odrážajúce konkrétne vlastnosti spojenia elementov). Architektúra pracuje nezobrazujúcou, výrazovou formou, pričom výrazový register architektonickej logiky podlieha historickým premenám. Ak sa v jej škále prostriedkov objaví zobrazujúca forma, podriadi sa architektonickej logike (napr. rastlinný ornament, karyatída a pod.), t. j. neprekročí špecifickú utilitas architektúry a jej bifunkcionálne určenie.

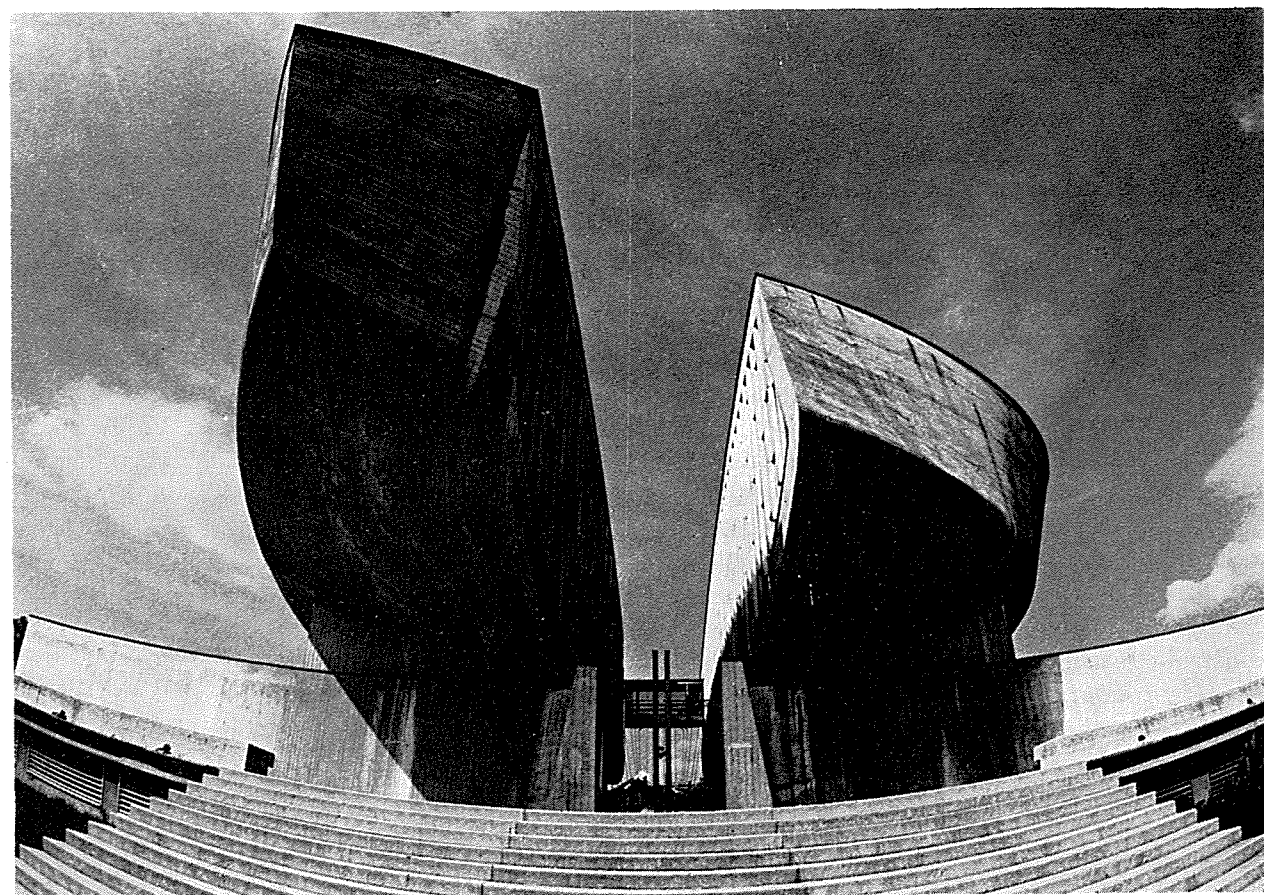
„Logika“ plastickej logiky vzhľadom na zobrazujúci a nezobrazujúci formotvorný princíp je zložitejšia. Hoci v systéme priestorových umení uvádza Kagan pri sochárstve ako podstatný formotvorný začiatok — aspekt zobrazujúci, skutočnosť je v dôsledku objektívnych historických premien sochárstva diferencovanejšia.

Podstatou plastickej logiky je objemovo-haptický fenomén — stereognóza (daný trojdimenzionálnosťou sochy: reálnym objemom v priestore), schopný vytvárať priestorovo-objemový, opticko-hmatový podstatu predmetu zobrazenia

(nie fiktívnu ilúziu ako maliarstvo, ale empirickú ilúziu) v jeho časovej a priestorovej dimenzii. Táto schopnosť plastickeho artefaktu „napodobňovať“ skutočnosť v reálnej haptickeo-vizuálnej trojrozmernosti určuje antropomorfnú podstatu sochárstva — zobrazujúci princíp plastickej logiky. V tomto zmysle práve antická mimézis určila vývin sochárstva až po prelom 19. a 20. storočia. Socha chápaná ako naturalistický fakt pracovala s opticko-haptickeou „reprodukciiou“ skutočnosti a bola viazaná telesným ideálom daným antickou a renesančnou estetikou. K tomuto hovorí V. V. Štech: „Sochárstvo je venované najmä človeku, zhmotňuje ho ako trvanie pri pohybe a klude, vo väzbe, v rovnováhe a tiaži organizmov, ktoré oživuje a hodnotí. Aby predstava o ňom vteľená presvedčovala, musí byť určitá, odlišená od prírody, s ktorou živý tvor splýva, stráca sa a mení.“⁴

Ak rešpektujeme historickosť vývinových premien sochárstva a dejinné metamorfózy jeho výrazových prostriedkov, dostávame sa k prelomovému bodu poňatia plastickej logiky. V dôsledku celého radu objektívnych a subjektívnych, estetických i mimoestetických činiteľov sa na začiatku 20. storočia mení poňatie plastickeho artefaktu. Pred sochárstvo predstupuje rozšírený diapazón vzťahu ku skutočnosti — nielen ako k javu, ale aj ako k jeho podstate (materiálno-štruktúrálnej, fyzickej) — k interpretácii podstaty javovej organizácie hmoty a života (aj sociálneho rozmeru), ktorá sa uskutočňuje deštrukciou anticko-renesančného telesného ideálu. Plasticke logika usmerňuje reč sochy od zobrazenia k výrazu, k vyjadreniu prostredníctvom nezobrazujúcej, nefiguratívnej formy. Plasticke logika sa aktuálne približuje k nezobrazujúcej, výrazovej architektonickej logike (obrazne povedané architektúra smeruje k soche, socha smeruje k architektúre).

Plasticke a architektonické logika mali a majú v rôznych obdobiach rôznu schopnosť vzájomného približovania a prenikania sa. Schopnosť zblížovania, prenikania sa, splývania, „syntézy“ výtvarných výrazových prostriedkov architektúry a sochárstva spočíva predovšetkým v morfológickom špecifiku obidvoch druhov. Je v ňom



Dušan Kuzma: Pamätník SNP v Banskej Bystrici, 1969. Foto P. Breier

latentne prítomné. Ak abstrahujeme geneticky dominantné výrazové prostriedky, obidva druhy pracujú s obdobnými: s priestorom, hmotou, konštrukciou, skupenstvom materiálu, plochou atď. Architektúra je priestorom v objeme a zároveň objemom v priestore (priestorom v hmote a hmotou v priestore): „je ako nejaká dutá plastika, do ktorej vnútra môže človek vstúpiť a pohybovať sa v ňom“.⁵ Aj socha je hmota (objem) v priestore; priestor sochy je vzhľadom na sochu vonkajší, konvenčný, umelý, skutočnosť naznačuje, neobsahuje ju celú: „socha je v podstate mnohonásobná plocha, mnohosten, žije síce v priestore, ale tento priestor zostáva mimo nej, nie je v nej obsiahnutý...“⁶ Táto skutočnosť sa týka aj sochy vytvárajúcej priestor v objeme (spomeňme postupy modernej plastiky 20. storočia: sochu ako prostredie, en-

vironment, happening a pod.), ktorý je stále konvencionálno-empirický. Socha je hmota — objem, ktorá má svoju architektúru (stavbu) — konštrukciu (rozdelenie a organizáciu dynamických síl v rámci statiky), ktorá je daná materiálom ako konkrétnym fenoménom hmoty (každý má vlastné tvárne, konštruktívne, tektonické zákony), určujúcim tvar sochy — plastiky či skulptúry, obal hmoty, plochu ako povrch, ktorý modeluje svetlo a ktorý je iba vonkajším zrefazením, vydutím, plynutím vnútorných síl dávajúcich profily, siluety, obrysy. Socha imanentne používa prostriedky architektonickej logiky (v rámci zobrazujúcich i nezobrazujúcich formotvorných začiatkov), ktorá koordinuje alebo subordinuje všetky štruktúrne časti plastického celku. Ak Kagan uznáva „objektívny zákon rozdvojenia formotvorných spô-

sobov v priestorových umeniach“,⁷ musí uznať aj možnosť ich opätovného spojenia, dynamiku ich približovania architektonicko-plastických umeleckých štruktúr (napr. monumentálneho umenia)⁸ ako špecifických dvojediných celkov.

V tomto zmysle môžeme konštatovať, že sama historicko-genetická možnosť syntézy architektúry a sochárstva je daná:

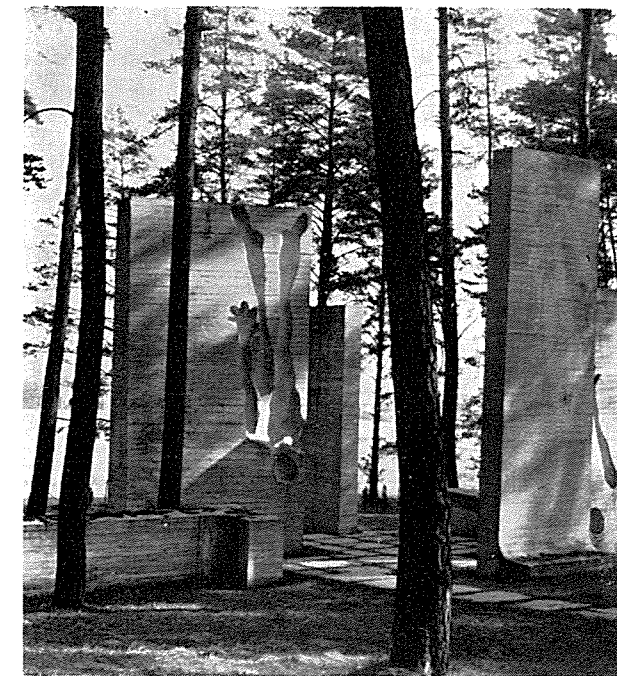
1. morfológickou príbuznosťou obidvoch výtvarných disciplín, ich výtvarnej reči, ktorá determinuje ich postavenie v systéme priestorových umení;

2. funkčnou netotožnosťou: v procese syntézy zohráva podstatnú úlohu genetická funkčnosť obidvoch druhov, t. j. dominantné postavenie architektúry (prvotná materiálna utilitas architektúry), objektívnosť jej podstaty a historická priorita (zabezpečenie fyzického horizontu človeka), bifunkcionálnosť architektúry a mnohofunkcionálnosť sochárstva, ktoré je svojho druhu duchovnou „utilitas“ plniacou predovšetkým špecifické ideové funkcie.⁹ V dôsledku toho možno vyčleniť dve základné modelové roviny realizácie syntézy architektúry a sochárstva:

1. vnútorná syntéza architektúry a sochárstva prebieha v hraniciach jedného diela (buď architektonického, alebo sochárskeho) a je determinovaná vzájomným prenikaním a obohacovaním tvaroslovia, výrazových prostriedkov (možno ju vyjadriť pojmami „skulpturalizácia architektúry“ a „architektonizácia sochy“), pričom sa navzájom približuje a splýva morfológická a funkčná netotožnosť smerom k totožnosti,¹⁰ čo sa týka predovšetkým špecifickej umeleckej obraznosti a metódy tvorby;

2. vonkajšia syntéza architektúry a sochárstva predpokladá prítomnosť, relevantnosť aspoň dvoch morfológicky i funkcionálne netotožných (vzďaľujúcich sa) výtvarných diel, architektúry a sochy. Uskutočňuje sa: a) priamo — socha je tu nedeliteľnou, fyzickou, štruktúrnou časťou architektonického diela; b) nepriamo — socha sa nachádza vo voľnom vzťahu k architektúre (v sústave priestorových vzťahov).¹¹

Odbočenie k dejinám slohovej syntézy architektúry a sochárstva nie je samoučelné. Je vždy príležitosťou uvedomiť si konkrétne možnosti, východiská a výsledky spolupráce architektúry



Jozef Jankovič, arch. spolupráca Anton Cimmerman: Pomník SNP v Kováčovej, 1969. Foto M. Smoláková

a sochárstva. Pri pohľade na celok dejín umenia (nutne zjednodušujúcom) i na jeho jednotlivé slohové etapy nachádzame dve základné polohy v poňatí architektonického diela: 1. buď pracuje výlučne architektonickými prostriedkami výrazu a výsledné pôsobenie (formy) je ideovo-esteticky sebestačné; 2. alebo využíva prostriedky iných výtvarných druhov — v našom prípade sochárstva — na podporu a špecifikovanie výslednej umeleckej obraznosti. Tieto momenty sledujeme od najranejších etáp vývinu architektúry a sochárstva — od pravekého monolitu, menhiru (ktorý je podľa H. Readu¹² prvotnou formou jednoty architektúry a sochy, kde však obidve druhové substancie vystupujú v príznačne nerozčlenenej, synkretickej podobe morfológicko-funkcionálnej totožnosti), cez kryštalizáciu prvotných a primárnych (bi)funkcií architektúry (utvárania obydla a kultového priestoru) a (mono)funkcií sochy (ako votívneho, magického, symbolického artefaktu v mimetickej podstate jej zoomorfného a antropomorfného rozmeru) k prvému historickému momentu spojenia sochy a architektúry. V raných slo-

hových obdobiach nachádzame tri základné modelové polohy syntézy architektúry a sochárstva:

— architektonická a plastická logika sa navzájom prelínajú, splývajú (architektúra smeruje ku skulptúre, skulptúra k architektúre); plastický princíp zohráva vedúcu úlohu (modeluje hmoty vo vonkajšom priestore),

— plastická logika sa subordinuje architektonickej: sochársky prejav v priamej väzbe na architektúru interpretuje výrazové, materiálové, tektonické, hmotové zákonitosti stavebnej štruktúry,

— architektonická a plastická logika sa vzďalujú, morfológicky aj funkcionálne: architektúra povoláva sochárstvo k spolupráci v momente, keď je už podmienená špecifikovanou, diferencovanou, triedne určenou, spoločensky a mocensky podloženou ideologickou predstavou (sakrálna a profánna architektúra) — sochársky prejav tu priamo tlmočí ideologický program spoločnosti (triedy) a jej sebauvedomovania epickým alebo alegorickým či symbolickým spôsobom (narastá význam vnútorného priestoru).

Historické podoby a premeny spolupráce architektúry a sochárstva sú v každom veľkom slohovom období determinované — obrazne povedané — „všeobecným menovateľom normy“, ekonomickými, sociálnymi, filozofickými, svetonázorovými potrebami i programovými koncepciami doby (napr. „polyfónne“ gotické a barokové chrámové komplexy). Zároveň prebieha aj oslobodzovanie sochy z područia priamej, fyzickej závislosti od architektúry. Vzniká pomník ako špecifický syntetický druh imanentne subordinujúci prostriedky architektúry (tento proces možno príznačne sledovať od gréckej antiky a jej „kultu“ individuality cez 19. storočie až po súčasnosť) a exteriérová socha, ktorá je niektorou zo svojich funkcií emancipovaná z priamej väzby na architektonický objekt (parková socha, fontána a pod.). Všeobecne možno konštatovať, že sochársky prejav sa v historických slohových architektúrach objavuje v dvoch základných funkciách: 1. ako dekor, ornament (krása „sui generis“); 2. ako ideový a ideologický manifest. Tieto funkcie sú v každom ob-

dobí podmienené dosiahnutým konkrétnym stupňom umeleckého myslenia. Miesto sochy bolo striktné určované celou sústavou vzťahov k architektúre (k detailu, časti, celku, komplexu), ideovo-funkčných a výtvarno-výrazových. Socha bola rozvedením, zdôraznením funkcie, ideového poslania daného architektonického objektu predovšetkým prostredníctvom mimetickej antropomorfnej formy, ktorej kompozičný kánon korešpondoval s formálnym menovateľom, „rádom“ architektúry. Ich jednota v mnohosti, o ktorú sa usilovali, vytvárala tak základný predpoklad na jednotný slohový výraz. Úsilie o slohovú jednotu komplexného výtvarného diela sa v dôsledku mnohých činiteľov narušuje a zaniká v 19. storočí (epizodicky sa ešte objaví v secesii) s odchodom veľkých historických slohov v historizujúcich a eklektických repetíciách. Dejiny vzťahu socha — architektúra sú, slovami Z. Kudělku, „dejinami emancipácie sochy z područia architektúry“.¹³ Ak sa vývin odohráva ako sled dialektických negácií, potom potenciálnu možnosť dialektickej negácie tradičného vzťahu socha — architektúra a utvrdenia negácie na novom vývinovom stupni myšlenej špirály prináša až dynamická vývinová realita 20. storočia.

Nové vzťahy sochy a architektúry v 20. storočí predznamenávajú a určujú nové premeny architektonickej logiky. Druhá polovica 19. storočia a prelom storočí na európskom a americkom kontinente znamenajú dozrievanie nového výtvarného poňatia architektúry. Hlavnými determinantmi vývinu sa stávajú nové potreby rýchlo sa vyvíjajúcej priemyselnej kapitalistickej spoločnosti, vyhrocovanie sociálnych a ekonomických antagonizmov, priemyselný pokrok, nové objavy vedy a techniky. Vznikajúci moderný architektonický koncept sa prevratne líši od architektonických konceptov uplynulých historických slohových období. Je určený novou technikou a konštrukciou. Architrávový, klasický systém podpory a bremena stráca svoje opodstatnenie. Nové železobetónové konštrukcie prinášajú monolitický rám, skeletovú stavbu budovanú na základoch železobetónových nosníkov a nenosných stien. Statický vrstvený múr stráca svoje opodstatnenie, mení sa na nenosnú,

presklenú plochu, zavesený raster ľahkého priečelia. Forma budovy je daná skeletom a variabilnou hmotou steny a priečok. Vnútorný a vonkajší priestor sa otvárajú do seba, navzájom sa prestupujú a prelínajú, hmotný obal stráca opodstatnenie. Odstraňuje sa hranica medzi vonkajškom a vnútrajškom stavby. Stenová stavba vzniká ako montovaný systém opakujúcich sa elementov. Mení sa vonkajší výraz budovy, striktné sledovanie a vyjadrenie funkcie potláča a likviduje dekoratívne prvky, prevláda racionálny stereometrický tvar a rovná, jednoduchá, nečlenená plocha. V začiatkových štádiách vývoja modernej architektúry (konštruktivizmus, purizmus, funkcionalizmus) sa programovo odstraňuje a neguje akýkoľvek vonkajší architektonický (a aj sochársky) dekor. V procese ďalšieho vývoja a postupného estetického vyčerpania funkcionalistickej formy sa vývinovo natosťujú dva problémy: otázka spolupráce s inými výtvarnými druhmi (Bauhaus) a výrazu samej architektonickej formy (Le Corbusier). Karel Honzík, jeden z hlavných predstaviteľov medzivojnového funkcionalizmu v Československu, si napr. veľmi skoro uvedomuje, že „čistá“ funkčnosť architektúry sa mechanicky nerovná jej estetickému hodnote. Aké budú budúce vzťahy medzi obrazom, sochou, obytným priestorom, stavebným dielom a jeho zariadením?¹⁴ Akými prostriedkami sa má toto spojenie udiat? V období kulminujúceho funkcionalizmu Honzík formuluje túto otázku a pokúša sa o odpoveď, o model budúceho miesta výtvarného umenia v architektúre a spôsob kompozičného usporiadania. Podobne teoretický odkaz pedagógov — architektov a výtvarníkov Bauhausu vyjadruje veľkolepý sen o „stavbe“, v ktorej sa spoja všetky výtvarné umenia. Honzikom formulované kompozície výtvarných diel v novej architektúre vyjadruje princíp „kontrastu a štruktúry“.¹⁵ Socha v architektúre sa uplatní:

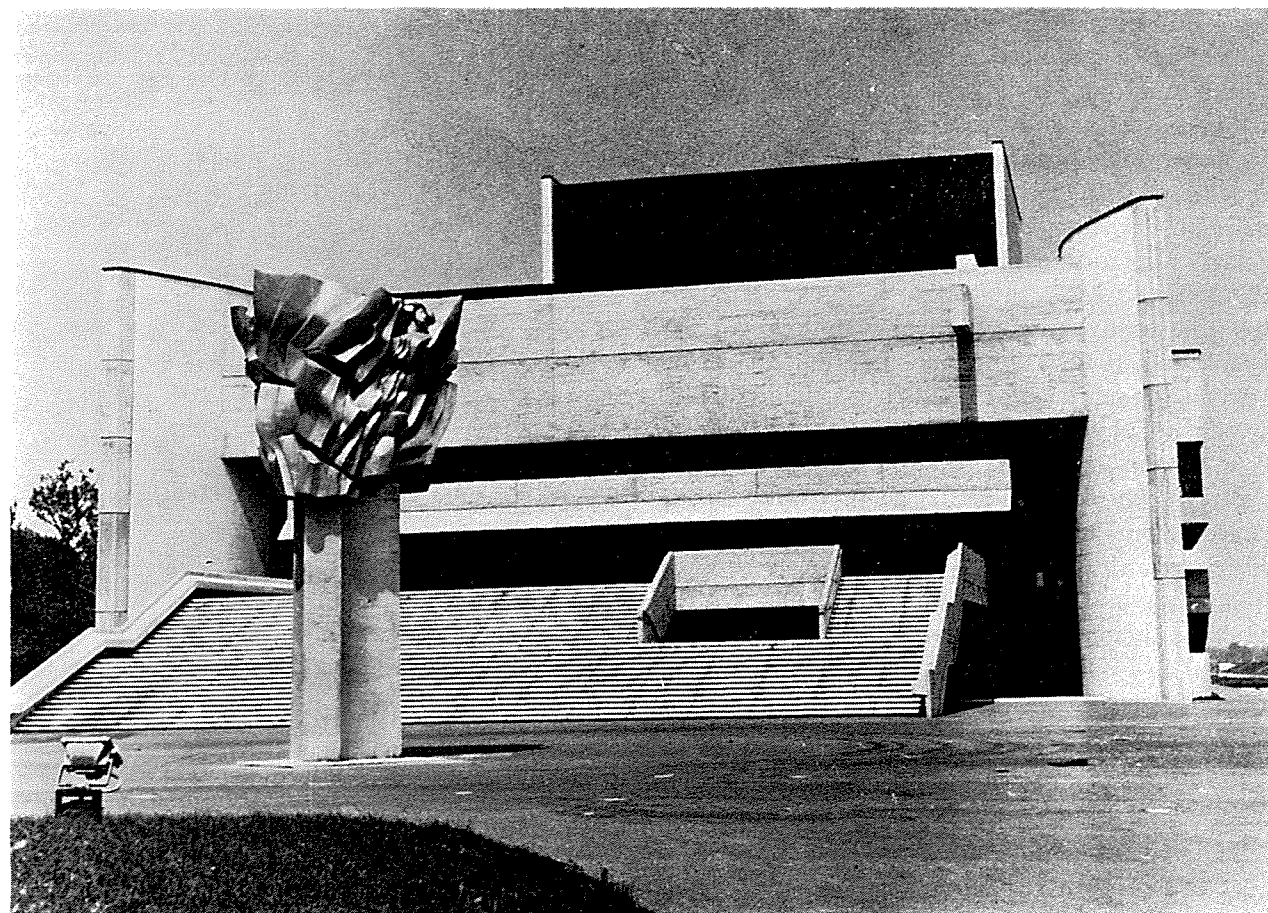
1. ako kontrast voči prázdny plochám stavby. Honzík vyjadruje vzťah sochy a architektúry ako dvoch svojprávnych, plnohodnotných veličín. Socha sa zbaví fyzickej závislosti od stavby (ktorá pre ňu nevytvára funkčné, tektonické, kompozičné podmienky uplatnenia). Bude pôsobiť ako autonómny umelecký fenomén,



Ján Mathé, arch. spolupráca František Gašparík: Žena I. — Češúca sa, Košice, poliklinika sever, 1965. Foto M. Jodas

svojou plnoplastickosťou bude korešpondovať s kompozičným a hmotovým rádom architektúry;

2. ako štruktúra — socha bude tvoriť fyzickú súčasť stavby (reliéf), aby nerušila autonómne pôsobenie architektonickej skladby a zároveň aby mohla pôsobiť ako samostatné umelecké dielo. „Aký prospech vzíde architektúre a výtvarným umeniam z ich nového zlúčenia?“, pýta sa K. Honzík: „Architektúra potom bude môcť tvoriť duchovnejšie prostredie, bude schopná vnieť do obytných, verejných, ale tiež pracovných priestorov ovzdušie poznania a krásy, sna, teda ovzdušie, ktoré dáva životnej prevádzke vyšší zmysel“.¹⁶ Honzikom formulované kongeniálne predpoklady v päťdesiatych a šesťdesia-



Emil Venkov, arch. spolupráca Ferdinand Milučký: Oda na radosť, Piešťany, Dom umenia, 1980.
Foto M. Smoláková

tych rokoch nezávisle zúročuje európska i celosvetová prax.

20. storočie — Jencksova „Moderna“⁴⁷ — pri naša vnútorný konflikt architektonického konceptu; konflikt racionálnej, „matematickej“ striktnosti funkcie a jej racionálne strohého vyjadrenia, ktorý smeruje k „Late Moderna“ a „Post Moderna“, tendujúcej k estetickému zhodnocovaniu (či dokonca popretiu) funkcie architektonického konceptu a objektu ako výsledku výlučnej výtvarnej invencie, vystupňovanej emociálnosti a fantázie, výraznej architektonickej formy. 20. storočie znovu oživuje špecifický fenomén „skulpturálnej architektúry“.⁴⁸ A hoci sa tento termín viaže na konkrétnu tendenciu v dejinách modernej architektúry, môžeme ako skulpturalizáciu architektúry o-

značiť všeobecné plastické tendencie súčasnej architektúry: rôznorodosť objemov rôznej výšky, tvaru, skladby, zakrivenie línie a plochy, modelovanie objemov v priestore, plastické spájanie plôch atď. Takýto spôsob vytvárania architektonickej formy (majúcej aj priame a nepriame vzťahy s výrazovými postupmi moderného sochárstva, ktoré ho priviedli k architektonizujúcej geometrizácii, k inšpiráciám formami organického sveta — k analógiám s architektonickou formou) mal (alebo bude mať) ďalekosiahle dôsledky na spoluprácu obidvoch výtvarných disciplín. Novoaktualizované približovanie sa architektonickej a plastickej logiky, ich vzájomné prenikanie a splývanie, princíp vnútornej syntézy odstredivo-dostredivých tendencií skulpturalizácie a architektonizácie sochy sa

v 20. storočí stáva potenciálnym základom vonkajšej, priamej i nepriamej syntézy architektúry a sochárstva.

Ak chceme lapidárne zhrnúť naznačenú problematiku, dostávame sa v závere našej úvahy k formulovaniu modelu výtvarných výrazových východísk a prostriedkov spolupráce súčasnej architektúry a sochárstva. Ako hlavné klasifikačné a kvalifikačné hľadisko tu vystupuje aspekt kompozično-priestorový.

1. Socha sa odčleňuje od stavby. Vzniká typ exteriérovej sochy, ktorá pôsobí ako autonómna umelecká štruktúra, plnoplastický tvar. Podmienkou jej vonkajšej, nepriamej syntézy s architektúrou je ideová, formálna a funkčná korešpondencia s priestorom a hmotou architektúry. Vzťahy plastickej logiky k architektonickej sú budované na princípe kontrastu výrazových prostriedkov, ktoré voči komplexu architektúry môžu vystupovať ako:

a) analógia — socha tvarovo, hmotovo, kompozične analogicky korešponduje s architektúrou (vlastnými prostriedkami „opakuje“ jej kompozíciu, hmotovú skladbu, rytmus a gradáciu architektonickej formy, dynamiku alebo statiku jej koncepcie, obrysu, hmotového vyjadrenia v priestore);

b) opozícia — socha pracuje opačnými, vo svojej podstate s architektúrou nesúmerateľnými výrazovými prostriedkami, pôsobí ako tvarová — alebo priestorová antitéza architektúry. Základom tohto typu vonkajšej, nepriamej syntézy je utvorenie komplexu vzájomných vzťahov, ktoré dominantne určuje pravidla architektúra (aj keď môže dôjsť aj k opačnému javu). Obsahuje základnú ideu celku a štruktúru usporiadania prvkov k sebe navzájom. Architektúra — socha sa integrujú na báze rovnocenného vzťahu, ktorý však obsahuje prvky vzájomnej koordinácie a subordinácie, dominanty a subdominanty. Socha dramatizuje výtvarnosť i plasticnosť architektúry, rozvíja a dynamizuje jej štruktúru, rytmizuje proporcie i mierky, prispieva k vytváraniu vnútornej jednoty tvaroslovia, spoluformuje architektonický priestor a hmotu.

2. Socha je fyzickou súčasťou stavby (ako reliéf, resp. voľná plastika). Jej vzťahy k archi-

tektúre sú budované na princípe štruktúry, opäť buď ako analógia — tak, aby nerušila autonómne pôsobenie architektonickej skladby (ako sochárska štruktúra svojho druhu), alebo ako opozícia — využívajúc kontrastné výrazové prístupy pôsobí ako samostatné výtvarné dielo. Socha sa spravidla vymedzuje určitá plocha, tektonicky pasívna alebo aktívna, pokrývajúca celú fasádu alebo jej časť, centricky či acentricky umiestnenú. Tento typ vonkajšej, priamej syntézy si, na rozdiel od predchádzajúceho typu, zachováva viac reminiscencií na minulosť, ktoré sú väčšinou povýšené na nový stupeň daný súčasnou architektonickou kompozíciou (napr. tektonická funkcia sochárskeho štruktúrneho „dekoru“, tradícia ideového zdôraznenia vstupu a hlavného priečelia a pod.).

Doteraz sme hovorili o type vonkajšej syntézy, ktorá predpokladá prítomnosť aspoň dvoch morfológicky rozličných a funkčne odlišných druhov. Ak existuje ich reálne vzdialenie sa, priblíženie a splývanie nachádzame v type vnútornej syntézy architektúry a sochárstva na pôdoryse jediného, jedinečného architektonického diela (na ideovo-funkčný diapazón a jeho diferenciáciu poukáže budúcnosť, zatiaľ sa domnievame, že jeho realizácia je relevantná v prípade architektonických objektov výnimočného spoločenského postavenia). V súčasnosti typ vnútornej syntézy architektúry a sochárstva nachádzame v špecifickej, syntetickej architektonicko-sochárskej kategórii pamätníkového a pomníkového diela, kde podstatou realizácie syntézy je splnenie zásadnej podmienky — ideovej vyhranosti a jednoty diela.

Úvodné konštatovanie, že nie každý typ spoluúčasti sochárstva na pôsobení architektonického diela nazývame syntézou, by malo viesť k jej kvalitatívnemu vymedzeniu. Sám pojem syntézy architektúry a sochárstva má význam predovšetkým kvalitatívny. Na jeho základe sa môže vybudovať rebríček modelových, syntetických architektonicko-sochárskych vzťahov. Preto má tento pojem predovšetkým teoretické opodstatnenie. Prax je zákonite zložitejšia a diferencovanejšia, vo svojich dôsledkoch priamočiarejšia. Dôležité je dosadiť do všeobecného vzorca teórie premennú hodnotu praxe. Výsle-

dok bude prinajmenšom zaujímavý. Hoci teória má spravidla odrážať prax (alebo ju aj predbiehať), za syntetické architektonicko-sochárske dielo možno označiť iba ten výtvarno-umelecký komplex, ktorý najvšestrannejšie a najkomplexnejšie (a pritom jedinečne) zhodnotí, vyjadrí a obsiahne systém vzájomných vzťahov — ideových, formálnych, funkčných (pravdaže, v jednote s ďalšími zúčastnenými výtvarnými druhmi) od detailov k celkom a od celkov k detailom, pričom každý morfológický a syntaktický element vytvorí v konečnom dôsledku „čitateľnú“ jednotu, z ktorej ho nemožno vyňať bez toho, aby sa nenarušila kvalitatívna jedinečnosť a jed-

Poznámky

¹ K tomuto stanovisku dospieva už začiatkom šesťdesiatych rokov sovietska teória umenia. Pozri: Voprosy sovremennoj architektury. Sintez iskusstv v architekture. Moskva 1963; ŠVIDKOVSKIJ, O. A.: Syntéza umění. Praha 1975; Meždunarodnoje soveščanie chudožnikov i architektov socialističeskich stran. Sintez izobrazitel'nogo iskusstva i architektury v socialističeskom obščestve. Dekorativnoje iskusstvo SSSR, 1974, č. 2, s. 1—12; FLIERL, B.: Socialističeskoje gradostroitel'stvo i chudožestvennyj sintez. Iskusstvo, 1971, č. 6, s. 35—39; TOLSTOJ, V. P.: Dľa čego nam nužen sintez iskusstv? Tvorčestvo, 1982, č. 7, s. 2—5. U nás sa otázkou syntézy umenia zaoberali najmä K. Kubičková, K. Kahoun, V. Luxová. Pozri: KAHOUN, K.: Pomníková a památníková tvorba. O výtvarnej syntéze. Projekt, 17, 1975, č. 10, s. 12—13; LUXOVÁ, V.: Úvahy nad syntézou výtvarného diela v architektúre. Výtvarný život, 20, 1975, č. 1, s. 26—27.

² KAGAN, M. S.: Morfologija iskusstva. Leningrad 1977, s. 293.

³ MARKUZOV, V.: Sémantika a architektonický jazyk. In: Architektonická kompozice. Praha 1974, s. 77.

⁴ ŠTECH, V. V.: Sociální funkce sochařství. In: Umění, proč a k čemu?, Praha 1960, s. 95.

⁵ ZEVI, B.: Jak se dívat na architekturu. Praha 1966, s. 14.

⁶ Tamže, s. 158.

⁷ KAGAN, M. S.: c. d., s. 293.

⁸ TOLSTOJ, V. P.: Ob osnovnyh poňjatiach monumental'nogo iskusstva. Sovetskoje iskusstvoznanije '80. 2. Moskva 1981, s. 202—221.

⁹ Takto úlohu sochárstva v architektúre chápe NOVOTNÝ, O.: O architektuře. Praha 1959.

¹⁰ Tu je adekvátna otázka o únosnosti a miere archi-

nota celku. Takto postavené „dokonalé“ syntetické komplexy v praxi nachádzame sporadicky. Z toho aj vyplýva opatrnosť v používaní pojmu syntéza umenia pri rozbere konkrétnych realizácií — v jej súvislostiach je stále oveľa adekvátnejšie a sémanticky presnejšie používanie termínu „spolupráca architektúry a sochárstva“. „Socializmus je veľká a univerzálna idea. Monumentálne umenie ju musí stelesňovať čo najmnohotvárnejším spôsobom. Potom bude syntéza architektúry s výtvarným umením originálna, potom dokáže hlboko zapôsobiť na city ľudí“.¹⁹ Preto teoretické závery tejto práce smerujú cez súčasnosť skôr do budúcnosti.

tektického diela, ktoré si zachováva funkciu, ale preberá antropomorfnú formu, zobrazujúcu princíp plastickej logiky, čím dochádza k protikladu a vzájomnému popretiu obsahu a formy diela.

¹¹ KUDĚLKA, Z.: Architektura — sochařství — malířství. Architektura ČSR, 31, 1972, č. 3, s. 143—147. Autor nazýva prvú polohu „násobením účinkov“, druhú „sčítaním účinkov“.

¹² READ, H.: Výchova uměním. Praha 1970.

¹³ KUDĚLKA, Z.: c. d., s. 144.

¹⁴ HONZÍK, K.: Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitékové tvorbě. Praha 1947, s. 406—429.

¹⁵ Tamže, s. 424.

¹⁶ Tamže, s. 429.

¹⁷ JENCKS, Ch.: The Language of post-modern architecture, New York 1977, periodizuje architektúru 20. storočia do troch období: „Moderna“ (do druhej svetovej vojny), „Late Moderna“ (do 1960) a „Post Moderna“ (od 1960 po súčasnosť).

¹⁸ Po prvý raz tento termín používa roku 1963 francúzsky teoretik Ragon na dodatočné označenie jednej z tendencií architektonickej tvorby päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, nadväzujúcej na klasické dielo Le Corbusiera, kaplnku Ronchamp pri Belforte (1950—1955). Ragon píše: „Prečo teda rozlišujeme skulpturálnu architektúru a architektonickú skulptúru? Pretože je treba rozlíšiť architektov, ktorí pracujú na princípe v podstate sochárskom a sochárov, ktorých diela nemajúce žiaden vopred daný účel môžu sa stať inšpiračným zdrojom architektov alebo inžinierov, a tí ich prispôbia technickým požiadavkám, o ktoré sochári nedbajú.“ RAGON, M.: Kde budeme žít zítra? Praha 1967, s. 80.

¹⁹ ŠVIDKOVSKIJ, O. A.: c. d., s. 60.

Художественные изобразительные исходные точки и средства синтеза архитектуры и скульптуры

Проблема синтеза искусства является составной частью комплекса вопросов создания окружающей среды и ее эстетической организации. В предлагаемой работе, вдохновленной морфологическими соображениями М. С. Кагана, рассмотрены изобразительные исходные точки и средства взаимодействия архитектуры и скульптуры в морфологическом, историческо-генетическом моделировании взаимоотношений. Она представляет попытку сформулировать отношения обоих видов искусства на современном уровне развития, стремится теоретически моделировать проблему и сопоставить ее с современной практикой.

Понятие синтеза искусства нами выделено в двух плоскостях: 1) в качестве эстетической и художественно-исторической категории, отражающей комплексность и полифункциональность эстетизации окружающей среды; 2) в качестве конкретного метода создания интегрированной архитектурной и градостроительной среды путем соединения идейно-функциональных и художественно-изобразительных средств дисциплин изобразительного искусства в новое, неделимое художественное целое. Первичным условием синтеза является определенность идейного назначения произведения (идейно-функциональная точка зрения) и обусловленность выходной функции и формы (изобразительно-функциональная точка зрения). В общем плане синтез осуществляется двумя способами: а) на принципе органического переплетения морфологии — аналогии формы, б) на принципе контрастного противопоставления — оппозиции формы.

Из художественно-исторического анализа закономерностей, взаимного приближения и удаления выразительного и изобразительного принципа обеих дисциплин, работающих с аналогичным регистром выразительных средств, следует, что возможность их синтеза определяется их морфологическим родством, положением в системе пространственных искусств и функциональной нетождественностью, бифункциональностью архитектуры и монофункциональностью скульптуры. Синтез происходит в пределах одного единственного произведения (как скульптуризация архитектуры и архитетонизация статуи), причем взаимно сближается и сливается морфологическая и функциональная нетождественность

(возникают новые виды — например памятник и монумент); 2) внешнего — предполагается релевантность хотя бы двух морфологически и функционально нетождественных, друг от друга удаляющихся элементов; статуя является физической, структурной или свободной, пространственной составной частью архитектуры.

Взаимодействие архитектуры и скульптуры на ранних этапах развития приводит к диаметрально отличающемуся развитию архитектуры 20-го века с изменившимся отношением к видам изобразительного искусства. Начиная с первоначального взаимного отрицания, через взаимодействие происходит синтез архитектурной и пластической логики на новой композиционно-пространственной основе. Современная модель взаимодействия содержит в себе углубление процесса внешнего и внутреннего синтеза:

1. Статуя отделяется от архитектуры. Возникает тип экстерьерной пластики, которая а) действует в качестве автономной изобразительной структуры, аналогично контрастными, с архитектурой несоизмерительными позициями и пространству; б) работает с оппозиционными, контрастными, с архитектурой несоизмеримыми средствами, таковыми, как например антитеза формы, массы, пространства. Архитектура и статуя интегрируют на базе равноценного отношения, которое содержит в себе элементы взаимной координации и субординации, доминанты и субдоминанты.

2. Статуя является физической составной частью архитектуры — опять — как аналогия и как оппозиция (например, рельеф или свободная пластика как составная часть фасада, или стены — этот тип с учетом новых технологических возможностей и больших реминисценций с прошлым встречается реже).

Синтез искусства представляет оценочное, качественное и мировоззренческое понятие: синтетическим произведением изобразительного искусства можно назвать лишь такой комплекс, который всесторонне и бесподобно оценивает, выражает и содержит в себе систему взаимоотношений от детали к целому, причем любой изобразительный видовой морфологический или синтаксический элемент составляет неделимое единство формы и идеи.

Creative Premises of Expression and Means of Synthesizing Architecture and Sculpture

The problem of a synthesis of art forms part of a complex of issues relating to the formation of the human environment and its aesthetic organization. The present study, inspired by M. S. Kagan's morphological reflections, is concerned with premises of expression and means of co-operation between architecture and sculpture in a morphologic, historico-genetic modelling of relationships. It is an attempt at formulating relations of both the types of art at the present developmental degree. It endeavours to model the problem theoretically and to confront it with contemporary practice.

The concept of synthesis of art is here defined on two different planes: 1. as an aesthetic and art-historical category reflecting the whole complex and polyfunctional nature of making the human environment aesthetic; 2. as a concrete method of forming an integrated architectonic and urbanistic environment by combining the ideational-functional and creative-expressive means of the various disciplines of fine arts into a new, indivisible whole. A primary condition of synthesis is a clear-cut, precise delimitation of the ideational goal of the work (ideational-functional aspect). In general, synthesis is achieved in two ways: a) on the principle of an organic overlapping of morphology — form analogy; b) on the principle of contraposition — form opposition.

From the deep art-historical analysis of the laws, of a mutual rapprochement and disseverance of the means of expression and of representation, it follows that a possibility of their synthesis is conditioned by their morphological affinity, position within the system of spatial arts and functional nonidentity, a bifunctional character of architecture and a polyfunctional nature of sculpture. Synthesis is then achieved as: 1. internal synthesis — proceeds within the boundaries of a single work (as sculpturalization of architecture and architecturalization of sculpture, of a statue) the morphological and functional nonidentity coming mutually closer together and fusing (new types ensue — e.g. memorial and monument); 2. external synthesis —

assumes relevancy of at least two morphologically and functionally nonidentical, receding elements; a statue is a physical, structural or free, spatial part of architecture.

Co-operation between architecture and sculpture on early evolutionary degrees leads to an even diametrically opposite development of architecture of the 20th century with an altered relationship to creative types. Since the beginning of a mutual negation, through co-operation, it tends towards a synthesis of architectonic and plastic logic on a new compositional and spatial base. The contemporary model of co-operation incorporates a deepening of the process of internal and external synthesis:

1. The statue becomes set off from the architecture, thus giving rise to an exterior effigy which a) impresses as an autonomous creative structure which analogously corresponds in form, matter, composition and space with the architecture; b) works with opposing, contrasting means, incompatible, incongruous with architecture, as its morphologic, material, spatial antithesis. Architecture and sculpture are integrated on the basis of an equivalent relationship that incorporates elements of mutual co-ordination and subordination, dominants and subdominants.

2. Sculpture is a physical part of architecture, its relations are built up on the principle of structure — again — as analogy and as opposition (e.g. relief or a free statue as part of a façade or a wall — in view of the new technological possibilities and greater reminiscences of the past, this type is encountered less frequently).

Synthesis of art is an evaluative, a qualitative and a philosophical (weltanschauung type) concept: we may designate as a synthetic creative work only that complex which comprehensively and uniquely evaluates, expresses and embodies a system of mutual relations from the detail to the whole and, where each creative species-morphological and synthetic element makes up an indivisible morphological and ideational unit.

Slovenské maliarstvo sedemdesiatych a začiatku osemdesiatych rokov — pokus o analýzu jeho názorových a vývojových vrstiev

HANA PETROVÁ

Každé úsilie o celistvý pohľad na vývinový proces a názorové vrstvenie najsúčasnejšej tvorby naráža na množstvo problémov. Živosť problematiky, jej neuzavretosť, názorový a obsahový pluralizmus súčasného výtvarného diaľnia, prítomnosť rôznych, často heterogénnych javov, sťažujú už i jednoduchý pokus o rozčlenenie a klasifikáciu materiálu. V dôsledku malého časového odstupu môže tu dôjsť k strate rozmeru diachronie, ktorá by mala byť cieľom každého historického bádania, ako i k atomizácii pohľadu až na hranice identity zamerania jednotlivých smerov a procesov.

Pri uvedení si týchto problémov, náš pokus o riešenie niektorých otázok súčasnej výtvarnej tvorby budeme koncipovať viac v polohe náčrtu, či hypoteticky stavaných predbežných záverov. Formulujeme ich s vedomím, že v procese ďalšieho skúmania ich bude možné ešte korigovať a precizovať. Sústredíme sa pritom predovšetkým na otázky základného názorového rozvrstvenia a jeho korelácie s internými i externými stimulmi.

Materiálovo sa koncentrujeme na obdobie sedemdesiatych a na začiatok osemdesiatych rokov, pričom dolný periodizačný medzník stanovujeme v korelácii so spoločensko-historickým vývinom na začiatok sedemdesiatych rokov, keď pod vplyvom externých a interných momentov dochádza k výrazným zmenám vo vnútornej väzbe výtvarných prejavov a štýlových konfigurácií.

Zo spoločenských stimulov je potrebné poukázať predovšetkým na význam XIV. zjazdu

Komunistického strany Československa, ktorý vytýčil ďalšie smerovanie našej society v etape budovania rozvinutej socialistickej spoločnosti.¹ Na báze tohto programu nastáva najmä v prvej polovici sedemdesiatych rokov intenzívny pohyb vo všetkých oblastiach umeleckej tvorby a umeleckej kritiky. Základnou úlohou umeleckého frontu vytýčenou na zjazde bola povinnosť obnoviť v plnom rozsahu socialistický charakter umenia a zároveň obnoviť ideologickú aktivnosť i pôsobenie marxisticko-leninských princípov v práci umeleckej kritiky.

V teoretickej oblasti dochádza pod tlakom spoločenských potrieb k snahám o nové definovanie socialistickeho realizmu. Oproti štýlovo homogénemu morfológickému chápaniu sa stavia jeho chápanie ako tvorivej metódy² charakteristickej pluralizmom štýlov, názorov a koncepcií, pričom jednoznačným určujúcim kritériom je svetonázorovo pevne určený vzťah ku skutočnosti. Rovnako sa zdôrazňuje jeho otvorenosť voči meniacej sa realite. Novo sa definuje otázka sociálnej funkčnosti umenia v zmysle aktívnej produktívnej komunikácie. Do popredia sa dostáva pojem umeleckej angažovanosti a jej konkrétnej objektivizácie.³

Stimulom rozvoja výtvarnej tvorby, ako i procesu transformácie jej štruktúry boli — a to najmä v prvom období — aj súťaž a tematické výstavy viažúce sa k významným výročiam, obnovené pravidelné výstavné konfrontácie na pôde ZSVU, ako aj štipendijné akcie určené predovšetkým mladým výtvarníkom (tvorivé pobyty na pracoviskách a v závodoch).

Obnovenú spoločenskú funkčnosť umenia reflektujú tak rozsiahle kolektívne výstavy angažovanej tvorby,⁴ ako aj výstavy individuálne. V expozičnej praxi galérií sa kladie dôraz na aktualizáciu tých tradícií nášho umenia, ktoré boli späté s ideou sociálneho pokroku.⁵ Veľké retrospektívne výstavy prác popredných zjavov nášho výtvarného života upozorňujú na problematiku umeleckého konceptu a jemu adekvátneho jazyka.⁶

V synchronných štruktúrach umenia sledovaného obdobia, ktorého spoločensko-historickú a inštitucionálnu bázu sme sa pokúsili stručne načrtnúť, koexistuje niekoľko genetických i názorových vrstiev, čo súvisí s prirodzenou participáciou viacerých generácií na dynamike výtvarného procesu a s pluralitným charakterom súčasného výtvarného vývinu. Typologicky siaha rozrôznenie tvorby od empiricko-senzuálneho a lyricko-impresívneho vzťahu ku skutočnosti až ku koncepciám zdôrazňujúcim prvky mentálnej apercepce, pričom, samozrejme, miera vývinovej dynamiky a produktivity jednotlivých koncepcií nie je rovnaká. Príznačnou črtou komplexnej výtvarnej tvorby a jej syntaktických väzieb je postupné vytváranie určitej spoločnej základne, do ktorej sa integrujú a syntetizujú produktívne elementy predchádzajúcich tendencií analytického charakteru.

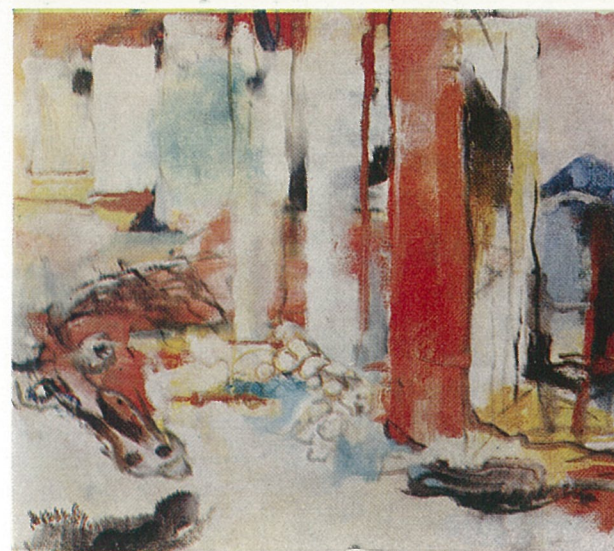
Analytické výskumy, samozrejme, pokračujú aj v tomto období. Ich základný trend sa orientuje predovšetkým na výskum eidetickej optiky a na druhej strane na hľadanie nových možností intenzifikácie mentálnej apercepce, pričom koexistencia týchto zdanlivo navzájom sa vylučujúcich polarít je prvotne daná koexistenciou dvoch predstavových rovín, s ktorými súčasné umenie pracuje. Obidve antinómie sú pritom súčasťou diferenciácie centrálneho problému, každá svojím spôsobom formuluje riešenie základnej otázky polemiky s vizuálnymi stereotypmi vnímateľa súčasnosti. Obidve sa vzťahujú na poňatie umenia ako na primárne poznávaciu, noetickú formu spoločenského vedomia a nesú so sebou i nové ocenenie výpovednej hodnoty faktu a dokumentu. Príznačným momentom je rovnako na obidvoch póloch antinómií uvedenie si neautonómnosti umenia, jeho mediál-

nosti (v polohách tematizácie čistej vizuality reflektovanie maľby ako média, v polohách explicitnej projekcie idey o podriadenie prostriedkov výtvarného vyjadrenia myšlienkovému konceptu).

Pri vývinovo-genetickej analýze synchronných štruktúr maliarstva sledovaného obdobia na Slovensku, v najstaršej vrstve popri konceptoch vyznačujúcich sa momentom empiricko-senzuálneho, resp. lyricko-impresívneho vzťahu k svetu — ako ich reprezentuje tvorba Márie Medveckej či Jozefa Šturdíka, ktorých dielo má už pevné obsahové i morfológické zázemie — evidujeme ako základnú polaritu rozpätie od expresívneho nadsadenia tvaru po jeho racionálnu konštrukciu.

Sedemdesiate roky predstavujú znovuoživenie expresívnych tendencií v celoeurópskom kontexte, ktoré sa nedotýka natoľko jeho morfológických znakov, ako jeho základného konceptu, zdôraznenia intencie.⁷ V slovenskom umení autorita expresionizmu a vitalita expresionistických tendencií je daná momentom dramatického a polemického vzťahu k svetu,⁸ ktorý koreloval so základným poňatím umenia predovšetkým ako prostriedkom boja za určité ideály a s programami aktívnej účasti umenia na spoločenskom dianí.⁹

V zmysle konkrétnej svetonázorovej zaangažovanosti eklatantným príkladom je tvorba Vincenta Hložníka, ktorý sa symptomaticky koncom šesťdesiatych rokov, po období venovanom grafickej tvorbe, vracia k maľbe. V cykle protivojnových obrazov, v ktorých rezonuje tak prehodnotenie novej figurácie expresívneho typu,¹⁰ ako aj autentické expresionistické východisko spolu so vzťahom ku Goyovi a Picassovi vojnového obdobia (Býk, tempera, 1969; Vojna, vojna, olej, 1973; Vojnový denník, olej, 1973; Vojnový zárodok, olej, 1973; Jazdci z Apokalypsy, olej, 1979; V znamení sarančí, olej, 1983), Hložník zameriava úsilie na utvorenie polyvalentného symbolického obrazu. Zdôrazňuje pritom výrazovú expresiu farby a figurálneho tvaru, ktorého distorzia zvyrazňuje emocionalitu a problémovú naliehavosť vo vzťahu človeka a sveta. Charakteristickou črtou Hložníkových obrazov je základné poňatie figurálneho typu nie ako



Július Jakoby: *Kôň už nie je v meste*, olej, 1976.
Foto T. Leiznerová

symbolu fyzického, ale psychického. Rovnako mu nejde o sprítomnenie určitej konkrétnej situácie, ale o umeleckú objektivizáciu a navodenie modelových situácií s rozhodujúcou väzbou na etické momenty.

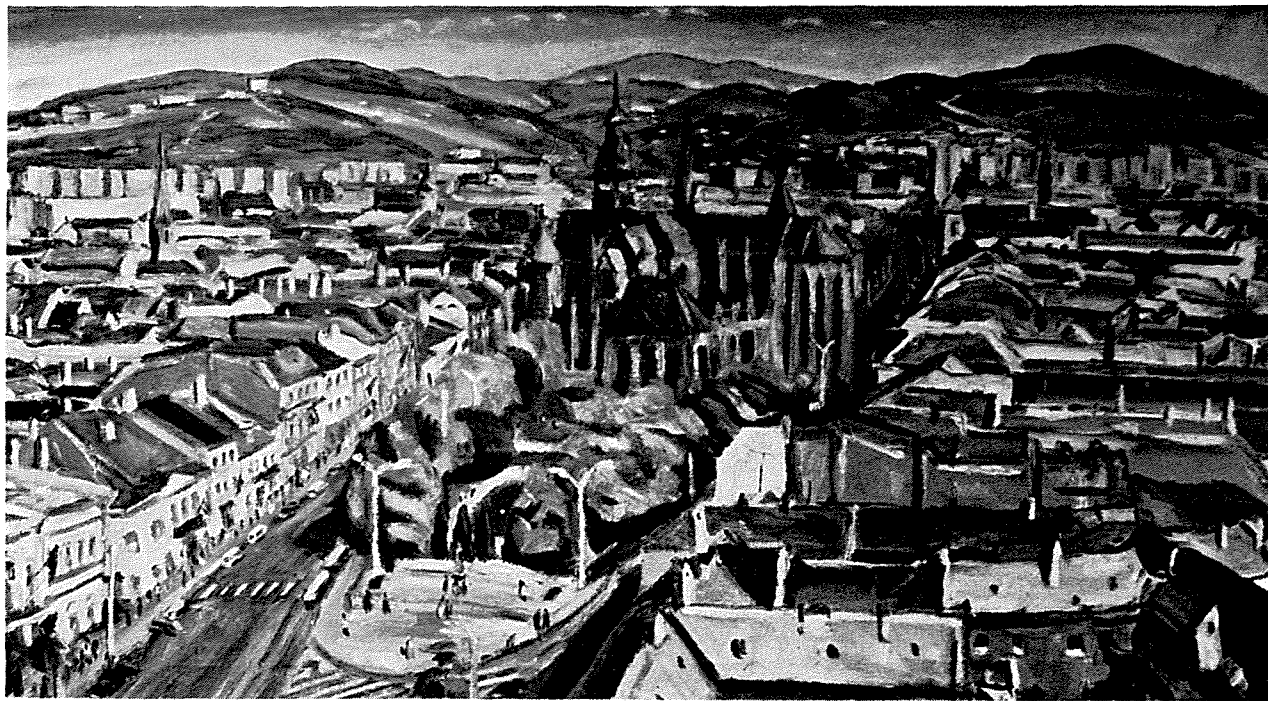
Problém monumentálneho expresívno-symbolického tvaru rieši v záverečnom diele Július Lörincz. V obrazoch ako *Matka z Kľaku* (olej, 1973), *Na vrcholku* (olej, 1974), či *Nikdy viac!* (olej, 1980) aktualizuje niektoré prvky postkubistického vývoja P. Picassa, pričom základnou intenciou je tu utvorenie nového typu „ideového“ a historického obrazu¹¹ šifrujúceho zmysel videného a zažitého do konkretizovaných symbolov ako aktuálnych zložiek sociálnej psychológie na pomedzí reality a ideality.

Subjektívno-introvertné prehodnotenie expresionistických podnetov, predovšetkým spontánne uvoľnený rukopis a prácu s farbou blízku gestickej maľbe v zmysle záznamu psychofyzických dispozícií človeka nachádzame v tvorbe Júliusa Jakobyho.¹² Jakobyho expresionizmus vyrastá čiastočne z iných koreňov ako expresívne prvky tvorby V. Hložníka či J. Lörincza,¹³ v ktorých diele nachádzame tieto podnety pretavené racionálnym korektívom parížskej školy. Spočíva najmä v uvoľňovaní rukopisu a farebnej

zložky od vzťahu k objektívnej dimenzii signifikácie. Ak Július Jakoby v šesťdesiatych rokoch exaltuje predovšetkým gesticke zložky svojej maľby, neskoršie zdôrazňuje kontrasty farieb a expresivnosť ich disharmónií. Ich nanášanie sa vracia k „akvarelovej dikcii“ ranej tvorby (*Dve postavy*, olej, 1971; *Rozhovor*, olej, 1971). Obrazy z druhej polovice sedemdesiatych rokov sa pri celkovom skľudnení rukopisnej faktúry svojím nanovoformulovaným vzťahom k vizuálnej realite na strane jednej a narácii na strane druhej paralelne pripájajú k synchronným európskym snahám o refiguráciu (ktorá napokon Jakobyho dielo nikdy neopustila) a o akcentáciu diachronných zložiek tradície maliarstva ako média (*Kôň už nie je v meste*, olej, 1976; *Snaživec*, olej, 1976).

Príznačnou črtou maliarstva sedemdesiatych rokov je aj reaktualizácia záujmu o portrét a portrétno zobrazenie. V rámci tohto žánru významnú úlohu zohrávajú portrétno práce Ley Mrázovej, ktoré nadväzujú na kokoschkovský typ expresionistickej podobizne. Vo svojej koncepcii vychádza z analýzy psychofyzických vlastností portretovaného, ktoré v obrazových štruktúrach tematizuje predovšetkým farebným ponímaním a rukopisným traktovaním maľby. Vitalita maliarskeho gesta je projekciou spontaneity, uvoľnenia psychických procesov. Z expresionizmu preberá koncepciu človeka ako integrálnej súčasť obklopujúceho sveta, pričom túto kontinuitu zakladá spontánne vedená línia (*Portrét E. B. Lukáča*, olej, 1979; *Portrét akademika Szántóa*, olej, 1976).

Hlboké zmeny, ktorými prešlo naše umenie koncom šesťdesiatych rokov a ktoré ho otvárali k primárnym zónam umeleckej tvorivej akcie a súčasne ho orientovali ku spoločensky kódovaným systémom ikonografických súborov a typov, sa výrazne manifestujú v tvorbe žiakov prof. Matejku — Milana Mravca, Slavomíra Brezinu a Ľubomíra Zelinu.¹⁴ Mravec podáva v dielach tematicky orientovaných na Slovenské národné povstanie, hrôzy vojny a utrpenie človeka (*Umučený partizán*, gvaš, 1972; *Koniec fašizmu*, gvaš, 1975) princíp maximálneho výrazového kontrastu foriem v novotvaroch, kde pôvodne kubistická skladba architektúry drobných



Ernest Zmeták: Pohľad na Leninovu ulicu v Košiciach, olej, 1975. Foto T. Leixnerová

plošiek je nahradená deformáciou so silným psychologickým obsahom. Výsledkom je spomínaný distordovaný tvar fasetovaný hrubou kontrastnou čiernou líniou.

Na báze základných tvaroslovných matric expresionizmu riešia otázky integrácie problémov ľudskej psychiky s koncepciou symbolického poňatia umenia S. Brezina a L. Zelina. V cykle obrazov Víťazný február (olej, 1979) Brezina prevádza potom tieto matrice do polôh čistej výtvarnosti.

Pól racionálnej konštrukcie tvaru reprezentuje v kontexte súčasnej tvorby dielo Ernesta Zmetáka, ktorý od začiatku štyridsiatych rokov sleduje a rozpracúva svoj program hľadania geometrickej subštruktúry obrazu a zákonitostí objemu, jeho stavby, skladby a priestorovej rytmizácie. V krajinárskych prácach Zmeták nadväzuje na cézanneovský princíp „réalisation“ motívu, ktorý odstránením úbežníkov perspektívnej konštrukcie sleduje dosiahnutie integrálneho vnemu. Rovnako Zmetáková farba nie je motivovaná ani čisto vizuálne, ani čisto racio-

nálne či psychicky v zmysle vyjadrenia subjektivity vnemu, ale spolukonštruuje plasticitu a priestor obrazu. Hlavné obsahové okruhy viaže na klasický ideál harmónie a rovnováhy (Oravský Podzámok, olej, 1977; Zimné zátišie, olej, 1977; Tavič Stok, olej, 1973). S istým zjednodušením tu možno hovoriť o koncepcii mentálnej korekcie vizuálnej percepcie v smere geometrickej harmonizácie. V tomto zmysle je Zmeták pokračovateľom a v istom smere aj dovršovateľom konštruktívnej línie slovenského maliarstva a grafiky, ktorej iniciátorom a najanalytickejším zjavom je Ludovít Fulla. Fullove obrazy z rokov 1970—1980, predovšetkým harmonicky vyrovnaná kompozícia Na blšom trhu (olej, 1970), Zátišie s mlynkom (olej, 1972) a obraz Rybári na Váhu (olej, 1970) znamenajú v autorovom vývine vyrovnanie sa so súvekými otázkami harmonizácie zrakového vnemu v smere mentálnej apercepcie, rovnako ako autorovo osobné prehodnotenie týchto problémov.

Princíp hľadania geometrickej subštruktúry tvaru ďalej dynamizuje a expresívne hyperbo-

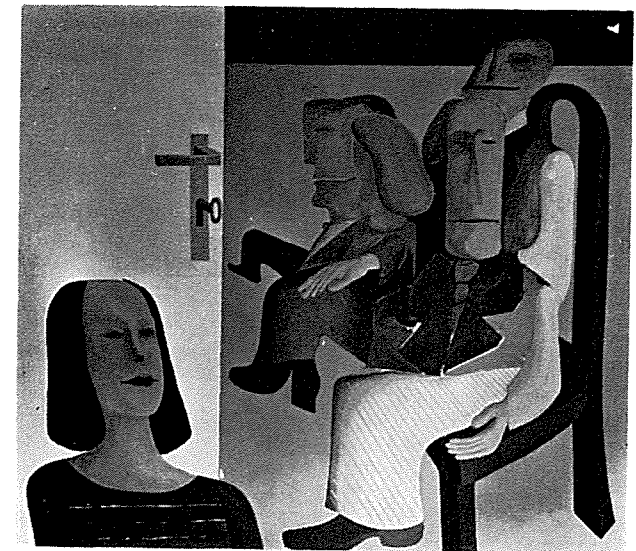
lizuje príslušník strednej generácie Milan Lahu. Ak Zmeták hľadá elementy stálosti, Laha sa vo svojej tvorbe sústreďuje na elementy pohybu.¹⁵

Ďalšiu vrstvu tradícií vo vývinovej štruktúre slovenského maliarstva sedemdesiatych rokov spája predovšetkým dôraz na subjektívnu dimenziu signifikácie. Výrazné sú predovšetkým snahy programovo smerujúce k vedomej kontaminácii intelektných a imaginatívnych zložiek tvorivého aktu, k vizualizácii predpokladaných hĺbkových komplexných pocitov, ako i tie programové koncepcie, ktorých základom je významová transcendencia a otázky novej citlivosti.

K autentickým surrealistickým východiskám mala na prelome šesťdesiatych rokov najbližšie grafická tvorba A. Brunovského.¹⁶ V maliarskej aktivite, ktorú začal intenzívnejšie rozvíjať koncom šesťdesiatych rokov, z tohto konceptu preberá onirickú funkciu rastlinného motívu a farby, čo sa najvýraznejšie javí v cykle na dreve maľovaných obrazov Farebné sny.¹⁷ Ich hlavnou témou je prelínanie sa sna a skutočnosti, pričom významové vrstvy sa viažu k návratnosti histórie, k anticipačnému gestu mýtu (Zuzana a starci, kombinovaná technika, 1971; Tretí variant k Super veľkému záhradnému divadlu, kombinovaná technika, 1971; Lásky nebeská a pozemská, kombinovaná technika, 1971). V neskoršej tvorbe sa Brunovského vyjadrenie posúva viac k figuratívnosti iluzívno-obrazového charakteru¹⁸ a v sémantických vrstvách sa do popredia dostávajú otázky kolobehu prírody, spojitosti prírodného a ľudského elementu (Dlhý čas čakania — alebo, ako hovorí dr. I. P. Tri sestry, kombinovaná technika, 1978).

Na začiatku sedemdesiatych rokov kryštalizuje i maliarska tvorba Dušana Kálaya a Karola Ondreičku. Obidvaja opúšťajú Brunovského princíp významovej analógie a symbolického videnia, ostáva iba motívické a tvaroslovné spojivo v momente uplatnenia princípu „historizmu“, t. j. motívické a výrazové presahy do maliarstva histórie, najmä do manierizmu či renesancie.

Na surrealistickú estetiku náhodných stretnutí a asociatívnej montáže nadväzuje od konca



Milan Paštéka: Návšteva, olej, 1976. Foto T. Leixnerová

šesťdesiatych rokov Viera Žilinčanová.¹⁹ Významné sú najmä niektoré jej pokusy aplikovať túto estetiku v rovine materiálnej, kde maľovaný iluzívny tvar konfrontuje so skutočnosťou konkrétneho materiálu (Maťo, olej, 1970; Jeseň, olej, 1978). Spomínané princípy úspešne uplatňuje aj vo svojej angažovanej tvorbe pri utváraní niektorých nových typov zovšeobecňujúcich symbolov a kompozičných zoskupení značiacich spoločenské problémy doby (Keby všetci ľudia sveta, olej, 1971; Ťažká a strastiplná cesta San Salvadoru k slobode, olej, 1983—1984).

K širším svetovým prúdom orientovaným na vizualizáciu psychomorfného tvaru sa viaže metafyzicko-poetické maliarstvo Michala Jakabčiča,²⁰ ktoré sa kontinuálne rozvíja od roku 1967 (Hra bábik, olej, 1971; Bez názvu, olej, 1974; Z detskej izby, olej, 1977). V prvej polovici sedemdesiatych rokov nadviazal Jakabčič aj na štruktúrne pokusy svojich vrstovníkov zo šesťdesiatych rokov²¹ v sérii obrazov Kohútie ráno (olej, 1973), Rybí čas (olej, 1975), Čierne kurča kráča (olej, 1975), v ktorých príznačne uplatňuje a integruje tieto výskumy do figuratívnych polôh. Paralelne experimentuje s použitím novofiguratívneho výraziva, predovšetkým s niektorými postupmi kvantifikácie a fragmentarizácie blízky Juanovi Genovésovi (Hromadne vyjdite, choďte, olej, 1971; Nik-



Uljana Zmetáková: *Zrkadlenie*, olej, 1979.
Foto T. Leixnerová

dy viac Kľak, Telgárt, Kalište!, olej, 1974), ako i s využitím fotografickej optiky a reflexie maliarstva ako média (Vďačíme im za slobodu, olej, 1975).

Kombinatorickú funkciu imaginácie, založenú na vedomej synkréze intelektuálnych a emocionálnych zložiek, využíva ako projekčnú rovinu svojej maliarskej výpovede v sedemdesiatych rokoch generácie mu blízky Milan Paštéka. Oproti tvorbe z druhej polovice šesťdesiatych rokov, ako sa táto manifestuje v cykle obrazov *Muž na hore* (olej, 1965), v ktorom dominovali formy vyvedené zo skutočnostnej optiky a skladané do expresívneho tvaru, teraz ide Paštékovi skôr o psychický účinok, o prácu s dvoma predstavovými rovinami, pričom silne dôraz na mentálnu apercepciu (*Úsmevné kreslo*, olej, 1975; *Hostina*, olej, 1976; *Čakanie I.*, olej, 1981).

Priorizácia diskurzívneho základu obrazu charakterizuje tvorivý program Záboja B. Kulhávého. Obraz v jeho poňatí predstavuje predovšetkým myšlienkový celok zložený z rozdielnych výtvarných štruktúr podľa systému vnútornej analógie, ktorý je rezíduom jeho pôvodného surrealistického východiska. Tento princíp výstavby obrazu využíva maliar k široko chápaným filozofickým explikáciám, v rámci ktorých sa usiluje o bezprostredné zopnutie videneho s poznaným, o priamu vizualizáciu istých etických a filozofických postulátov v obrazovej štruktúre.

Z mladšej a najmladšej generácie — okrem špecifického prípadu Brunovského žiakov — rozvíjajú princípy asociatívneho utvárania štruktúry obrazovej plochy smerom k programu poetickéj imaginatívnosti Štefan Polák (*V tráve sa dejú veci*, olej, 1983) a smerom k narácii Nikolaj Fed'kovič (*Žlté kúpele*, olej, 1982; *Futbal po daždi*, olej, 1982). S novým verzom kontaminuje tento program v diele Jozefa Bubáka.

Jadro vývinového pohybu v maliarstve sedemdesiatych rokov sa polarizuje v dvoch smeroch, ktoré predstavujú isté zavŕšenie hypernoetizmu predchádzajúceho obdobia. Na jednej strane smeruje tento pohyb k obnoveniu explicitného vzťahu k ideii v jeho najrozličnejších podobách, na strane druhej v zmysle obnovenia vzťahu umenia k empirickej vizualite.²² Samozrejme, obidva tieto póly sa vnútorne diferencujú v súhlase s jednotlivými individuálnymi programami a prístupmi. Diapazón polarít charakterizuje na jednej strane poňatie maľby ako projektu či čisto ako média, na strane druhej sa názorová šírka pohybuje v rozpätí od tematizácie čistej vizuality až k emfázii noetickej stránky umenia a diskurzívneho základu obrazu. Primárnymi čo do extenzity sa javia tie tendencie, ktoré využívajú zrakový mimetizmus bežného vedomia a aplikáciu fotografickej optiky ako média bezprostrednosti zdelenia tak v obsahovosti, ako i v tematickej sfére. Autenticnosť motívov často dokladá autenticnosť osôb a prostredia znázornených v kompozícii, s cieľom navodiť silnú emocionálnu reakciu a racionálnu reflexiu u diváka.²³

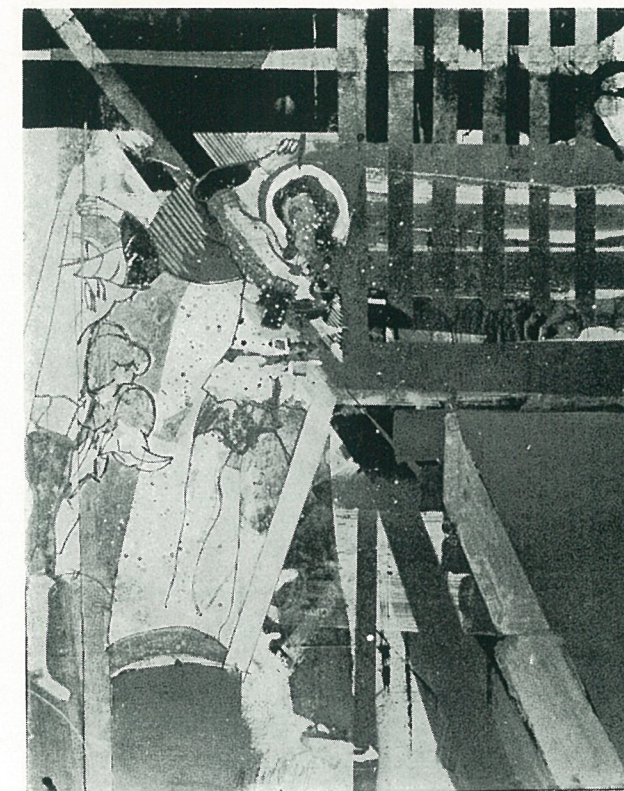
Výrazovými prvkami i využitím niektorých technických, technologických a kompozičných postupov možno do spomínaných úsilí o reaktualizáciu vzťahu maliarstva k vizuálnej realite priradiť práce Juliána Filu. Jeho obrazy — montáže sú znakovými sústavami významových častí, reprezentujúcich celok. Dôraz spočíva predovšetkým na sociálno-psychologickej stránke a na etose (*Osobná analýza*, olej, 1971; *Človek nie je sám*, olej, 1972; *Súvislosť činov*, olej, 1974; *Riešenie problému*, olej, 1980). Novým momentom v tomto koncepte, ktorý Filo sleduje už od konca päťdesiatych rokov je stupňovanie polarít konceptuálnosti a autenticity a technika maľby aerografom (*Naliehavý rozhovor*, 1981), ktorá zvyraňuje moment dištancie od bezprostredného empirického východiskového faktu.

Naratívnosťou a dôrazom na autenticnosť osôb a prostredia sa k Filovmu konceptu blížia niektoré obrazy Eugénie Lehotskej, u ktorej citový odstup od zobrazeného je daný zámernou navitou prejavu (*Ako sme sadili strom dôvery*, akryl, 1975; *Pred príchodom družobného vlaku*, akryl, 1978).

Na základe fotografickej optiky pracuje Milan Chovanec. Hyperbolizovaná perspektíva, nadsadené tvary a obmedzenie svetelnej modelácie²⁴ zdôrazňujú mediálnosť zobrazenia, ktoré sa cestou expresívneho páťosu prevádza do symbolickej roviny (*Oslava života*, olej, 1970; *Slávnosť*, olej, 1977; *Deti*, olej, 1979).

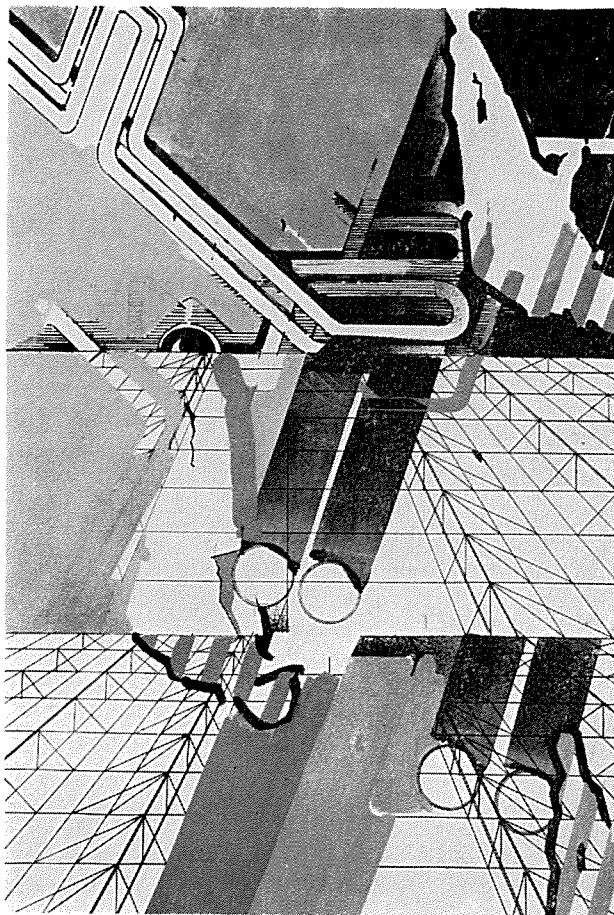
Z rámcového základu zdôraznenia empirickej vizuality vychádzajú vo svojich tvorivých programoch aj absolventky Dubayovej grafickej špeciálky Veronika Rónaiová a Uljana Zmetáková. V maliarskej tvorbe, rovnako ako v grafike, využívajú ako východisko fotografický záznam skutočnosti. Zmetákovskej poskytuje táto estetika pregnantný formový základ na rôzne riešenia motívov interiérových a exteriérových výsekov či zátiší (*Žánrový motív*, olej, 1980; *Stará hadica*, olej, 1982), kým Rónaiová sa jednoznačnejšie viaže na figurálne námety, v rámci ktorých rozvíja predovšetkým niektoré možnosti psychologické reflexie (*Priateľky*, olej, 1977—1978; *Rozchod*, olej, 1981—1982).

Príznačným fenoménom sedemdesiatych ro-



Milan Rašla: *Sedemnásť*, kombinovaná technika, 1977.
Foto H. Petrová

kov je markantné zosilnenie tých tendencií v maliarstve, ktoré v úhrne môžeme označiť ako civilistické.²⁵ Tieto tendencie i napriek morfologickému pluralizmu jednotlivých výtvarných programov spája úsilie o zaznamenanie nových ideových a zážitkových dát, o konkretizáciu a obrazovú formuláciu nového životného názoru, ako aj o ikonizáciu nového životného materiálu. Domnievame sa, že tento trend podporilo niekoľko faktorov. Z mimovýtvarných je to predovšetkým súznenie afirmatívneho vzťahu ku skutočnosti s inštitucionálnou intenciou, ako aj jeho dôraz na komunikatívnosť. Popri spoločnom základe generáčnom a základe školenia možno tu konštatovať i spojivá nadväznosti na svetový vývin. Konceptie jednotlivých umeleckých programov vznikajú často i pod ohlasmi pop-artu, novej figurácie, informelu a rôznych foriem výtvarnej aktivity orientovanej na zdôraznenie mediálnosti výtvar-



Milan Hrčka: Práca III.. kombinovaná technika, 1984.
Foto A. Mičúchová

nej tvorby. Nie náhodou sa civilizmus formuje predovšetkým v dielach žiakov príslušníkov generácie 1909, najmä v dielach žiakov Jána Želibského. Kontinuita je tu daná rozvíjaním základnej tematiky empirie všedného života a ikonizáciou pocitov súčasníka, ako aj rozvíjaním syntetizujúceho charakteru obrazovej reprezentácie.

Želibského vplyv sa prejavil najmä v koncepcii, ktorá chápe obraz ako priestor pre stretnutie zložiek čisto perцепčných so zložkami psychologickými. Výrazným znakom je konceptuálnosť, ktorá v tomto prípade neznamená redukciu na synchronne zložky umeleckého systému, ale umožňuje voľné operovanie celým aparátom diachrónnych a synchronných elementov. Civi-

lizmus obsahuje v sebe alternatívu i opozíciu, a to tak voči akcentácii čistej vizuality, ako aj voči čistému, priamemu exponovaniu idey vo výtvarnom prejave a svojím syntetickým charakterom predstavuje vlastne ich prevedenie na spoločnú bázu. Zároveň svojou nepatetickosťou predstavuje civilizmus opozíciu aj voči dramatismu a hyperbolizácii expresionizmu.

Najväčšia časť tvorivých programov viažúcich sa k civilistickej orientácii sa zakladá na konfrontácii obrazových znakov a ich významov. Často pracuje s fragmentárnymi výrezmi predmetných prvkov v ich juxtapozícii s geometrickými či geometrizovanými elementmi, ktorých zmysel v syntaktických štruktúrach smeruje k vyjadreniu racionality a dištancie od bezprostredného vizuálneho, zmyslového a citového materiálu reality.

Možnosti rozvíjania bazálnej matrice civilizmu sa premietajú v dvoch základných riešeniach na báze individuálnych akcentov. Jedným z nich je zdôraznenie konceptuálnej výstavby obrazu a akcentovanie epického či naratívneho momentu, druhým priame spredmetnenie námetovej zložky v obraze a jeho sémantizácia racionálnym, lyrizujúcim či expresívnym tvaroslovím.

Želibského koncept stretnutia perцепčných a psychologických zložiek ako prvý radikálnejšie prevádza do polôh zdôraznenia konceptuálnej výstavby obrazu Milan Rašla. Začiatkom sedemdesiatych rokov vyšiel z podnetov pop-artu a novej figurácie,²⁶ z ktorých selekciou preberá najmä prvky myšlienkového skladby. Konfrontuje figurálne a predmetné prvky s geometrizovanými formami. Uvoľnený maliarsky rukopis zvýrazňujúci faktúru maľby kontrastuje s kresbovými obrysami tvarov. Od roku 1979 narastá v jeho tvorbe dôraz na epický a naratívny moment a akcent na morálne obsahy. Námetový okruh jeho prác je charakteristický pre novú vlnu civilizmu sedemdesiatych rokov; popri motívoch z rodinného života a domáceho prostredia (Prvý deň, kombinovaná technika, 1975) objavuje sa tu svet práce a pracovného prostredia (Rozvodňa, olej, 1976), priemyselné krajiny (Krajina so stožiarimi, akryl, 1978) i námety nepateticky tematizujúce závažné historické témy (Cesta, olej, 1974). Racionálnejšie zameraná

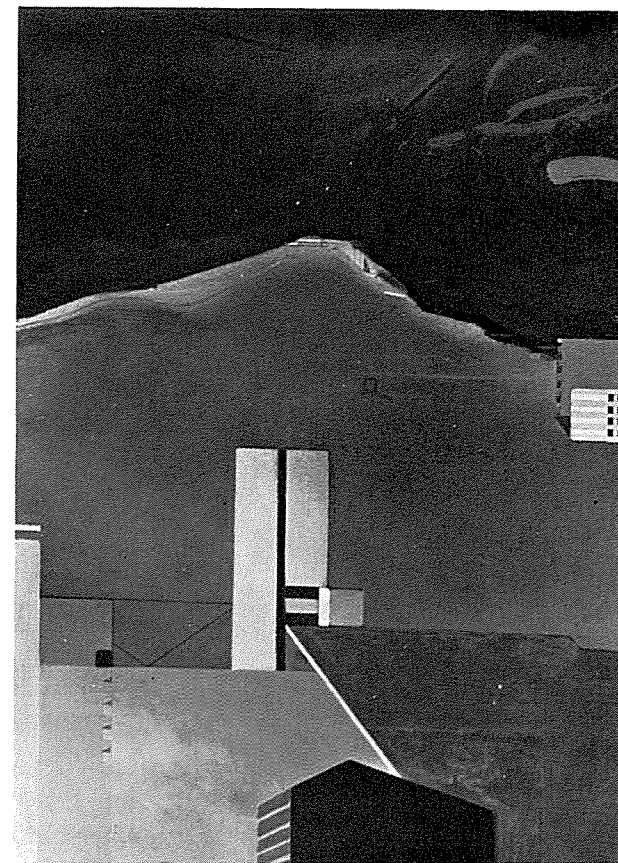
tvorba Milana Hrčku pracuje viac s konfrontáciou maliarstva s inými formalizovanými systémami (inžiniersky projekt, písmo). Narácia spočíva v komponovaní obrazu z prvkov uvádzaných do následných vzťahov (Práca III., kombinovaná technika, 1983).

Jeden z hlavných sémantických okruhov civilizmu sedemdesiatych rokov je objavovanie a stvárňovanie hodnôt v krajine pretvorenej človekom. Táto orientácia korešponduje zjavne i s potrebami novo formulovať vzťah človeka k prírode a súvisí s celkovým afirmatívnym charakterom civilistickej tendencie. Možno ju chápať ako ocenenie pretvárateľskej činnosti človeka v krajine. Symptomatické je odmietanie moralizátorského resentimentu, či obáv z nehumánnej a pretechnizovanej industriálnej civilizácie.²⁷

Začiatky tohto chápania nachádzame v krajinárskej tvorbe Ladislava Bergera. Berger vychádza zo značenia predmetnej reality na báze konkrétnych vizuálnych kvalít námetu ikonickými znakmi. Nové obsahy tematizuje predovšetkým jeho utváranie priestoru ako osobitá konkretizácia významovosti daného námetu (Hydrocentrála, olej, 1973; Mosty, olej, 1976; Lúky, olej, 1976; Smer pohybu, olej, 1979—1980). Túto svoju základnú koncepciu priameho spredmetnenia námetu v obraze realizuje zložitou syntaxou rukopisných a farebných zložiek s dôrazom na expresívne momenty. Sémantizácia racionálnym tvaroslovím charakterizuje práce mladších — Viktora Hulíka v cykle obrazov zo Slovaftu (kombinovaná technika, 1976), Vladimíra Kováča, či Mariána Žilíka.

Hľadačstvo ďalších sa prejavuje predovšetkým v námetových experimentoch, v pokusoch rozšíriť dimenzie vnímania napr. o zážitkové dáta z oblasti aviatiky, ako je to v maľbách a maľovaných objektoch Cyrila Koreňa, či v maliarskych dielach Petra Kalmana, resp. Marty Chabadovej. Civilistickej témy práce v prostredí vysoko automatizovanej techniky v štýlove syntetizujúcom primitivizme rozvíja Ján Havrilla.

Na základnej polarizácii umenia sedemdesiatych rokov v napätí medzi dôrazom na vizuálne zložky a emfáziou intelektných elementov obra-



Marián Žilík: Premena, stredisko C4, olej, 1982.
Foto T. Leixnerová

zovej koncepcie špecifickým spôsobom participujú umelci, ktorí riešia možnosti intelektualizácie opticko-senzuálneho vnemu. Senzuálnosť v týchto snahách nevystupuje primárne v rovine intuitívneho splynutia maliara s realitou pomocou zrakového vnemu, ale ako zdôraznenie istých vizuálnych kvalít, či zvýraznenie emocionálneho podložia vnímanej a zobrazovanej reality, najmä na báze farby. V tvorbe Ľudovíta Hološku a v staršej tvorbe Jána Bergera ide v zásade o zhodnotenie pointilistickej techniky na novom základe. V Hološkových obrazoch, ako Ovocie (olej, 1973), Farby záhrady (olej, 1973), Schôdza (akryl, 1980) sa komplex psychologických a vizuálnych vnemov transponuje do ikonických znakov uchovávajúcich jednak kontinuitu s vizuálnou realitou, jednak zvýrazňujúcich svoj



Michal Studený: *O svetle, olej, 1978. Foto T. Leixnerová*

znakový charakter komplikovanou optikou odvedenou síce z empirie, no nadväzujúcou i na aplikácie teórie vizuálneho synkretizmu. Práce Michala Studeného rozvíjajú v rámci týchto snáh gradáciu polarít v stupňovaní pólu mentálneho vnímania a súčasne v zvyšovaní intenzity skutočného vnemu začlenením reálneho objektu (Domov, kombinovaná technika, 1977).

Takýto je zhruba pôdorys názorových a vývojových vrstvení slovenského maliarstva sledovaného obdobia. Hlavné zložky formujúce vývinovú dynamiku a dialektiku sú zamerané na explicitnú prezentáciu idey a výskumy v smere empirickej optiky. Z prvej zložky antinómie generuje dôraz na odstup od zobrazeného, zdô-

Poznámky

¹ Na tomto zjazde bol schválený dokument Poučenie z krízového vývoja v strane a v spoločnosti a rámcovo vytýčené základy ďalšieho rozvoja výtvarnej kultúry na pozíciách socialistického realizmu.

² Podnety sa čerpali predovšetkým zo sovietskej literárnej vedy, ako i zo sovietskej vedy o umení. Ako metodologické východisko slúžili najmä: MARKOV, D. F.: *Genéza socialistického realizmu*. Bratislava

raznenie mediálnosti maľby, z druhej produktivnosť overovania si čisto perцепčných zložiek.

Samozrejme, že komplexný rozbor umeleckej štruktúry by si vyžadoval i objasnenie niektorých ďalších otázok, predovšetkým miery vplyvu externých a interných stimulov pri procese jej polarizácie a tým i stanovenia miery otvorenosti umeleckého systému voči realite v tomto procese, ako aj riešenie otázok vzťahovej dynamiky vlastnej štruktúry a problémov rozličnej miery sprotredkovanosti jej reakcií. Konkrétne je pre uvedenú problematiku obzvlášť naliehavé i riešenie otázok kontinuity a diskontinuity umeleckej tvorby a otázok tradície a inovácie, pričom by pravdepodobne plastickejšie vystúpili do popredia kontúry jednotlivých etáp a proces zmien.²⁸

A ešte záverom. Ak sme sa pokúsili rozčleniť celistvú štruktúru umenia skúmaného obdobia do tendencií a snáh, robili sme tak s vedomím, že to nie je jediný možný prístup; je tu aj riziko istého zjednodušenia problematiky, či riziko „nezaraditeľnosti“ istých autorských osobností. Iste by bolo možné postupovať po jednotlivých autoroch, či zvoliť si koncepciu sledovania iniciačných diel. V prospech nami zvoleného postupu však svedčí fakt, že aj jednotlivé autorské individuality vyrastajú z dobových kontextov, i keď ich rámec prekračujú. So špecifickým problémom pluralitného vývinu a scientizácie umenia 20. storočia súvisí, že jednotlivé tendencie sú pritom do istej miery garantmi produktivnosti komunikačného procesu, a teda i jeho funkčného začlenenia do spoločnosti, ktoré predstavuje jeden z hlavných cieľov umenia sedemdesiatych rokov.

1972; SUČKOV, B.: *Historické osudy realizmu*. Bratislava 1973; JAKOVLEV, J. G.: *Umenie ako sociálno-estetická celistvosť — K otázkam moderných smerov vo výtvarnom umení*. *Výtvarný život*, 22, 1977, č. 3, s. 24—27; zo starších prác LUNAČARSKIJ, A. V.: *Pozitívni estetika*. Praha 1972.

³ Spomenuté problémy boli predmetom diskusií i na zjazdoch Zväzu slovenských výtvarných umelcov.

Porovnaj: *Za socialistické umenie — materiály zo zjazdov umeleckých zväzov*. Bratislava 1972; *Sloboda a zodpovednosť umelca — materiály zo zjazdov umeleckých zväzov*. Bratislava 1978; *Hlavní dokumenty ze zjazdů československých uměleckých svazů*. Praha 1982.

⁴ Z najvýznamnejších podujatí tohto typu treba menovať predovšetkým retrospektívnu výstavu k 25. výročiu oslobodenia, nazvanú *Slovenské výtvarné umenie 1945—1970 — Boje a zápasy o socialistické výtvarné umenie*, ktorú realizovala Slovenská národná galéria (Dom umenia, Bratislava 1970—1971) a akcie organizované Zväzom slovenských výtvarných umelcov — súťaž a výstava pri príležitosti 50. výročia založenia KSČ (Dom umenia, Bratislava 1971), I. a II. prehliadku najnovšej angažovanej tvorby (Dom umenia, Bratislava 1972 a 1973), súťaž a následnú výstavu k 30. výročiu SNP (Dom umenia, Bratislava 1974) a výstavu organizovanú spolu so SČVU k 30. výročiu oslobodenia Československa Sovietskou armádou (Praha, Bratislava 1975), ako aj široko koncipovanú výstavu *Umelci strane* (Dom umenia, Bratislava 1976), výstavy umelcov k 60. výročiu VOSR, z ktorých najvýznamnejšia *Pozdrav Októbru* sa konala v Bratislave (Dom umenia, 1977), výstavu *Umenie víťazného ľudu* k 30. výročiu Februára (Praha 1978), panoramaticky koncipovanú expozíciu k 30. výročiu kolektivizácie poľnohospodárstva pod názvom *Premeny krajiny a práce* (Nitra 1979), výstavu *Československí výtvarní umelci k 35. výročiu oslobodenia Československa Sovietskou armádou* (Praha, Bratislava 1980) a *Celoslovenskú výstavu k XVI. zjazdu KSČ* (Dom umenia, Bratislava 1981).

⁵ V tomto smere treba vyzdvihnúť výstavnú aktivitu Slovenskej národnej galérie, predovšetkým panoramaticky koncipovanú výstavu *Storočie zápasov* (SNG 1978).

⁶ Výstavy Cyprián Majerník (SNG, Bratislava, Praha 1980—1981), Štefan Bednár (SNG, Bratislava 1981), Július Lörincz 1910—1980 (ZSVU, Dom umenia, Bratislava 1981), Mária Medvecká (NG, Praha 1981), Ludovík Fulla — súborné dielo (SNG, Bratislava 1982), Ján Želibský (SNG, Bratislava 1982), Peter Matejka (SNG, Bratislava 1983).

⁷ *Expresionizmus chápeme v zmysle vymedzenia v štúdiu: KUNZ, M.: The development of physical action into psychical intensity of picture*. *Flash Art*, č. 98—99, Summer 1980, s. 12—17. Vo svetovom umení reaktualizáciu expresionistických tendencií registrujeme približne od konca sedemdesiatych rokov v hnutí *Neue Wilden* v Nemecku, v *Transavantgardia Italiana* v Taliansku a i. V Nemeckej demokratickej republike sa tieto tendencie výraznejšie presadzujú v tvorivej aktivite tzv. lipskej školy, v Sovietskom zväze je táto tradícia kontinuálna od vystúpenia maliarov tzv. strohého štýlu.

⁸ Pre slovenský expresionizmus, na rozdiel napr. od jeho českého variantu, ktorý má mnoho spoločného

s kubizmom, a to tak v maliarstve, ako aj v plastike (Filla, Gutfreund), je príznačný práve kriticko-empatický vzťah k svetu, ktorý sa premieta vo vyhrotenej sociálnej tendencii.

⁹ V tomto zmysle niekoľkokrát expresionizmus zohral dôležitú úlohu v dejinách slovenského moderného maliarstva ako opozícia voči entropicky vyprázdnenému statickému ideálu morfolologickej homogenosti akademického dogmatizmu.

¹⁰ Pričom často konštatovaná nadväznosť na F. Bacona nemá podľa nášho názoru opodstatnenie. Hložníkovi je cudzie akcentovanie biologizmu a otázok odcudzenia, ktoré tvoria jednoznačne zložku tvorby F. Bacona. Bližšie pozri: RUSSEL, J.: *Francis Bacon*. London 1971, s. 131—145, ako aj LINKE, K.: *The semantics of space in Bacon's work*. *Flash Art*, č. 115, 1984.

¹¹ Lörinczovo dielo, jeho sémantika i tvaroslovná štruktúra výrazne obohatili obsahovú i formálnu štruktúru socialisticky angažovanej výtvarnej tvorby. Pre formuláciu nových podôb historického obrazu malo značný význam jeho poňatie ideačného obrazu ako kompozície expresívne patetických symbolov, ktoré vizuálnou obrazovou cestou pripomínajú nielen skutočnosť samú, ale i spoločenskú a historickú skúsenosť s ňou spätú.

¹² V prvej polovici sedemdesiatych rokov možno sledovať niektoré styčné body Jakobého tvorby s tvorbou Júliusa Lörincza. Konkrétne ide o obdobie rokov 1972—1973, keď sa obidvaja umelci sústreďujú na maximálne uvoľnenie rukopisnej a farebnej traktácie maľby až na pomedzie nefiguratívneho prejavu. Bližšie osvetlenie charakteru tohto názorového zblíženia si v budúcnosti vyžiada detailnú analýzu.

¹³ Jakobého poznanie expresionizmu bolo filtrované prostredím Košíc, kde sa stretali podnety nemeckého expresionizmu skupiny *Die Brücke*, sprostredkované A. Jasuschom a K. Bauerom, ako aj výstavnou aktivitou *Východoslovenského múzea*, ktoré sa vo svojej expozičnej činnosti v období prvej republiky orientovalo prevažne na organizovanie výstav pokrokového nemeckého a severského umenia. Porovnaj SAUČIN, L.: *Výtvarné umenie na východnom Slovensku 1918—1938*. Košice 1964; SAUČIN, L.: *Július Jakobý*. Bratislava 1960.

¹⁴ Matejkova škola sprostredkovala žiakom predovšetkým poznanie a osvojenie si picassovského tvaroslovia, z ktorého dodnes čerpajú nielen spomínaní traja umelci, ale i ďalší Matejkovi odchovanci — z maliarov predovšetkým Milan Chovanec.

¹⁵ *Rozbor Laluhovej sémantiky pohybu* pozri: MOJŽIŠ, J.: *Pokus o portrét Milana Laluhu*. *Výtvarný život*, 15, 1970, č. 5, s. 16.

¹⁶ Pozri BAKOŠ, J.: *Významové vrstvy grafickej tvorby Albína Brunovského*. *Ars*, 1968, č. 1, s. 111—132, ktorý však zároveň upozorňuje i na niektoré odlišnosti Brunovského od autentického konceptu surrealizmu. Porovnaj aj: HRON, V.: *Rastlinný motív*

- v tvorbe A. Brunovského. Seminárna práca FFUK v Bratislave 1972.
- ¹⁷ Výstava roku 1971 v Galérii mesta Bratislavy zahrňala práce od roku 1969. Pozri: PETERAJOVÁ, L.: „Farebné sny“ Albína Brunovského. *Výtvarný život*, 16, 1971, č. 10, s. 20—23.
- ¹⁸ Porovnaj HLAVÁČEK, L.: *Dialektik reality a fantázie*. *Výtvarný život*, 25, 1980, č. 10, s. 14 n.
- ¹⁹ Možno doložiť najmä nadväznosť na tvorbu René Magritta z obdobia polovice tridsiatych a polovice päťdesiatych rokov.
- ²⁰ Máme tu na mysli také prúdy novej figurácie, ako nová imaginácia a magický realizmus. Obidva termíny používame v zmysle vymedzenia v knihe THOMAS, K.: *Bis heute*. Köln 1971.
- ²¹ Vo svetových reláciách možno viesť komparáciu s tvorbou Yvesa Kleina do roku 1960.
- ²² Spomínaný proces reaktívácie vzťahu umenia k vizuálnej realite na Slovensku, predovšetkým maliarstva a kresby, neprebíha, samozrejme, ako špecifický fenomén slovenského umenia. Vo svetovom kontexte možno konštatovať proces radikalizácie výskumov v tomto smere približne od roku 1964, keď sa konala výstava *The Painter and the Photograph* v Albuquerque, ktorá naznačila jeden z aspektov — problematiku dialógu maliarstva a fotografie. Širšie poňatie problému nastolila výstava *Aspects of Realism*, Los Angeles 1967, ktorá zahrnula aj problematiku ilúzie a skutočnosti a otázky vizuálnych stereotypov. Spomínané výstavy nezahrnovali problematiku v celej šírke, pretože tu neboli prezentované snahy v socialistických štátoch s ich špecifickými programovými konceptmi a intenciami.
- ²³ Snaha navodiť emocionálnu reakciu a racionálnu reflexiu u diváka nie je vlastná všetkým autorom v rovnakej miere. Znásobenú účasť emocionálnych prvkov nachádzame u V. Rónaiovej a u J. Filu, či v niektorých kompozíciách M. Chovanca.

- ²⁴ Obdobná štylizácia tvaru a riešenie svetelnej modelácie je príznačná pre Dietera Asmusa a Dietmara Ullricha.
- ²⁵ Civilizmus ako afirmatívny vzťah ku skutočnosti a snaha zachytiť moderný život v jeho empirických podobách má v slovenskom umení zázemie v tvorbe Štefana Bednára z polovice tridsiatych rokov z čias jeho parížskeho pobytu. Pokračuje vo vojnovej a tesne povojnovej tvorbe Frica Hoffstädtera, ako aj v diele niektorých ďalších príslušníkov generácie 1909 a 1919 — Jána Želibského, v povojnovej tvorbe Eugena Nevana a Vincenta Hložníka. V tomto období sa motivicky tematizuje v športových námetoch, vo výjavoch z mestských interiérov a v pohľadoch na mestské exteriéry. Teritoriálne najbližšie analógie nachádzame v českom umení už od začiatku storočia (napr. v tvorbe Miloša Jiráčka už od roku 1902) a potom v tvorbe vojnovej generácie maliarov združených v Skupine 42 (František Hudeček, František Gross, Kamil Lhoták), neskôr u Karla Součka a ďalších. V afirmatívnom vzťahu ku skutočnosti určité paralely možno viesť s pop-artom, či už v jeho anglickej alebo americkej verzii, ako aj s francúzskym novým realizmom.
- ²⁶ Rovnako ako u ďalších príslušníkov jeho generácie ide tu predovšetkým o využitie niektorých elementov ich tvaroslovia. Svoju úlohu v tomto smere zohrala i opozícia voči nefiguratívnej maliarstvu šesťdesiatych rokov.
- ²⁷ V tejto myšlienkovvej orientácii sa prejavuje jedna zo zásadných odlišností civilizácie od snáh novej figurácie.
- ²⁸ V porovnaní so šesťdesiatymi rokmi ako najpodstatnejšie sa tu javia zmeny v smere afirmatívneho charakteru nadväzovania a zmeny v ponímaní inovácie, ktorá sa v sedemdesiatych rokoch nechápe ako absolútna hodnota.

Молодая словацкая живопись семидесятых и восьмидесятых годов — попытка анализа ее воззренческих и эволюционных слоев

В настоящей работе рассмотрена проблематика молодого поколения словацких художников периода 1970—1980 годов. Автор отмечает, что это поколение было поставлено перед проблемой создания относительно новой программы. Ему не хватало существенной поддержки со стороны непосредственных предшественников и традиции. Потребность в новой ориентации, однако, реализовалась не путем простого отрицания исторически предшествовавшего. Традиции представляемые примером преподавателей

и в те времена актуальных европейских тенденций, сохранила свою привлекательность и влияние. Однако это влияние было не однозначно. Оно черпало и исходило главным образом из того, что оказывалось приемлемым с точки зрения определяющих общественных требований; притом, однако, стремление к преемственности по отношению к изобразительным тенденциям (и не только отечественного происхождения), актуальным в те времена, тоже сыграло свою роль. Таким образом произошло необыкновенное и проти-

воречивое обновление традиции. Параллельное, казалось бы довольно нелогичное действие противоречивых влияний приводило, как правило, к весьма противоречивой интерпретации первоначальных исходных точек. Доказательством этой антиномии может служить довольно частое использование примера некоторых новых форм реализма (фотореализм, гиперреализм, новая фигурация), опосредствованных отечественными образцами творчества Рудольфа Фили, Милана Паштеки и некоторых других художников. Кажется, что здесь по сути дела лишь использовался один и тот же арсенал изобразительных стереотипов в качестве основы для полностью противоположных стремлений. Поиски ответа на общественно представляемые требования, таким образом, в первую очередь определило логику выбора средств для достижения художественных целей. Эту логику, однако, можно объяснить не только историко-политическими и изобразительными взаимосвязями, но также жизненным и социальным положением данного поколения в начале семидесятых годов. Социальная обусловленность творчества молодых художников существенным образом влияла на формирование целого ряда трендов развития. Ориентация, определяемая манерой культивированной, прецизионно стилизованной формы, нашла свое применение в авторски весьма многочисленном тренде пейзажной живописи. Эта тенденция пробивает себе путь уже начиная с первой волны молодых художников с начала семидесятых годов, и ее видными представителями были Л. Бергер, Л. Холошка, Й. Кудличка и некоторые другие. В 1976-ом году была объявлена первая общегосударственная кампания стажировок молодых художников на заводах. С этого года начинается концентрированное наступление новой волны молодых художников: решающие результаты достигли прежде всего М. Грчка, В. Ковач, и частично своим творчеством сюда относятся также В. Гулик, П. Калман

и М. Рашла. Наиболее выразительных успехов они добились в области, связанной с техническими и индустриальными мотивами, причем они использовали некоторые изобразительные тонкости живописи своего преподавателя в братиславской Средней школе художественной промышленности, профессора Р. Фили. Следующий тренд имеет свои объединяющие основы в общих исходных точках гиперреалистической и неосurreальной живописи (Ш. Бобота, Й. Бубак, П. Доррица, Н. Федькович, В. Ронаиова, У. Зметакова). Корни этого антропоцентрического взгляда вырастают из художественных начинаний части слушателей отделения монументальной живописи, на котором после ухода профессора Матейки (1972-ой год) на некоторое время поселилась манера новофигуративной живописи типа Френсиса Бэкона, по-видимому как выражение поисков приемлемого выхода из кубистической стилизации, предлагаемой Матейкой, сторонниками которой были еще его последние ученики. В то время как у некоторых эта школьная ориентация развивается в направлении смелой и динамической трактовки формы и аллегорического содержания (М. Хованец, М. Мравец, С. Брезина, Л. Зелина), у других она совсем парадоксально переросла в художественные попытки, доходящие вплоть до границы минимал арта, или концептуальных тенденций. Наиболее яркими представителями художников, экспериментирующих указанным образом, являются Д. Фишер и В. Гулик. И наконец последний значительный тренд начинался и развивался под влиянием магического реализма графики В. Гажовича, но прежде всего под влиянием живописи, графики и иллюстрации его преподавателя на Высшей школе изобразительных искусств Альбина Бруновского. Творчество Д. Каллая, М. Минаровича, К. Ондreichки и ряда других, кроме бесспорных филиаций с венским отростком магического реализма, указывает на оригинальное иллюстраторское обучение.

Slovak Painting of the Seventies and Eighties — An Attempt at an Analysis of Its Conceptual and Developmental Strata

This study, concerned with the young Slovak painting generation of the years 1970—1980, infers that its members were faced with the problem of setting up a relatively new programme. They felt a lack of any substantial support in their immediate predecessors and traditions. However, the need of a novel orientation could not be made up for by a simple negation of historical precedents. The tradition represented by the example of teachers and the then very actual European tendencies preserved its attractiveness and influ-

ence. Nonetheless, it was an ambivalent influence. The artists drew on and took as their starting point primarily what appeared acceptable from the viewpoint of the determining social requirements; at the same time, however, endeavours at preserving continuity with the then actual creative trends (and this not solely of home origin), also played a role. In this way, an unusual and even contradictory innovation of tradition came about. A parallel, and at first sight fairly illogical action of antithetical influences led, as a rule, to a very divergent

interpretation of original premises. Evidence of this antinomy may be seen in a fairly frequent recourse to the example of certain new forms of realism (photo-realism, hyperrealism, new figuration) mediated through home models of painting by Rudolf Fila, Milan Paštéka, and some others. It seems that essentially one and the same arsenal of expressive stereotypes was made use of here as a base for antipodal inferences. Hence, a search for an answer to socially proposed demands was the primary determinant of the logic of selecting means for achieving artistic goals. However, this logic cannot be explained solely in terms of historico-political and artistic relationships, but also through the life and social situation of this generation in the early seventies. The social conditionedness of the work of these young artists was essentially instrumental in their creating several developmental trends. The orientation as given by a cultivated, precisely stylized form was pursued by many authors in the landscape trend. This tendency may be seen right from the very first wave of the young artists in the early seventies; its leading proponents were L. Berger, L. Hološka, J. Kudlička, and others. In 1976, the first all-State campaign for a stay of young artists in factories took place. That year marked a more concentrated line-up of a new wave of the young: definite results were attained primarily by M. Hřčka, V. Kováč, and also V. Hulík, P. Kalman and M. Rašla belonged here at least by a part of their production. They achieved their most striking successes in spheres related to a technical and industrial motif

where they utilized certain finesses of expression of their teacher at the SŠUP in Bratislava, Prof. R. Fila. Another trend had its unifying hinterland in the common premises of hyperrealistic and neosurrealistic painting (Š. Bobota, J. Bubák, P. Dorica, N. Fedkovič, V. Rónaiová, U. Zmetáková). The roots of this anthropocentric view grew out from the creative beginning of one section of students in the department of monumental painting in which a neofigurative mode of painting of the Francis Bacon type found its home for a time after Prof. Matejka's departure (1972), evidently as the outcome of a search for an acceptable way-out of cubistic stylization propounded by Matejka, which was still professed by his last pupils. While in some of them this scholastic orientation has developed in the direction of a daring and dynamic treatment of form and allegoric content (M. Chovanec, M. Mravec, S. Brezina, L. Zelina), in others it has quite paradoxically grown into painting attempts reaching to the very boundaries of minimal art or conceptual tendencies. Outstanding among painters experimenting in this way are D. Fischer and V. Hulík. And finally, the last of the more significant trends was initiated and developed under the impact of the magic realism of V. Gažovič's graphic work, but primarily of the painting, graphic and illustration of his teacher at the VŠVU, Prof. Albín Brunovský. The painting of D. Kállay, M. Minarovič, K. Ondreička and several others, besides indubitable filiations with the Vienna offshoot of magic realism, also betrays its original illustrator training.

Mladé slovenské maliarstvo sedemdesiatych rokov (Bezkonfliktová generácia?)

JÁN ABELOVSKÝ

Každý pokus o analýzu a zhodnotenie umeleckej tvorby v určitom historickom období si vyžaduje aspoň rámcovú charakteristiku života spoločnosti, v ktorej vznikla. Pripomeňme si hneď v úvode niektoré historicko-vývinové predpoklady mladého slovenského maliarstva. Protagonisti dnešnej mladej generácie absolvovali štúdiá i profesionálne začiatky v mimoriadne zložitých podmienkach. Prevládajúce tendencie (t. j. spoločensky priorizované skupinové programy) nášho maliarstva záveru šesťdesiatych rokov programovo problematizovali oprávnenosť existencie výtvarného diela v jeho tradičnej podobe a funkcii. S vedomím istého zjednodušovania (na tomto mieste oprávneného) možno povedať, že záver šesťdesiatych rokov dospel až na hranicu analytiky možností výtvarného média, pričom chýbali konkrétnejšie sociálne motivácie a väzby k optickej skutočnosti. Základné stranice i zväzové dokumenty klasifikovali spomínané výtvarno-názorové prúdenia ako priame dôsledky krízového vývoja našej spoločnosti.¹ Došlo k opätovnému nastoleniu tradične chápanej funkcie umenia v rámci socialisticko-realistickej tvorivej metódy. Spoločenské stimuly viedli veľmi dôrazne k podstatným zmenám hodnotovej štruktúry umenia i konkrétneho diela.²

Súčasná mladá výtvarná generácia, zhodou historických okolností, bola začiatkom sedemdesiatych rokov postavená pred problém tvorby relatívne nového programu. Nového v tom, že chýbala podstatnejšia opora v bezprostredných predchodcoch a tradícii.

Nová orientácia nastupujúcej generácie sa

však rozhodne nerealizovala jednoduchou negáciou historicky predchádzajúceho. Tradícia si zachovala svoju príťažlivosť a vplyv. Bol to však vplyv ambivalentný. Vychádzalo sa predovšetkým z toho, čo sa ukazovalo ako akceptovateľné z hľadiska spoločenských požiadaviek; pritom však logická a potrebná snaha o kontinuitu s vtedy aktuálnymi výtvarnými tendenciami (a nielen domáceho pôvodu) zohrala tiež svoju úlohu.

Takto dochádza k neobvyklej a rozpornej inovácii tradície. Súbežné, na prvý pohľad dosť nelogické pôsobenie protikladných vplyvov, tvorivých vzorov a koncepcií, poznačené kolísaním medzi akceptovaním selektovanej tradície a jej mimoumeleckými predpokladmi motivovaného popierania, viedlo takmer spravidla k veľmi protirečivej interpretácii pôvodných východísk.

Dokladom tejto antinómie môže byť spôsob kompilácie príkladov tvorby Rudolfa Filu a Jána Želibského (koľko protikladnosti je už v samom fakte súbežného inšpiratívneho pôsobenia týchto dvoch umeleckých osobností!), ktorá sa zväčša vyčerpala len prevzatím určitých kompozičných princípov bez hlbšieho pochopenia ich významovej podstaty. Alebo: jedna z autorsky pomerne početných tendencií mladej maľby vychádzala z niektorých nových foriem realizmu (fotorealizmus, hyperrealizmus, nový realizmus), sprostredkovaných vzdialeným pôsobením tvorby M. Paštéku (a F. Bacona), či J. Filu. I tu sa zdá, že sa znova využíva len istý arzenál výrazových stereotypov, tvoriaci základ obsahovo celkom protipólnych snáh. Azda len vo vývinovo menej významných trendoch vychá-

dzajúcich z príkladu Petra Matejku, či utvárajúcich sa pod vplyvom sugescie maľby A. Brunovského a grafiky Vladimíra Gažoviča možno hovoriť o relatívne bezproblémovom nadväzovaní.

Vzťah k tradícii a jej inovácia v tvorbe novej maliarskej generácie teda boli do značnej miery rozporné a zvláštne. Bolo to dané špecifikou spoločenskej situácie, v ktorej nastupovala mladá generácia. Hľadanie odpovede na spoločensky proponované požiadavky určilo logiku výberu prostriedkov na dosiahnutie umeleckých cieľov. Táto logika sa však nedá vysvetliť len historicko-vývinovými výtvarnými súvislosťami, ale skôr spoločenskou situáciou tejto generácie začiatkom sedemdesiatych rokov.

Orientácia v rozmeroch tradície bola len jednou stránkou tvorby nastupujúcej generácie. Druhou, dôležitejšou, bolo hľadanie vlastného programu, ktoré sa uzaviera približne pred polovicou sedemdesiatych rokov na platforme viacerých zjednocujúcich momentov.

Prvým bol dominantný návrat k tradičnému, resp. klasickému chápaniu obrazu, ktorý je znova priehľadom do priestoru, síce vždy štylizovaného, ale predsa len opakujúceho každodennú skúsenosť a reaktualizujúceho ilúziu trojrozmernej reality. Znovuobjavovanie priameho, empirického vzťahu k predmetu tvorby spolu s vyzdvihovaním estetickosti rukopisnej techniky sa však zároveň stalo základným stimulom na utváranie druhého podstatného, názorovo scelujúceho momentu. Stalo sa prostriedkom prezentácie nekonfliktného pojmového obsahu diela. Čiže nejde len o štylizáciu „akejkolvek“ skutočnosti; naopak, celkom programovo sa hľadá taká téma a také jej spracovanie, ktoré umožní neprotirečivú interpretáciu skutočnosti, modelovanie zjednotenej reality človeka a jeho sveta. Optimistická tendencia nachádza niekedy vyššiu kvalitu v anticipačných ambíciách diela, ktorá už nie je výsledkom prvotnej jednoduchej štylizácie, ale predkladá divákovi predstihujúci odraz skutočnosti, resp. realitu perspektívne možnú a želateľnú.

Opisované základné scelujúce názorové princípy určujúce povahu mladej maľby nemožno aplikovať v celej šírke na každého autora a každé

dielo. Rozdielnosť jednotlivých autorských koncepcií spočíva totiž aj v tom, že začínajú a končia vždy na určitom stupni uvádzanej dialektiky ideového rozpätia programu mladej generácie, a to tak v smere synchronickom, ako aj diachronickom. Ďalšia, už špeciálnejšia diferenciácia sa potom prejavuje v konkrétnych obsahovo-výrazových štruktúrach tvorby mladých.

Orientácia daná manierou kultivovanej, precízne štylizovanej formy sa uplatnila predovšetkým v autorsky veľmi početnom lyrizujúcom a poetizujúcom, väčšinou krajinárskom trende. Táto tendencia sa presadzuje už od prvej vlny mladých zo začiatku sedemdesiatych rokov a jej vedúcimi osobnosťami sú Ladislav Berger, Ivan Dulanský, Ľudovít Hološka, Ján Kudlička, ale aj Stanislav Harangozó, Marcel Dúbravec, Jozef Jaňák, Jozef Ilavský, Vladimír Kováč, Dušan Srvátka, Dušan Bada, Štefan Boskoványi a ďalší.³

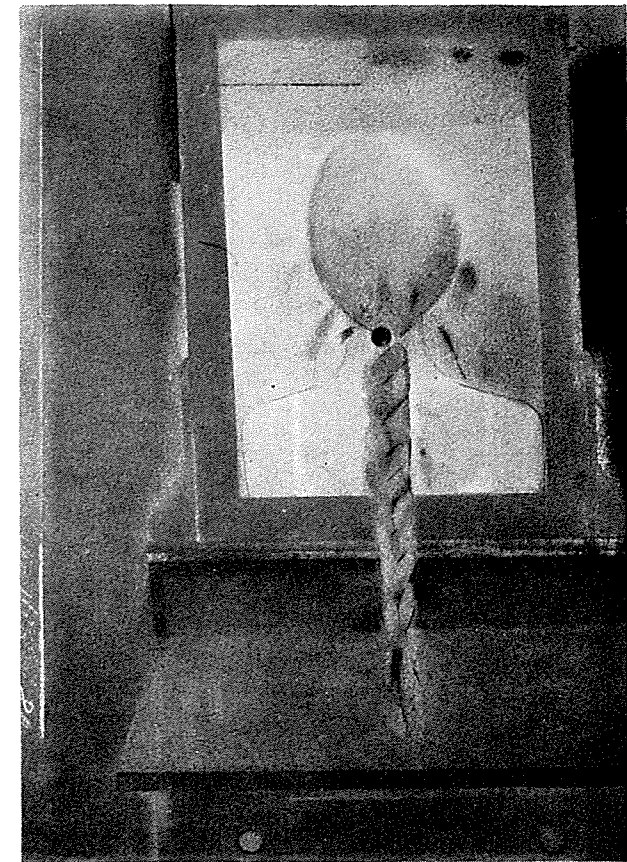
Renesancia štylizujúceho lyrizmu, najmä v krajinomaľbe, je jedným z podstatných faktov určujúcich povahu súčasného mladého maliarstva. Námetová oblasť, ktorá sa v predchádzajúcom období vo svojom priemere pohybovala takmer na periférii utilitárneho maľovania, sa zásluhou spomínaných mladých maliarov dostala do epicentra inšpiračných záujmov. Táto skutočnosť je veľmi symptomatická: je výrazom najschodnejšej cesty v kontextoch onoho spomínaného znovuobjavovania apriórnej reality. Nie je pritom zanedbateľné, že tu neraz nejde len o objavovanie platonické: ide často aj o osobný návrat ku konkrétnej krajine a ľuďom z detstva a mladosti. Tento citový aspekt „kmeňovej“ spätosti s predmetom tvorby ponúka analógiu k zakladateľským osobnostiam nášho moderného maliarstva, predovšetkým v súvislostiach rovnorodej etnickej vyhranenosti maľby týchto autorov.

Už spomínaná antinómia východiskových poučení, vyznačená polaritou tvorby Filu a Želibského, sa prejavila aj v preferencii istých technologických postupov. Maliari uprednostňujúci kompozičnú vertikálnu a farebnú distingvovanosť Želibského vynikajú najmä v tvárnej technike pastelu (J. Kudlička, S. Harangozó, V. Kováč).

Iní zasa, vyznávajúc dynamiku diagonálnej osnovy a účinnosť agresívneho ťahu štetca podľa vzoru informálnej maľby Filu, uprednostňujú olejomaľbu a akryl.⁴ Špecifikum diferenciácie týchto mladých však rozhodne nevidíme len v týchto takpovediac „technických“ súvislostiach. Základná výrazová determinanta ich pochopenia krajiny sa prejavuje najmä v napätí medzi racionálnosťou kresbovo-kompozičnej osnovy a intuitívnym, „citovým“ kolorizmom. Dualita aktivity rozumu (zdôrazňovanie nadsubjektívnej interpretácie motívu v zmysle: nejde len „o krajinu“, ale predovšetkým o obrazovú kompozíciu) a aktivity citu (typická farebná, vertikálna alebo diagonálna dominantna v osi obrazovej kompozície, ktorá určuje významovú partitúru obrazu) sa vôbec nezakrýva, naopak, zvyrazňuje. Vytvára významový interval na prezentáciu generačného názoru na podobu a funkciu nielen daného maliarskeho žánru, ale umeleckej tvorby vôbec.

Diela týchto maliarov nie sú teda len empirickým záznamom výseku skutočnosti, ale ani príležitosťou pre autoreflexiu. Obraz nechce byť ani zrkadlom reality, ani anticipáciou novej novej skutočnosti; chce byť predovšetkým jej novým, špecificky výtvarným vysvetlením. Poznávacie zložky tvorivej metódy sa zámerne zdôrazňujú: u protagonistu tohto trendu L. Bergera, ale aj u iných, napr. prostredníctvom využitia nekonvenčných nadhľadov a podhľadov, použitím provokujúceho grafického znaku, písma a pod.

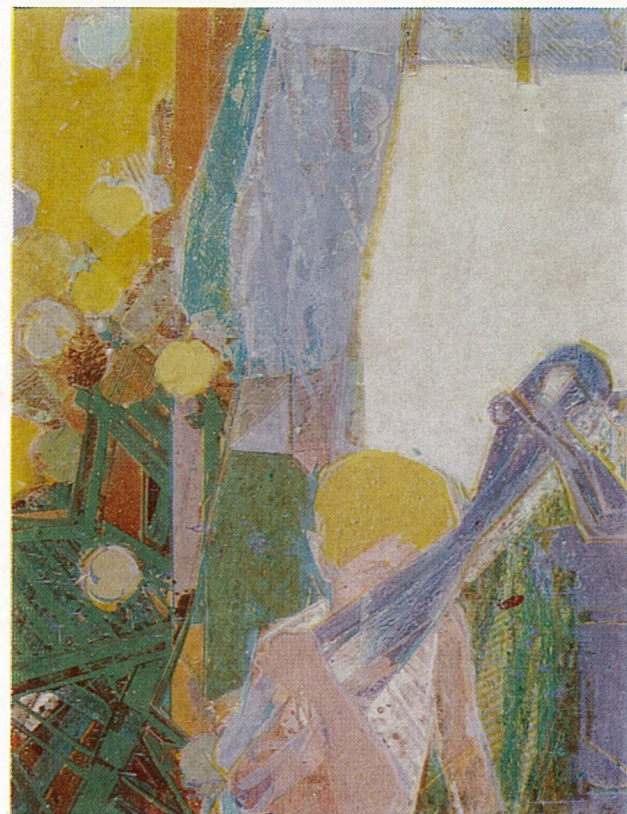
Ortodoxný gnozeologizmus má však aj ďalšie dôsledky, najmä v „seriálovitosti“ tvorby. Obraz už nemá byť jediným možným variantom interpretácie toho istého motívu, ale skôr len jednou z možností výkladu nekonečne variantnej skutočnosti. Veľmi precízne je vypointovaný takýto náhľad na funkciu obrazu v tvorbe L. Hološku, ktorý popiera tradičný dogmatizmus jediného zorného uhla umelca — pozorovateľa tým, že programovo manifestuje v neukončených variantných sériách na „tú istú tému“ odkrytý tvorivý proces hľadania objektívnej pravdy zobrazenia.⁵ Takýto istý zmysel má pre viacerých spomínaných maliarov kresbová tvorba, ktorá predstavuje



Ján Kudlička: Večer, pastel, 1980. Foto P. Meluš

dokonca oveľa výhodnejšie médium pre komunikáciu obsahových zámerov autora ako maľba. V podstate tu ide — v ideovej vrstve diela — o vyjadrenie neapriórnej, „šťastnej“ životnej filozofie živenej poznaním relatívnosti tohto sveta a akceptovaním krásy jeho nekonečne rozmanitých podôb. Odvážne uplatnenie neobvyklých koloristických hodnôt vynáša na povrch sugesciu výtvarnej emócie, zobrazenie sa dostáva na pomedzie hravej a čistej výtvarnosti.

Roku 1976 bola vypísaná prvá celoslovenská akcia pobytov mladých výtvarníkov v závodoch. Tento rok je približne hranicou na sústreďnejší nástup novej vlny mladých, ktorí opísané tendencie „kultivujúcej“ maľby interpretujú v novom výrazovom i obsahovom zmysle. Patria sem predovšetkým Peter Darnády, Stanislav Flak, Vladimír Petrik, Milan Hřečka, Vladimír



Milan Rašla: *Víkend*, olej, akryl, 1978. Foto P. Meluš

Kováč, časťou tvorby Viktor Hulík, Peter Kalman a Milan Rašla.⁶ Starší z nich maľovali do vtedy zväčša kultivované krajiny s priemyselnou štafážou, vcelku konzekventne so školskou manierou. Možnosť štipendijných pobytov bola asi rozhodujúcim impulzom na ich názorovú kryštalizáciu, ktorej ideovo-obsahové zacielenie vytvára celkom špecifickú mutáciu civilizmu. Najvýraznejšie výsledky dosiahli títo mladí v oblasti viažúcej sa k technicistickému a industriálnemu motívu.

Podstatnú úlohu tu zohralo predovšetkým školenie. Najvýznamnejšie osobnosti z nich po absolvovaní aranžérskeho oddelenia Strednej školy umeleckého priemyslu (prof. Fila) zakotvili v špeciálke prof. Želibského.⁷ Obidvaja profesori akcentovali (podľa spomienok poslucháčov) jedno spoločné — úctu k remeselnej kultúre maľby. Kým vplyv Želibského týmto asi končí (je oveľa trvalejší u ortodoxne „kra-

jinársky“ orientovaných mladých), sugescia Filovej osobnosti a tvorby sa zdá závažnejšia. Títo mladí využívajú často až doslovné citácie spôsobu jeho maľby konca šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov, najmä jej efektívnych stránok (a dodajme, že bez závažnejšej snahy o reinterpretáciu jej skutočného zmyslu). Filov princíp „intervencie“ širokým, plynúcim ťahom štetca má totiž v zásade obsahový význam (je prostriedkom relativizácie a novej interpretácie veristického druhého obrazového plánu). U týchto maliarov má však ten istý prvok čisto kompozičný, „estetizujúci“ zmysel. Dynamická kresbová osnova patrí predmetu a je jeho vysvetlením (a nie popretím ako u Filu). Krása priemyselných konštrukcií sa teda vzýva z imanentných dôvodov; umožňuje efektne usporiadať obrazovú plochu. Zároveň však tento estetizmus signalizuje prítomnosť vyslovene romantického vzťahu k vizuálnej stránke technickej civilizácie.

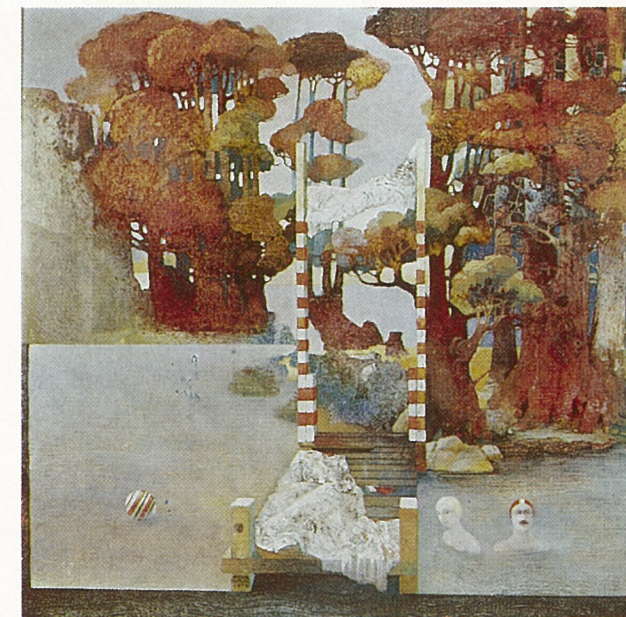
Ak bol pre začiatok sedemdesiatych rokov vývinovo príznačný typ maľby vo výrazovom rozpätí od tradičnejšieho, lyrizujúceho poňatia I. Dulanského alebo J. Ilavského až po jeho neskoršie a vyhranenejšie modifikácie — poetizmom J. Kudličku, dynamikou L. Bergera a naopak, analytickými snahami L. Hološku — tak neskôr, od polovice desaťročia, nadobúdajú prevahu úsilia o syntetizáciu pôvodných východísk. Ich vedúcou osobnosťou je nepochybne M. Rašla, zjednocujúci na báze civilistickej témy Želibského koloristickú precíznosť a Filovu kresebnú agresivitu mimoriadne inšpiratívnym spôsobom. Vplyv jeho maliarskej koncepcie je ešte podporený pedagogickým pôsobením (od roku 1972 asistent na odd. krajinárskeho a figurálneho maliarstva), takže v spätnom pohľade sa zdá, že najmä mladší príslušníci tzv. Želibského školy nachádzali východiská z maniere prekultivovanej formy práve na platforme jeho programu.⁸

Dovoľme si teraz malé odbočenie. Jeden z trendov súčasnej architektúry zakladá svoj výraz na „priznávaní“ estetických hodnôt úžitkovým častiam budovy, ktoré prv ostávali skryté. Nie je to príznak včleňovania technicistického romantizmu do architektonickej tvorby?

A paralelne s tým: nie je pertraktovanie vizuálnej príťažlivosti civilizačných foriem snahou o nájdenie optického symbolu doby? Ak nie, potom ako vysvetliť že sa celkom rezignuje na akékoľvek reflexie o neblahom pôsobení civilizačných procesov na životné prostredie (hoci sa priam ponúkajú)? Z množstva autorov pomená takto moralisticky problematiku len osamotené tvoriaci František Veselý.

To všetko vylučuje akúkoľvek literárnosť a epickosť. Technicistický rozvrh kompozície, využitie písma, citácie grafického znaku, či reálneho detailu v prostredí kultivovanej maliarskej transformácie — to sú výtvarné postupy odkazujúce viac k nadčasovosti symbolu, ako k časovo-priestorovej konkrétnosti. Konkrétnosti, ktorá zatiaľ poskytuje skôr dôkazy o nedostatku a nedostatočnosti techniky, než o jej prebytku. Diela týchto mladých nie sú už expresiou skutočnosti, ich ideové posolstvo anticipuje novú realitu budúcnosti. Táto nová skutočnosť je v súlade s vedecko-technickými aspektmi futurologických tendencií spoločenského vývinu, je predstihujúcim odrazom zatiaľ len tušených obrysov životného slohu zajtrajška.

Spomínané základné trendy mladej maľby ortodoxnosťou východiskového programu, zdá sa, po čase plne neuspokojujú ich nositeľov. Kulmináciu tohto programu zaznamenávame začiatkom druhej polovice sedemdesiatych rokov, potom nastáva akési vyčerpanie. Je príznačné, že práve vedúce osobnosti týchto smerovaní sa pred koncom desaťročia ocitajú na začiatku nových výbojov. L. Berger a L. Hološka sa vracajú k vlastným začiatkom a skúmajú možnosti aktuálnejšej maliarskej výpovede prostredníctvom figuratívnej témy. J. Kudlička maľuje sériu až slastne lyrických ženských postáv. M. Rašla obohacuje obsahovú vrstvu o epické naratívne motívy. V. Hulík dotvára vlastný civilistický program k „légerovskej“ paralelite človeka a stroja, M. Hřčka priznáva vo svojich industriálnych feériách čoraz závažnejšiu úlohu obrysovému modulu ľudskej postavy. Stále podstatnejšiu úlohu nadobúda človek a jeho zobrazenie, dovtedy končiacie viac-menej na úrovni štafáže „splývajúcej“ so svojim predmetným okolím. Momenty novej úlohy auten-



Nikolaj Fedkovič: *Krajina s plavcami*, olej, 1978. Foto P. Meluš

tickosti, dominancia ľudského faktora, to všetko je v zrejmom súlade s úsiliami o dosiahnutie konkrétnejšej, neformálnej spätosti tvorby so životom a spoločenskou realitou.

Tieto nepopierateľné vývinové fakty zvyšujú význam tvorby skupiny mladých maliarov — figuralistov, tvoriacich akúsi odnož civilistického trendu (Štefan Bobota, Jozef Bubák, Ján Berger, Nikolaj Fedkovič, Darina Gladišová, Veronika Rónaiová, Uljana Zmetáková a niektorí ďalší).⁹ Tvorba týchto, výtvarným názorom dosť odlišných osobností, nachádza jednotiace zázemie v spoločných východiskách neorealistickej a neosurreálnej maľby. Obsahovosť ich umenia vyrastá z projekcie akoby bez výberu zaznamenaných juxtapozícií všedného dňa do prostredia atribútov civilnej reality (N. Fedkovič, U. Zmetáková). Zobrazenie je potom zámerne znejasňované buď koloristickou a rukopisnou faktúrou (D. Gladišová), alebo dekompozíciou a fragmentarizáciou zobrazenia (V. Rónaiová), čím nadobúda hodnoty a možnosti významovo mnohoznačnej interpretácie. Ďalší zasa smerujú k vševyjadrujúcemu antropologickému znaku cestou simulácie chladnej a nezaujatej objek-



Veronika Rónaiová: *Túžba*, 1980, olej. Foto P. Meluš

tivity (Š. Bobota), alebo naopak, symbolickým obzvláštnovaním ikonickej všednosti (J. Bubák, J. Berger).

Korene tohto „antropocentrického“ názoru vyrastajú predovšetkým z výtvarných začiatkov časti poslucháčov ateliéru monumentálneho maliarstva, ale aj iných oddelení, ktorí niekoľko rokov pred odchodom prof. Matejku (1972) načas udomácnili manieru novofiguratívnej maľby typu Francisa Bacona, zrejme ako výraz hľadania prijateľného východiska z Matejkovej kubisticko-expresívnej štylizácie, ktorú vyznávali ešte jeho poslední žiaci. U niektorých sa táto orientácia rozvíja v medziach latentne ironizujúcej figurácie a persiflážnej tvarovej štylizácie (Stanislav Balko, Ladislav Čarný, Dušan Polakovič),¹⁰ u ďalších predstavuje už len menej významnú kapitolu. Z tohto názorového podhubia vyrástli predovšetkým dve osobnosti: Daniel Fischer, rozvíjajúci princípy citácie a intervencie ako prostriedku pre komunikáciu univerzálnosti ľudskej skúsenosti zo sveta v diachronickej rovine (paralelnosť štýlov a techník rôznych vývinových epoch maliarstva) i synchronicky (vzťah umeleckej i mimoumeleckej percepcie sveta), a V. Hulík, skúmajúci vo svojej neskoršej tvorbe možnosti viacnásobnej reinterpretácie toho istého motívu technologicky (od koláže cez ofset až po kresbu — maľbu) i obsahovo, na základe paralelnosti a komparácie viacerých námetových etalónov.¹¹ Každopádne sa tu vy-

jadruje nostalgia po „pôvodnej“ bezkonfliktovej symbióze človeka a jeho prostredia; je to hľadanie uspokojivej odpovede na otázku miesta človeka v „druhej“ prírode, ktorá sa mu do istej miery odcudzuje.

Civilistický trend a skupina ortodoxných krajinárov boli autorsky najsilnejšou zložkou mladého maliarstva. Snaha o nekonfliktnosť, ktorá je konštantnou súčasťou výrazovo diferencovaných autorských koncepcií, sa stáva v poslednej významnejšej skupine tejto ideovo-výtvarnej orientácie celkom otvorene priznaným programom, konečným cieľom umeleckej transpozície reality. Lenka Boťanská, Lýdia Boríková, Magda Dúbravková, Marta Chabádová, Eva Kyselicová, Eugénia Lehotská, Katarína Orliková, Jana Melišková, Emília Urbanová, Daniela Zacharová, Lýdia Štolcová a mnohí ďalší preferujú také námety a výtvarné spracovanie, ktoré nám predkladá svet uchopiteľný, dôverne známy a konvencionálny. Sentimentálna empiria vzťahu ku skutočnosti je základom umeleckého názoru tých maliarov, ktorí modelujú svet v mene akéhosi hedonizmu, vzťahu k životu a umeniu. Ich tvorba sa logicky sústreďuje najmä na témy komorné a prívátne (portrét a autoportrét, detský svet, rodinný život a pod.). Využívajú pritom pomerne často aj výdobytky súčasných realistických tendencií, nadľahčované dekorativizmom kresbovej linky a prejasnenou maliarskou paletou. Snaha o zovšeobecnenie „súkromných“ pocitov zo sveta máva aj vyššie významové ambície: je prostriedkom pre komunikáciu sentimentálnej životnej filozofie.

Akúsi protiváhu civilistickej orientácie tvorí ďalšia ideovo-tematická skupina mladej maľby určená polaritou medzi vystupňovaným štylizáčnym cítením a snahou o vyjadrenie formou symbolu literárnej povahy. Azda najvýraznejšie tu pristupuje moment konvenčnosti vzťahu k základným historickým predpokladom súčasného spoločenského vývinu, resp. jeho ideologickým aspektom. Varianty spoločensky angažovaných tém týchto maliarov sú svojím spôsobom príznačné pre spôsob prístupu k historickému námetu v rámci mladej maľby ako celku. Historické fakty sa pre nich stávajú len mate-



Jozef Bubák: *Katarína*, olej, 1977. Foto P. Meluš

riálom; omnoho dôležitejšia je metóda zobrazenia, a najmä stereotypy zobrazenia, ktoré chcú pôsobiť spoločensky aj esteticky. Obraz sa takto stáva metonymiou „večnej témy“ (mier, vojna, láska, práca), čím sa jeho významovosť aktualizuje v rovine etického imperatívu.

Táto tendencia sa uplatňuje najmä v dielach niektorých z posledných absolventov prof. Matejku (S. Brezina, M. Chovanec, M. Kornúcič, M. Mravec, L. Zelina), ktorí na rozdiel od väčšiny uchovávajú tradície školy. Dnes sú to už skôr protagonisti mladej generácie než jej príslušníci. A čo je zvlášť zaujímavé, sú to prvolezci bez nasledovníkov. Stojí za úvahu preskúmať bližšie príčiny až nepochopiteľne rýchleho vyčerpania sa vplyvu matejkovskej školskej manieri, ktorej príťažlivosť dokazujú ešte školské práce absolventov jeho nástupcu prof. Gajdoša. Možno hypoteticky predpokladať, že generačná snaha o harmonizáciu umeleckého videnia sveta jednoducho nemohla prijať tento imanentne disharmonický spôsob výkladu sveta. To je však asi len jedna z možností vysvetlenia situácie. Fakt je totiž aj to, že demokratické ovzdušie Matejkovej špeciálky priam provoko-

valo poslucháčov k veľmi skorej formulácii radikálnych výtvarných experimentov v hraniciach súčasných svetových tendencií.¹² Na druhej strane matejkovský kompozičný spôsob využívajúci pôsobenie monumentálnej a dekoratívnej formy sa uchoval v tvorbe viacerých absolventov oddelenia, ktorí sa v praxi venovali viac-menej výtvarnej práci pre interiérovú a exteriérovú architektúru.¹³

A tak v súčasnosti len spomínaní jednotlivci uplatňujú kedysi taký frekventovaný spôsob odvážnej maliarskej traktácie veľkej dynamickej formy, aby prostredníctvom nej vyjadrovali všepľatné humanistické pravdy. Vzťah medzi vnútornou projekciou individuálnej predstavy a úsilím o objektívnosť nadčasovej alegórie sa však po čase stal pre nich priúzkou. To bol zrejme dostatočný podnet na pokusy o prekonanie konvencií školenia buď smerom k obsahovo civilnejšej maľbe (M. Chovanec),¹⁴ alebo k významovo diferencovanejšiemu a tvarovo disciplinovanejšiemu výtvarnému názoru (S. Brezina, L. Zelina).

Akousi podskupinou tohto štylizujúceho a symbolizujúceho trendu je orientácia zužitkú-

vajúca dedičstvo imaginatívnej maľby. Zapôsobil tu predovšetkým príklad maľby A. Brunovského a farebnej grafiky V. Gažoviča. Napokon väčšina z určujúcich osobností tohto smeru sa pôvodne školila na oddeleniach grafiky a ilustrácie a grafickou tvorbou sa sústavne zaoberá. Maľbu Olgy Johanidesovej, Viery Fedkovičovej, Dušana Kállaya, Mariána Minaroviča, Karola Ondreičku¹⁵ a i. určuje záujem o emotívne možnosti vyvierajúce zo vzťahu mentálnej a apriórnej skutočnosti. Tento vzťah je spravidla prestúpený racionálnou myšlienkovou konštrukciou využívajúcou prekrývanie reálnej motivácie a subjektívne interpretovaného námetu. Významová mnohoznačnosť teda vyviera z protichodnosti medzi vcítením sa a intelektuálnym odstupom. V zásade toto smerovanie, najmä v závere sedemdesiatych rokov, do istej miery splyva s novofiguratívnymi tendenciami rozoberanými vyššie.

Záverom našich úvah o ideovo-obsahových i výrazových rozmeroch súčasného mladého maliarstva treba zdôrazniť, že nám išlo o postihnutie základných obrysov jeho názorovej diferenciácie. Táto snaha si, prirodzene, vyžadovala isté zovšeobecnenie hodnotiacich súdov a globalizáciu problematiky. Preto nemohla dospieť až k detailnému rozboru jednotlivých autorových koncepcií. Pokúsili sme sa predovšetkým o vytypovanie podstatných a konštantne platných spoločenských, historicko-vývinových, primárne výtvarných i individuálne psychologických fenoménov utvárajúcich celkový obraz, umelecký program mladej generácie nášho maliarstva.

Rozpätie tohto programu sme skúmali vo viacerých rovinách. Došli sme k názoru, že v rovine formovo-výrazových štruktúr je tento program historicko-vývinovo redundantný. To znamená, že akceptuje už dosiahnuté výsledky bez výraznejšieho úsilia o hľadanie nových možností v rovine formy. Zhodnocovanie tradícií a príkladu formovo-výrazového aparátu neoimpresívnej štylizácie, informelu, kubizujúceho expresionizmu, novej figurácie, hyperrealizmu, fotorealizmu a magickej maľby je v zásade sprostredkované školou, resp. zložitejším a komplikovanejším pôsobením súboru vplyvov, uplat-



Lubo Zelina: Jazdec, olej, 1980. Foto P. Meluš

ňujúcich sa v atmosfére školských ateliérov v období šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov. Nová generácia sa postavila k nim skôr apologeticky ako kriticky.

Treba však pripomenúť, že vzťah k tradícii bol do istej miery ambivalentný. To znamená, že spomínaná redundantnosť sa vyčerpala predovšetkým v oblasti formovo-výrazových prostriedkov v záujme uspokojenia snáh o novú formuláciu realistickej platformy. Hľadanie nového programu sa však odohralo v kvalitatívne inej rovine, v rovine nového obsahu a novej idey.

A preto sa aj v rámci ideovo-obsahových štruktúr diela „narába“ s tradíciou oveľa voľnejšie a menej konzekventne. Bez väčších problémov sa preberajú často protikladné výtvarné vplyvy a inšpiračné vzory. Filačné východiská týchto snáh boli rôznorodé a v doterajšom texte sme ich už dostatočne opisali. Všimnime si však, že sa uprednostňovali také etalóny výtvarných vzorov, ktoré potenciálne vytvárali predpoklady na harmonizujúci obsah a sentimentálne posolstvo diela.

Pravda o svete sa teda nachádza v mierovom spojení „ja“ so svetom. Pritom však nejde o pre-

zentáciu nejakých ideálne vypreparovaných pojmov. Výrazná je táto skutočnosť, znamenajúca najmä úsilie o nekonfliktnosť, predovšetkým v autorsky najpočetnejšom a vývinovo rozhodujúcom civilistickom trende: korelácia ľudského, spoločenského a prírodného smeruje jednoznačne k humanizácii aparátu civilizačných foriem, humanizácii, uskutočňovanej v obraze vzájomným prestupovaním sa ich pojmovej vizuálnosti. Práve v tejto sociabilite (aj napriek rizikám tézovosti a schematizmu) nachádzame najvýraznejšiu devízu, podstatu životného i umeleckého svetonázoru mladej tvorby. Zároveň v nej vidíme platformu, na ktorej sa uskutočňoval presah z konvencií doterajšieho vývinu našej maľby, únik z konvencií jej významového a obsahového zmyslu smerom k originálnejšej generačnej maliarskej výpovedi.

Poznali sme teda, že súčasná mladá maľba predstavuje pomerne zložitý a diferencovaný fenomén, ktorý sa nedá definovať jednoznačným taxonomickým súdom. Jej názorová štruktúra je napokon otvoreným systémom, ktorého skutočné hodnoty preverí až ďalší vývin. Možno aj preto nás viac ako vyslovovanie definitívnych hodnotení fascinovala otázka povahy jej spoločenskej existencie a oprávnenosti. Usilovali sme sa, podľa možností, o presné vyjadrenie charakteru korelácie mladého umenia a súčasného stavu spoločenského vedomia. Jednoduchšie povedané: pýtali sme sa na to, do akej miery naplnia mladá maľba funkciu „predstihujúceho“ odrazu skutočnosti nášho života a myslenia.

Domnievame sa, že sa pritom dostatočne zdôraznil význam relevantných spoločensko-inštitucionálnych faktorov vonkajšieho i vnútorného mechanizmu systému výtvarnej kultúry, v ktorom sa realizovala nová generácia. Zároveň sme sa usilovali vyhnúť vulgarizujúcemu vytváraniu násilných paralelít medzi sociálnym a umeleckým. Dospeli sme k poznaniu, že mladé maliarstvo sa v tvorbe svojej ambicióznejšej časti usiluje vysloviť k základnej výtvarnej dileme súčasnosti — k možnostiam komunikácie ľudskej skúsenosti z nášho života.

Deje sa tak predovšetkým na pôde figurálnej a krajinárskej maľby civilistickej orientácie. Podstatné je však to, že prvotné okúzlenie vizu-

álnymi znakmi našej epochy je latentne významovo prekrývané zdôrazňovaním ľudských aspektov, fenoménmi spoločenskými i ľudsky psychologickými. Tým sa dá vysvetliť aj pretrvávajúca aktuálnosť antropologickej orientácie, účastný záujem o človeka a jeho každodenný život, či už v podobe neosurreálnych a novofiguratívnych tendencií, alebo v obsahovo zúženjšom interpretovaní optickej podoby jeho životného prostredia (krajinomaľba, zátišie, portrét). Jednako však podstatnejšiu časť originalnosti prínosu mladých nachádzame v obohatení umeleckého chápania sveta integráciou ašpecifického. Zujtkovanie niektorých mimo-umeleckých foriem ľudskej duchovnej aktivity v hmotnom celku diela sa stáva jedným z najúčinnejších prostriedkov rušenia protikladu medzi výlučnosťou umeleckého artefaktu a realitou života.

Roku 1957 básnik Milan Rúfus napísal nasledovné generačné vyznanie do katalógu pražskej výstavy predchodcov dnešných mladých: „V detstve nám dlho hovorili: Duch. Hovorili nám: Krása. Hovorili nám: Človek. Počiatkové písmená týchto pojmov nezabudli byť pri nijakej príležitosti veľké a všetko, čo sa dialo mimo, bolo akosi kvôli nim. Boli sme mladí a mali sme rešpekt pred týmito iniciálami. Ale rástli sme vedľa nich a pomaly sme odhadovali, koľko skutočného sa nemilosrdne trati na riedkom site veľkolepých fráz.“¹⁶

Skepsa znejúca z tohto poetizujúceho manifestu, ale i túžba po nájdení pravých ľudských a umeleckých hodnôt primárne poznačili tvárnosť mladých generačných vln šesťdesiatych rokov. Ak by sme chceli formulovať analogický programový text dnešnej mladej výtvarnej generácie, zrejme by sme sa vyjadrovali v oveľa sentimentálnejšom, takpovediac harmonickom duchu. Optimistická tendenčnosť, bezvýhradné akceptovanie kladného vzťahu k podstatným javom súčasnosti, odovzdaná súvzťažnosť a účasť na spoločenskom dianí: to všetko celkom výstižne charakterizuje mladú výtvarnú generáciu. Prírodný spoločenský postoj mladých umelcov však nie je definitívnou zárukou kvality ich spoločenského pôsobenia. Tá sa odhaľuje až v nemilosrdnej konfrontácii kon-

krátneho diela so skutočnosťou. Realizmus účasti totiž nemôže znamenať pasívnu deskripciu reality, ani výtvarnú interpretáciu dávno známych právd. Umenie nie je len poznávaním, je aj projektovaním a modelovaním reality relatívne novej a perspektívne možnej. A práve

v týchto dimenziách sa nachádza deliaca čiara medzi súčasným mladým umením a výtvarmi umelcov mladých len rokom narodenia. Tomu prv spomenutému umeniu sme predovšetkým venovali túto štúdiu.¹⁷

Poznámky

¹ Poučenie z krízového vývoja v našej strane a spoločnosti po XIII. zjazde KSČ. Bratislava 1973. Pozri tiež zborník *Za socialistické umenie*. Bratislava 1974, s. 241.

² Aktuálnymi otázkami socialistického realizmu sa zaoberali: ŠINDELÁŘ, D.: *Realizmus a socialistický realizmus*. Výtvarná kultúra, 1, 1977, č. 2, s. 1—12; KONEČNÝ, D.: *Současné problémy socialistického realizmu*. Tamže, 2, 1978, č. 1, s. 1—22.

³ Ide väčšinou o absolventov oddelenia krajinárskeho a figurálneho maliarstva (prof. Želibský): I. Dulanský, 1967; L. Berger, 1970; D. Srvátka, 1971; J. Jaňák a J. Kudlička, 1972; D. Bada, 1973; V. Kováč, 1975; Š. Roskoványi a M. Žilík, 1976. B. Bača absolvoval roku 1968 na oddelení monumentálnej maľby (prof. Matejka), L. Hološka, 1968, absolvoval na oddelení portrétnej a kompozičnej maľby (prof. Mudroch), S. Harangozó, 1973, na oddelení užitého a dekoratívneho maliarstva (prof. Dubay) a M. Dúbravec, 1973, na oddelení voľnej grafiky a ilustrácie (prof. Dubay).

⁴ Charakteristickým prípadom tejto technologickej a výrazovej dichotómie je Vladimír Kováč. V pasteloch je typickým príslušníkom Želibského školy, dosahujúcim špecifickou technikou delikátne svetelnopriestorové efekty. Oleje komponuje v ortodoxne „industriálnom štýle“ filovskej orientácie.

⁵ Autochtónnosť a relatívna výnimočnosť maliarskeho programu L. Hološku je daná zrejme aj odlišným školením. Patrí medzi posledných absolventov prof. Mudrocha, z ktorých okrem J. Bergera sú významnejší ešte Jozef Gális, Cyril Koreň a Ivan Kříž, rozvíjajúci kultivované koloristické tradície a rukopisnú faktúru postimpresionistického dedičstva; v niektorých prípadoch smerujú až k prahom čistej výtvarnej senzibility monochrómov (napr. biele kompozície Jozefa Gálisa).

⁶ Vedúcimi osobnosťami tohto trendu sú zasa absolventi špeciálky prof. Želibského: M. Rašla, 1970; M. Hřčka, 1973; V. Kováč, 1975; z mladších najmä St. Flak a P. Darnády, 1979. K nim sa ešte pripája P. Kalman (odd. úžitkového a dekoratívneho maliarstva, prof. Dubay, 1973). Celkom zvláštnym prípadom je V. Hulík, ktorý s týmto trendom konverguje len

ranou tvorbou (1974—1977), tematicky viazanou k industriálnemu motívu a civilizmu (štipendijné pobyty v Slovnafte a v DPMB).

⁷ Na bratislavskej Škole umeleckého priemyslu študovali napr. M. Hřčka, J. Jaňák, V. Kováč, M. Rašla, všetko neskorší poslucháči prof. Želibského.

⁸ Vyvrcholenie Rašlových syntetických snáh znamená séria obrazov vytvorených v rámci študijného pobytu v bratislavskom Elektrovode (1976), v ktorých využíva účinky jemnej a noblesnej maliarskej faktúry konfrontovanej s technicistickými fragmentárnymi motívmi a vkladnými nevýtvarnými materiálmi (dierne pásky a pod.). Približne od toho času Rašla opúšťa už dodatočne zmapované cesty „industriálnej“ štylizácie v prospech komornejšieho, sujetového maliarstva, ktorým ovplyvnil väčšinu neskorších absolventov oddelenia.

⁹ Vysokú školu výtvarných umení absolvovali v týchto rokoch: Š. Bobota, 1966 (prof. Matejka), J. Bubák, 1975 (prof. Matejka), J. Berger, 1968 (prof. Mudroch), N. Fečkovič, 1972 (VŠUP v Prahe, prof. Sklenář), V. Rónaiová, 1976 (prof. Dubay), U. Zmetáková, 1977 (prof. Dubay).

¹⁰ Všetci sú absolventi odd. monumentálneho maliarstva (prof. Gajdoš) s výnimkou D. Polakoviča, 1976, odd. knižnej tvorby.

¹¹ Obidvaja absolvovali roku 1974 odd. monumentálneho maliarstva (doc. F. Gajdoš).

¹² Boli to predovšetkým V. Jakubík, absolvoval roku 1970, M. Bočkay, 1970, D. Tóth, 1972, K. Bočkayová, 1974, D. Fischer, 1974, V. Hulík, 1974, I. Minárik, 1974.

¹³ Myslíme tým F. Blažu, absolvoval roku 1970, P. Günthera, 1970, E. Končekovú, 1970, E. Cisárovú, 1972, I. Chapčáka, 1973, K. Zavorskú, 1975 a i.

¹⁴ Tvorba Milana Chovanca predstavuje jeden z najvýraznejších príkladov programovo figuratívnej orientácie v celkových súvislostiach súčasnej maľby. Na rozdiel od generačných druhov sa jednoznačne priklonil k príkladu Picassovho neoklasicizmu, ktorý v duchu školenia rozvíjal na pôde obsahového vitalizmu a obsahovej angažovanosti. Mimoriadne dôležitá je posledná perióda jeho tvorby záveru sedemdesiat

tych rokov, v ktorej využil dosiahnuté umelecké poznanie na celkom osobnostnú formuláciu civilistického maliarskeho názoru. V istom zmysle tým odpovedal na všeobecné generačné trendy a zároveň ich ovplyvnil. Jeho nová orientácia sa veľmi skoro dočkala aj zaslúženého ocenenia (GRAND PRIX na Bienále maľby v Košiciach 1980).

¹⁵ Najmä v tvorbe D. Kállaya, K. Ondreičku a M. Minaroviča je grafická a ilustračná tvorba prinajmenej rovnocenná.

¹⁶ Katalóg výstavy *Mladé slovenské umění*. Praha 1957.

¹⁷ Štúdiá je výňatok z rukopisu z roku 1982.

Молодая словацкая живопись 70-ых годов (Бесконфликтное поколение?)

Автор в своей работе уделяет внимание определению основных воззренческих и эволюционных слоев словацкой живописи семидесятых и начала восьмидесятых годов. Он оценивает множественный характер изобразительной ситуации, который определяется множественным характером развития, а также участием целого ряда генерационных слоев в художественной жизни.

Автор постепенно рассматривает проблемы возрождения экспрессивных тенденций в словацкой живописи семидесятых годов в контакте с европейским развитием, а также вопросы рациональной конструкции формы

в творчестве старшего поколения. Затем он исследует стремления, которые программно направлены на сознательную контаминацию интеллектуальных и имажинативных компонентов художественного творческого акта. Основной полярностью развития автор в своей работе считает напряженность между визуальной концепцией и мысленной апперцепцией, которые он интерпретирует с точки зрения завершения гипергносеологизма предшествующего этапа с визуальными стереотипами наблюдателя современности. Особое внимание в работе уделяется проблематике бытовизма в творчестве самого молодого поколения.

The Young Slovak Painting of the Seventies (A Conflict-Free Generation?)

This study is designed to set off fundamental conceptual and developmental strata of Slovak painting of the seventies and early eighties. It assesses the pluralistic character of the situation in fine arts, determined by the pluralistic nature of development, as also by the participation of several generation strata in artistic life.

It analyses step by step all aspects of a revival of expressive tendencies in Slovak painting of the seventies, in contact with European trends and questions of a rational construction of shape in the works of the earlier generation. Further, it follows up the ende-

avours tending, in a programmed way, towards a conscious contamination of the intellectual and imaginative components of an artistic creative act. As the basic developmental polarity is here considered to be the tension between visual and mental perception, both these being interpreted here from the point of view of a culmination of hypernoetism of the preceding stage and as part of a differentiation of the central issue of the polemics with the visual stereotypes of a perceiver of the present times. Special attention is devoted in this study to the problem of civilism in the work of the youngest generation.

Vincent Hložník

MARIAN VÁROSS

„Vo svojej tvorbe sa usilujem tlmočiť myšlienku, chcem niečo povedať. Estetika, o ktorú sa snažím, má tomu pomôcť. Že je to dakedy... zložitejšie, komplikovanejšie, no, proste, inak to nemôže byť.“

Výtvarný život, 1967, č. 1

„Chýba nám pokora, strašne chýba, a tak nám jej treba. Sme príliš sebavedomí a nemáme byť na čo, keď meriame mierou vesmíru. A ak sme sebavedomí preto, že sme ľudskými bytosťami, máme mať všetky ľudské cnosti. A teda aj pokoru.“

Výtvarný život, 1967, č. 1

„Umelec sa môže angažovať jedine cez seba: je to veľké poslanie, čosi vykonať pri zušľachtovaní vnútra svojho súčasníka, ukázať mu čosi, čo si sám nie vždy všimne. Podstata angažovanosti je v jeho mravnom postoji.“

Nové slovo, 1971, č. 23

Na začiatku štyridsiatych rokov vstúpila s Vincentom Hložníkom do slovenskej kultúry osobnosť, ktorá priniesla nášmu výtvarnému umeniu nové dimenzie a nároky a začala ich zhmotňovať v ojedinelej symbióze tvorivej kvantity a kvality. Hložník ako tvorca, učiteľ a morálny subjekt svojou nezastupiteľnou prítomnosťou už desaťročia rozhodujúco spolunarbňuje obsah našej výtvarnej súčasnosti.

1. Psychológia tvorcu

Existuje mnoho druhov a podôb výtvarného nadania. Sú talenty schopné napodobňovať alebo spodobovať, sú iné, ktoré pracujú predovšetkým s obrazotvornosťou. Sú talenty kresliarske a talenty koloristické, talenty s citom pre priestor a s citom pre plochu, talenty lyrické, monumentalizačné a dekoratívne. Sú talenty harmonizačné, hľadajúce súvislosť s minulosťou a s prostredím, a sú talenty revolucionizujúce, nekonformné, ba až nespratné. To, čo ponímame ako talent, nie je, pravdaže, abstraktná hrivna, ktorá sa pridáva osobnosti ako dar navyše, ale je to komplexná štruktúra, ktorá poznačuje celú osobnosť, vyrastá z nej, tlmočí ju. Nedá sa od nej oddeliť. Výtvarný talent nie je iba stupeň šikovnosti výtvarne sa vyjadrovať. Môže byť citlivý alebo brutálny, rozumný alebo živelný, mravný alebo amorálny, sociálny alebo sebecký ako sama individualita, ktorá ho nesie a zosobňuje, pričom ho môže zmnožovať i mrhať.

Nie je ľahké na malom priestore vystihnúť povahu Hložníkovho talentu. Pri prístupe zvonka, pri prezeraní kresieb, ilustrácií, grafických cyklov a napokon i jeho obrazov vnucujú sa označenia ako výtvarná suverénnosť a obrazivá nevyčerpatelnosť. Hložník udivuje množstvom, majstrovstvom, náročnosťou, nezlyhávajúcou kvalitou. V jeho práci niet slabín, sú len veci nedorobené. Všetko, čo začal, má myšlienku, tvar a štýl. Ideu sleduje húževnato a neodbytno neraz v celých cykloch variantov, no každému z nich, pokiaľ fyzicky stačí, chce dať všetko, aby



Z cyklu *Premeny*, pastel, 1979. Foto L. Mišurová

mohol byť nezávislým, naplno hovoriacim dielom. Aj keď sa jeho kresby, grafiky alebo obrazy v kolekciami podporujú, ba čo do účinku stupňujú, nie sú na seba odkázané. Hložník vie dať každému solitéru univerzálnu celistvosť. Svoje grafické listy a obrazové kompozície chápe ako posolstvo hovoriace nie o jednotlivosti, ale o celom spoločensko-ludskom osude, o zložitom a protirečivom vesmíre človeka.

Zdá sa, že východným faktorom pri charakterizovaní Hložníkovho nadania je jeho obrazovosť vyznačujúca sa veľkou dynamikou, ostrosťou i stálosťou, takže predstavy, ktoré sa vynárajú v umelcovom vedomí, môžu sa kedykoľvek stať predmetom zámerného spodobenia. Hložník v priebehu rokov a neúnavnej produktivity získal bohatú zásobnicu skúseností a pamäťových dát, takže preňho nie je problém

spamäti rekonštruovať a zobraziť ľubovoľný motív. Platí to dokonca aj pre oblasť ilustrácie, pretože aj tam disponuje bohatstvom konkrétnych historických reálií, ktoré musí dopĺňať novým vecným štúdiom alebo dokumentárnym materiálom iba pri ilustrovaní diel z neobvyklého či nedostatočne poznaného obdobia alebo prostredia.

Hložníkov „videnie“ predstavy je také živé, že mu dovoľuje zmocňovať sa jej do najmenších detailov, i keď, pravdaže, mieru podrobnosti mení podľa požiadaviek výrazovosti a slohovosti tej-ktorej kompozície. Predstava, na ktorú sa sústreďuje, nie je predstavou „vôbec“, ale obrazovou či kompozičnou predstavou, ktorá slúži jednak ako anticipujúca schéma a jednak v procese dozrievania ako prototyp budúceho diela so všetkými základnými vlastnosťami vo sfére kresby, farby, svetla, tvaru.

K osobitosti Hložníkovho tvorivého subjektu patria, ako jeden z nosných aspektov, hlbinnop-psychologické osobnostné napätia. To, čo malo u mladého Hložníka — v období jeho začiatkov a rozbehov — povahu impulzívnych, živelne sa vynárajúcich predstáv obdarených neraz výraznou hlbinnou symbolikou, v priebehu rokov sa zmenilo na uvedomelú, i keď niekedy veľmi vyčerpujúcu „spoluprácu“ medzi subjektívnym „nad-ja“ a dynamikou podvedomia. Prejavuje sa v špecifickej moralite Hložníkovskej tvorby a v jej vypätom humanizme, ktorý sa stupňuje tým väčšími, čím sú umelcove konkrétne predstavy neobvyklejšie a dramatickejšie.

Nie každému divákovi je, práve preto, celé Hložníkov dielo rovnako zrozumiteľné a výrečné. Sú ľudia, ktorým sú blízke len umelcove ilustrácie viazané na klasické literárne texty, jeho grafické cykly s univerzálnou známou sociálnou či historickou tematikou, prípadne jeho kresby a obrazy z ciest po Slovensku a cudzine, jeho výstavy zo sveta komediantov, prostých ľudí a rodinného prostredia. To však nie je celý Hložník. K jeho dielu neoddeliteľne patrí aj zobrazovanie predstáv nabitých často symbolickým obsahom, v ktorých vyjadruje svoje obavy a nádeje, hrôzu pred skazou a vidinu spravodlivosti, a to buď na základe osobného zážitku a vnútorného nutkania, alebo pod dojmom číta-

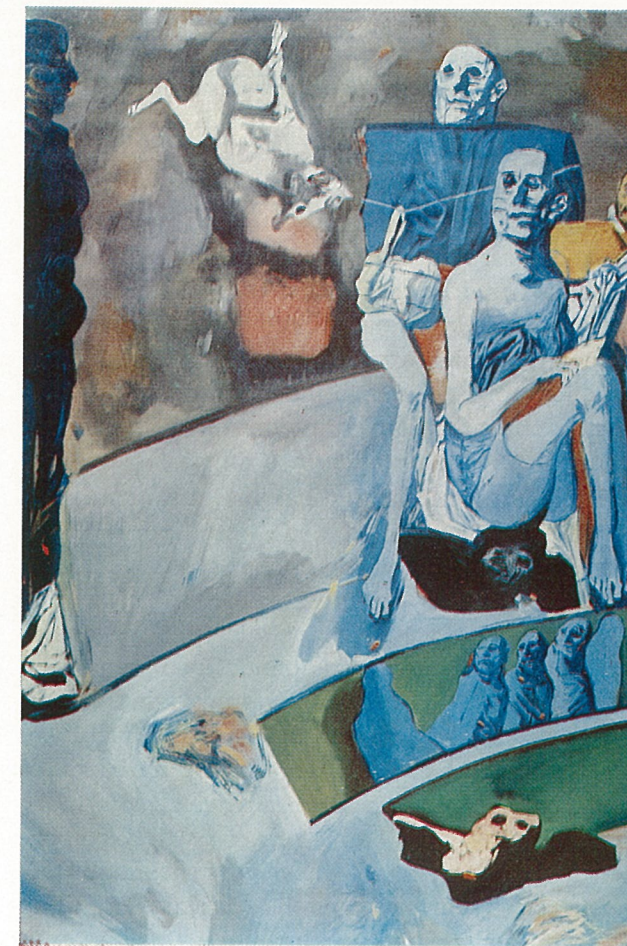
nia veľkej literatúry a poézie minulosti a súčasnosti.

Vo vedomí každého umelca sú v procese tvorby ustavične prítomné myšlienky a city, ktoré formovali jeho osobnosť a podľa sily a povahy talentu sa zhmotňujú v diele. Divák, ktorý prichádza s jeho tvorbou do styku, mal by toto umelcovo svetonázorové a zážitkové zázemie poznať, a ak ho nepozná, mal by sa oň aspoň zaujímať. Bez toho chýba psychológii komunikácie s dielom to podstatné: vôľa preniknúť do umelcovho ideového a estetického posolstva, ktoré — v Hložníkovom prípade — patrí k najzávažnejším.

2. Vzťahy k realite

Človek sa rodí do konkrétnej doby a spoločnosti. V nich žije, usilujúc sa o svoje sebazachovanie, sebarozvíjanie a sebauplatnenie podľa miery svojho sebauvedomenia a osobných vlastností, ktoré má k dispozícii. Cez stupeň prežitia a poznania skutočnosti orientuje svoje správanie a svoju prácu, svoj podiel na historických a spoločenských zápasoch, podľa nich volí svoje normy a ideály. Povaha a typ umeleckého talentu veľmi podstatne podmieňujú konkrétnu podobu toho, čo a ako si umelec z reality prisvojuje, čo ho na nej najväčšmi vzrušuje, ktorej oblasti reality venuje najviac pozornosti a tvorivých síl.

V súvisi s výtvarným umením sa problém reality často zužuje na zrakom vnímanú skutočnosť. Koniec koncov podľa toho sa špecifikovali napr. aj základné maliarske žánre — portrét, žánrová a historická kompozícia, krajinomalba, zátišie. Podoba zrakom vnímanej skutočnosti — objektívnej reality — bola v dejinách umenia natoľko normatívne platná, že sa stala mierou pravdivosti pri zobrazovaní javov neskutočných a pomyselných; povedzme pri zobrazovaní náboženských a mytologických postáv či výjavov. Naproti tomu zobrazovanie predstáv, ktoré neboli kópiou alebo rekonštrukciou zrakových vnemov, stretávalo sa a dosiaľ stretáva s mnohými nedorozumeniami, hoci niet pochyb, že aj



Potkan, tempera, 1980. Foto L. Mišurová

ony sú legitímnou súčasťou reality. Ak sa proti tomu namieta, že tu ide len o realitu ideálnu či subjektívnu, mimo ľudského vedomia neexistujúcu, potom by bolo potrebné uvedomiť si, že takouto a len takouto realitou sú napr. aj mytologické predstavy. A koniec koncov aj predstavy literárne, pretože poézia a próza nie sú reprodukciou objektívnej skutočnosti, ale snovaním predstáv podľa väčšej-menšej miery pravdepodobnosti.

V. Hložník patrí k umelcom s neobyčajne širokou škálou vzťahov k realite. Jeho záujem o ňu sa neobmedzuje na niektorý jej úsek alebo výsek, ale naopak, smeruje k ideovo-emocionálnemu stupňovaniu estetického účinku diela premiešavaním rozličných skutočnostných rovín

a súčasťou. Zaujíma ho ktorákoľvek zmyslovo postihnuteľná zložka objektívnej reality (buď pre svoju myšlienkovú-výtvarnú príťažlivosť, alebo hoci len ako dôležitý detail do niektorej kompozície), zaujímajú ho však aj všetky fantazijné výtvarné tvory, ktoré zaľudňujú ľudské vedomie. Aj ony sú nielen skutočné (raz bolestné, inokedy vzrušujúce), ale najmä zo skutočnosti vyrastajúce. Pramenia z križujúceho sa iskrenia medzi prírodným a duchovným, skutočným a možným, ideálnym a reálnym, podvedomým a vedomým. Ale takisto medzi krásnym a škaredým, dobrom a zlom, pravdou a lžou. Medzi vedením o živote a vedením o smrti.

Hložník realizmus sa pre túto noetickú a ontologickú zložitú nedá označiť niektorým spresňujúcim prívlastkom bez rizika zúženia i nepravdivosti. Je imaginatívnym realistou, keď pracuje so svetom naliehavých predstav-symbolov, ktoré nie sú pamäťovou evokáciou skutočnosti, ale spodobňovaním konkrétnych umelcových vízií vyrastajúcich z páľčivých úvah o ľudských osudoch, vzťahoch, ohrozeniach a túžbach. No Hložník je zároveň jedným zo socialistických realistov, pretože v jeho tvorbe je prítomná aj spoločensko-historická skutočnosť odvekých, nedávnych a súčasných dejín a sociálnych zápasov, ktorých cieľom je viac slobody a viac spravodlivosti v beztriednej spoločnosti.

3. Výtvarné záujmy

V. Hložník, nar. 22. októbra 1919, absolvoval na pražskej Umeleckopriemyselnej škole oddelenie monumentálnej maľby. Patrí k paradoxom jeho životnej cesty, že mu život dal najmenej príležitostí uplatniť sa práve v tomto odbore. Namiesto toho monumentalizoval aj najdrobnejšie z úloh, ktoré mu prichodilo zvládnuť.

Vidieť to už na jeho školských prácach, hoci tam to bolo vlastne legitímne a povinné. Keď však prišiel do zamestnania v Matici slovenskej ako grafik pri výtvarnom odbore, mohlo sa jeho čítanie monumentálneho slohu zlomiť. Lebo, aj keď to znelo hrdo, práca pre Maticu nebola iba



Pierrot, akvarel, 1942. Foto L. Mišurová

veľkolepá služba národu. Boli to často malé úlohy schopné aj ubíjať výtvarníka Hložníkovej potencie. No on vedel všetky obdarit príznačnou noblesou a dôstojnosťou z rodu skutočnej monumentálnosti.

O tom istom svedčia aj neskoršie stovky kresieb, akvarelov, tempier, olejov a grafík s najrozmanitejšou tematikou, ktoré každoročne rozmnožovali jeho oeuvre a rástli do tisícov. Neboli určené pre stenu či architektúru. Boli to „len“ komorné náčrty, štúdie či kompozície. No znel z nich sugestívny monumentalizačný prízvuk.

Hložníkove výtvarné záujmy sa rozpadajú do niekoľkých hlavných a niekoľkých „bočných“ žánrov.

Medzi hlavné patrí voľná kresba, komorná maľba, voľná grafika a ilustrácia. Medzi vedľajšie, pretože pestované sporadickjšie, možno ra-

diť monumentálno-dekoratívne maliarstvo, knižnú a užitú grafiku (obálky a iné návrhy, ktoré realizoval vo svojich začiatkoch) a napokon plastikú.

Všade vedel a vie byť sám sebou. Dokonca aj tam, kde (v rokoch mladistvej neskrotnej odvahy) siahal po improvizácii, pracujúc „na počkanie“, aby overoval a bičoval svoje sily, odovzdával nadpriemernú a hložníkovsky pôsobivú prácu.

Svojimi nemnohými plastikami, ktoré vznikli napospol v období tvorivej pohody za pobytu v rodnom Svederníku, dokázal, že vedel byť dobrým a azda mohol byť aj veľkým sochárom. Cit pre objemný tvar nosil v sebe. Z toho však ešte nevyplývalo, že ho musela poslúchať aj ruka tak ako ho poslúchala. Výrazová poloha, ktorú reprezentuje tucet jeho plastík z druhej polovice štyridsiatych rokov, nemá v slovenskom sochárstve obdobu. Hložníkovo pokus o plastikú nie je epizóda, ale prínos.

4. Úcta k tradícii a vôľa k novému

Mladý Hložník začínal ako burič, ale nie obrazoborec.

Vzpieral sa obmedzujúcim hraniciam konvencie, pretože chcel dať suverénne prehovoriť svojmu pocitu tvaru, farby, svetla, priestoru, svojmu poňatiu prírody a ľudského deja, svojím predstavám, ktoré sa rodili ako spolupútnici modernej poézie.

Nikdy však neupadal do ilúzie daktorých, čo uverili, že nimi sa začínajú dejiny nového umenia, alebo že doterajšie umenie historicky odumrelo.

Ak porovnáваме Hložníkovo ambíciu s „ikonoklasickým“ hnutím jeho starších i celkom mladých súčasníkov, ktorí presunuli ťažisko svojho pôsobenia na celkom nové terény, javí sa Hložník ako pokračovateľ v klasickej tradícii a zároveň ako novátor veriaci v permanentnú regeneráciu istých typov výtvarného prejavu. Je hlboko presvedčený, že nikdy nezanikne funkčná opodstatnenosť a výtvarná potrebnosť

voľnej kresby, komorného maliarstva, knižnej ilustrácie, voľnej grafiky, monumentálno-dekoratívneho umenia, aj keď tu budú s procesom civilizačnej expanzie vznikáť nové výtvarné špecializácie. Dokonca, keby bol mladší a mal čas, o daktoré z nich by sa určite pokúsil, lebo aj v nich by bol aktuálnym a možno aj prínosným jeho cit pre mieru, súvislosť a napätie, jeho zmysel pre dramaticky veľkorysú skladobnosť.

Ako študent a neskôr ako začínajúci výtvarník hľadal a nachodil vo svojom bližšom a ďalšom okolí „spriaznené duše“ v podobe umeleckých osobností, s ktorými mal čosi spoločné alebo s úsilím ktorých sa duchovne a esteticky solidarizoval. Cyprián Majerník, František Tichý, Koloman Sokol: každý z nich mu bol čím-si blízky, aj keď oni sami boli medzi sebou často hlboko rozdielni. Úlohu vovádzateľa do výtvarného života mu spĺňal Ján Mudroch, inšpirátor a organizátor jeho prvej bratislavskej výstavy.

V týchto menách sa nepriamo naznačuje aj tradícia, ktorá sa stala Hložníkovi drahou: El Greco, Goya, Daumier, Doré, Degas, Lautrec, Picasso, Rouault a viacerí ďalší z tejto línie. Obsah ich diela hovorí o osudovosti, o vypätých, neraz krajných situáciách, o vášnivom zápase za ľudské šťastie. S tragikou a drámou však vedeli spájať aj satiru a humor, so súcitom žeravú iróniu. Vo forme ich tvorby je zámerná nadsádzka: v kresbe, farbe, svetle, v modelácii tvaru. Raz sú kaligraficky vznošní, inokedy až drasticky krčovití.

Ich výraz však nie je len výsledkom uvoľneného hľadačstva. Myslia na myšlienku, dolujú v ľudskej predstavivosti, v možnom mravnom východisku a v historickej nádeji. Prvok mesianizmu je v ich diele prítomný aj vtedy, keď sa zdá, že človek je navždy odsúdený žiť v kesóne tragiky a osamelosti.

Práve preto sú Hložníkovi blízki, lebo aj on cez dramatické a ponuré siahal po nádeji a po šťastí. Ak sa niektorí ľudia domnievajú, že existuje rozpor medzi Hložníkovoými „smutnými“ či „desivými“ obrazmi a úsmevnosťou jeho ilustrácií, je to naozaj len na prvý pohľad. Základné veci sú tam i tu spoločné a totožné: spočívajú v úsilí domôcť sa pozitívneho posolstva na-



Vdovy, kresba perom tušom, 1945. Foto L. Mišurová

priek svedectvu o rozpornosti ľudskej prirodzenosti a existencie.

Úcta k tradícii, navidomoči prítomná v Hložníkovom diele, nekoná funkciu zväzovača rúk, ako to býva u iných, ktorí nevedia vidieť poza a ponad tradíciu, a preto im vlastne zostáva zastretý pohľad napred. Hložník napriek vzťahom k spomenutej tradícii neváhal pustiť sa do zápasu ani s jedným z kánonov, ktoré táto tradícia stelesňovala. Pohľad do jeho študijného materiálu, ale aj intímne zoznamovanie sa s periodizáciou jeho tvorby ukazuje, že v procese dozrievania a práce mu vždy išlo o dialektiku medzi nadväzovaním a odpútavaním sa. V každom vývinovom období sleduje určitý program až do jeho krajných možností, teda aj s rizikom, že bude musieť poprieť zákon tradície. Po vzrušenom zápasení o vyjadrenie aktuálnej, dakedy neodbytnej myšlienky dochá-

dza potom (aj nevdojak) k zmiereniu so zákonom, ale na kvalitatívne novej rovine.

Na pozadí povedaného sa zdá, že Hložníkov voľa k novému sa do veľkej miery podriaďuje odkazu klasiky. Presnejšie by sa mohlo povedať, že v Hložníkovom tvorivom subjekte existuje neodmysliteľné vedomie continuity a totožnosti dejín umenia popri ich nevyčerpaceľnej menlivosti a napriek jedinečnosti každého diela. Dejiny umenia sú mu v tomto zmysle zrkadlom dejinnosti človeka a spoločnosti: aj tu, aj tam ide o totožnosť druhu a jednotnosť historického procesu napriek jedinečnosti a neopakovateľnosti každého individua a každej udalosti.

Skutočnosť, že Hložník vo svojom hľadaní vynechával niektoré z oblastí, ktoré boli aktuálne v umení 20. storočia (napr. abstrakciu, konštruktivizmus a z nich vychádzajúce novšie tendencie), vyplýva u neho z výtvarného naturelu,

z povahy jeho svetonázoru a z jeho estetickej kultúry. O to sústredenejšie zápasil o nové na teréne, ktorý je mu vlastný: v imaginárnej figuratívni. Dokázal, že figuratívne neodumiera s akademizmom, s ktorým ho toľkokrát stožňovali, ale regeneruje sa do netušených polôh s každým autentickým talentom, ktorý v ňom hľadá svoju sebarealizáciu.

Miera toho nového, čo Hložník svojim dielom priniesol a čím dialekticky prekonával tradíciu, najnázornejšie vystúpi vo chvíli, keď sa spýtame, čo bolo a čo by chýbalo v slovenskom, československom a koniec koncov i v medzinárodnom umení bez V. Hložníka. Práve to nás oprávňuje zdôrazniť jeho novátorské iniciatívy od čias jeho nástupu. Sú v každom jeho počine, či už sa odohral vo výstavnej sieni, v umeleckej súťaži, v knižnom vydaní, na grafickom oddelení Vysoké školy výtvarných umení, alebo ostal nezverejnený v súkromí umelcovho ateliéru.

5. Výrazové prostriedky

Od začiatku udivoval smerovaním k výrazovej suverénosti a ojedinelej produktivnosti.

Tí, čo videli jeho prvú bratislavskú výstavu roku 1942, pamätajú sa na jej šokujúci účinok: je možné, že to vytvoril 21 a 22-ročný mladý človek? Keď sotva o rok nasledovala druhá výstava, vynorila sa aj opatrná otázka: dá sa takéto tempo udržať bez ujmy na kvalite, nehrozí tu nebezpečenstvo opakovania?

V. Hložník dal svojou ďalšou tvorbou dostatočne presvedčivú, i keď nepriamu odpoveď. Podobné obavy boli zbytočné, lebo potenciál, z ktorého čerpal, nedal sa merať navyknutými kritériami. Keď sa vravieva, že menej je niekedy viac, platí to len o tých, čo nemajú na viac.

Hložníkov vzťah k výrazovým prostriedkom má svoju vývinovú logiku a podmienenosť. Už ako chlapec sa síce pokúšal o grafiku, konkrétne o linoleoryt, jednako sprvu bol predovšetkým kresliar. Ku kresbe čoskoro pribudol akvarel, tempera a pastel, a len v malej miere olej. Študent, ktorý neoplýval peniazmi, musel kvantitu svojej práce vyvažovať šetrením papiera a fa-

rieb. Niektoré zvláštne farebné harmónie Hložníkových začiatkov pochádzajú jednoducho z faktu, že mal poruke len určité farby.

Oddelenie monumentálnej maľby, ktoré navštevoval, nútilo ho najmä k dekoratívne, ornamentálnemu a kaligrafickému citeniu. Zaujímavý ľudskou drámou, ktorú denne pripomínali a stupňovali udalosti späté s expanziou fašizmu a vojnového požiaru, hľadal iné obrazové polohy. Cyprián Majerník mu pomohol orientovať sa a nájsť, ako sme už povedali, spriaznené duše medzi súčasníkmi i vo výtvarnej tradícii. A tak mladý Hložník unikal nielen od dekoratívni, ale aj od kaligrafickosti, ku ktorej mal bytostnú inklináciu, no zavčas si uvedomil jej úskalia.

Hložníkov prvé tvorivé obdobie súvisí s jeho prácou v tempere, v akvarele a v pastele, menej v oleji. Každú z týchto techník ovládol v krátkom čase do úplnej poddajnosti. Najmä tempera sa mu stala nástrojom na sugestívne vyjadrovanie lyrických, baladických i dramatických myšlienok, ktorými bol plný nielen ako mladý človek, ale aj ako vnímavý účastník každodenných dobových tragédií.

S nástupom socialistického programu vo výtvarnej tvorbe súvisí u Hložníka prechod k epicko-cyklickému mysleniu a začiatok systematickej práce v grafike, ktorej sa dovedty venoval síce náročne, ale sporadicky. O veľkosti jeho talentu môže svedčiť skutočnosť, že v krátkom čase, po vytvorení prvých dvoch-troch cyklov, zaujal vedúce postavenie v slovenskej i československej grafike a stal sa v nej stelesňovateľom príkladnej jednoty medzi angažovanosťou obsahu a kultivovanosťou formy. Sprvu sa vyjadroval najmä linoleorytom, potom postupne litografiou, drevorytom, suchou ihlou a leptom. Ku každej z týchto techník mal a má osobitný vzťah, každá ho vzrušuje svojimi špecifickými vlastnosťami: litografia poddajnosťou kresbovým nuansám, linoleoryt možnosťou grafického vyžitia sa pri pomerne rýchlej realizácii myšlienky, drevoryt svojím hmotným odporom, ktorý bičuje aj tvorivú predstavivosť, leptacie techniky určitým percentom rizika a nepredvídateľných prekvapení.

Hložník bol takmer dve desaťročia predovšetkým grafik. Len z času na čas, akoby v eruptív-



Strach, lept, 1946. Foto L. Mišurová

nom ošiali, namaloval celé kolekcie tempier, zriedkavejšie aj oleje, do ktorých vložil všetko, čo v ňom ostávalo nevyslovené po grafike zo sveta obsahonosnej farby a farebnej obsahovosti. Aj keď bol popri grafike vždy aj ilustrátorom, to znamená, že dotyk s koloritom mu bol čímsi takmer každodenným, predsa musíme vedieť, že svietivá farebnosť jeho akvarelom kolorovaných perokresbových ilustrácií má inú ideovo-emocionálnu povahu a významovosť, ako jeho maliarske kompozície vyvierajúce z prežívania krajnostných napätí ľudsko-spoločenskej existencie.

Do registra Hložníkových výtvarných nástrojov patria aj niektoré monumentálne techniky (mozaika, sgrafito, vitráž) a, pravdaže, už spomenutá plastika, uchovávaná po roky v krehkých sadrových odliatkoch. Najmä v súvisi s monumentálno-dekoratívnymi disciplínami si nemôžeme neklásť otázku: prečo sa im Hložník, ako jeden z mála kvalifikovaných, nevenoval sústavnejšie? Prečo nevyužil priam konjunktúrnú vlnu monumentalistiky v päťdesiatych rokoch, ale dal prednosť tvorbe grafických cyklov a ilustrácií? Zdá sa, že odpoveď je

v Hložníkovom tvorivom type. V jeho introvertnosti, dávajúcej prednosť rozvíjaniu pamätových alebo fantazijných predstáv v ateliérovom tichu, a v jeho potrebe zápasit' o výraz prostredníctvom ustavičného premáhania výrazových prostriedkov v celých kompozičných cykloch a sériách.

Výrazovými prostriedkami výtvarníka nie sú však len techniky, ale najmä zložky formy: línia, tvar, farba, svetlo, priestor, ktoré sa príslušnými technikami vyjadrujú a tvoria. Hložníkovu figuratívnu koncepciu obsahuje vyhraný názor na každú z týchto formových kategórií napriek tomu, že umelcov program sa v tom-ktorom období sústreďoval na iné problémy a zaznamenával dôležité štýlové premeny.

Línia: je azda najcharakteristickejšou zložkou Hložníkovho výrazu. Vie byť nadľahčená, kaligraficky hravá, s príznačnými zadrhnutiami vytvárajúcimi dakedy až čipkovitý obrys. Inokedy uvoľnene beží po ploche, ledva sa jej dotýkajú, a načrtáva sugestívne pretiahnutý tvar, alebo sa organizuje do zoskupení nepostihnuteľnej významovosti, naplňajúc tajomstvom kresbovú alebo grafickú kompozíciu. Prípadne

ohraničuje predmetné zložky obrazu ako pevná zjednodušená tmavá kontúra.

Tvar: napriek až nápadnej jednote Hložníkovho diela nachádzame v ňom neuveriteľne širokú stupnicu tvarových predstáv. Hložník zostáva sám sebou nie preto, lebo si vyberá „svoje“ tvary (stelesnené napr. v určitých témach), ale preto, lebo akémukoľvek tvaru vtlačá pečať svojho riešenia. Dáva mu krídla a voľnosť, ale aj mieru a sloh.

Farba: spoločným menovateľom doterajších textov o Hložníkovi je téza, že farba nie je dominantnou zložkou v jeho výraze. Hložník iste nie je koloristom z rodu tých, u ktorých sa všetko vyjadruje farbou, u ktorých je farba všetkým. No nie je ani kresliarom-grafikom, ktorý farbu priberá iba k spolupráci, ako sa domnievali mnohí, čo Hložníka poznali len cez jeho grafické cykly a knižné ilustrácie. Je veľkým dramaturgom farby už vo svojich začiatkoch, a v tejto orientácii sa ešte prehlbuje a stupňuje v novších súboroch svojich tempier, kde farbe prisúdil — v kontexte nášho maliarstva — nevidané funkcie v zmysle výrazovom aj významovom.

Svetlo: nikdy mu nebolo blízkym svetlo impresionizmu, pretože vo vzťahu ku skutočnosti mu nikdy nepostačovala optika a fyzika. Jeho realizmus nie je realizmom zmyslových prijímačov a ich rozochvanej vnímavosti. Hložníkovu svetlo je svetlo expresie, svetlo vyžarujúce z predmetov a prežarujúce hmotno-duchovnú substanciu vecí, ktoré zobrazuje. Je to svetlo poznania a nádeje. Nie svetlo reprodukované, ale obrazové, nezmeniteľne patriace každej jednotlivéj kompozícii.

Priestor: syntetizuje povahu Hložníkovskej línie, tvaru, farby, svetla. Nejde o iluzívny, akoby skutočný priestor, ale o priestor súvisiaci so sugesciou Hložníkovho poňatia reality obrazu. Aj vtedy, keď dielo vzniklo z bezprostredného zmyslového kontaktu s prírodou, nemáme pocit, že ide o optickú evokáciu priestoru danej krajiny alebo postavy. Hložníkovo priestor sa vždy povyšuje do roviny výnimočnosti jednak prostredníctvom umelcovho videnia, jednak a najmä prostredníctvom jeho obrazivosti. Preto pozná nielen „jednoduché“ priestory, ale aj

priestory, ktoré sa na seba vrstvia, do seba zakliňujú, od seba sa odvracajú, pričom ich do týchto podôb organizuje pomocou všetkých nástrojov, ktoré má ako kresliar a maliar k dispozícii. Vo svojom poňatí priestoru premieta aj poznanie koncepcií, ktoré priniesli o priestore dejiny umenia vrátane súčasných výbojov. Nevyhýba sa ničomu, čo mu pomáha znásobovať úvahy o hmotnom a duchovnom priestore našich dimenzií a nášho bytia.

6. Námety a ich významy

V Hložníkovom diele existuje najužšia podmienenosť obrazu a významu, ikonografie a ikonológie. Téma, ktorú zo skutočnosti vyberá alebo si ju vymýšľa, nechce byť v obrazovom pretlmočení len informáciou o sebe samej, ale mieri poza seba, má vejár svojich organicky i voľne súvisiacich významov. Ako u mnohých iných autorov, aj u Hložníka je prvotným „obsah“ a druhotnou „forma“, no v jeho konkrétnom prípade ide o veľmi špecifickú povahu tvorivého procesu. Filozofické a vôbec svetonázorové pohľadky hrajú u neho rozhodujúcu úlohu. Sú nevyčerateľným prameňom obsahotvorných ideí a pocitov. Sú ikonologickou zásobnicou, ktorá ozmyselňuje každú jednotlivú tému a jej zložku. Z nich pochádza ustavičný tlak nútiaci umelca znova a znova hľadať čo najplnší výraz pre symbolické funkcie a významy tvorby.

Ak sa pokúsime utriediť Hložníkovy témy, nevystačíme s ich prostým globálnym pomenovaním. Vždy sa žiada aj ich bližšie určenie, lebo ono mení napr. krajinu na industriálnu vedutu a figúru na strážcu.

Čím všetkým je u Hložníka figúra! Manželkou, matkou, autoportrétom, bratom; Kristom, anjelom, miništrantom; utečencom, vydedencom, prostitútkou, žobrákom; clownom, pierotom, krasojazdkyňou; násilníkom, strašidlom, zvieťaťom, satyrom; hudobníkom, básnikom, umelcom; stavbárom, baníkom, hrabačkou, roľníkom; bojovníkom, partizánom, revolucionárom.

Krajina vie byť rodnou dedinou, záznamom z ciest po domove a svete, mestskou perifériou,



Matka s dieťaťom, bronz, 1947. Foto L. Mišurová

priemyselným závozom, historickým miestom, ale aj imaginárnym prostredím, ktoré zaľudňujú postavy z vyhne umelcových oživených predstáv.

Prirodzene, medzi hložníkovské témy patria aj rozmanité literárne texty, ktoré ilustroval, pretože ich pretavil svojim videním a senzibilitou. A patrí sem aj niekoľko zátiší s domáckymi predmetmi, s kvetmi, so zabitým kohútom či s rybou, i keď sú to u neho motívy zriedkavé a v umelcovom oevre epizodické.

O Hložníkovom vzťahu k zvolenej a zobrazenej téme sa neraz dozvedáme to podstatné z názvu diela alebo cyklu. Konfrontujeme aspoň niektoré:

Interiér, Kaviareň, Materstvo, Milenci, Šašo, Trio, Morena, Harmonikár a žena, Klobúčnictvo, Pastierka, Vdova, Žehry, Človek.

Parníček, Žižkovský viadukt, Člly na Capri,

Krajina s červenou strechou, Kravy pri kompe, Benzínová pumpa, Nádražie, Pri Seine.

Utečenci, Tragédia. Život, Prízrak, Bezbranní, Z koncentračného tábora, Zúfalstvo, Únos Európy, Agónia vojny, Atómový teror, Storočie malomocných.

Dedina mojej mladosti, 1. máj 1918 v Liptovskom Mikuláši, Krompašská vzbura, Fašizmus, Vojna, Transport, Prechod partizánov cez rieku, Cesta k oslobodeniu.

Kľúčom k obsahu výtvarného diela býva predovšetkým umelcov svetonázor; jeho filozofia a jeho životné skúsenosti späté s jeho povahou a temperamentom. V širšom a hlbšom zmysle slova treba však dakedy siahnuť — a v Hložníkovom prípade je to osobitne potrebné — aj po svete ideí, ktoré sú za umelcovho života „vo vzduchu“, alebo ktoré si umelec prisvojuje svojim štúdiom, vzdelávaním sa, kultúrou, recepciou v najširšom zmysle slova, pretože jeho dielo sa stáva metaforou týchto ideí.

Nie je ťažké zistiť, ako hlboko zasiahla do života a tvorby V. Hložníka doba, v ktorej vyrastal, formoval sa a pracoval. Sociálne zápasy, expanzia fašizmu, druhá svetová vojna, Slovenské národné povstanie, budovanie socializmu sú témou aj obsahom veľkej časti jeho grafického a maliarskeho diela.

Iné úseky jeho tvorby možno adekvátne pochopiť najmä cez literatúru, ktorú čítal a ktorú nie vždy ilustroval — aspoň nie formou priamych skutočných ilustrácií. Veľký podiel v Hložníkovom diele majú totiž kompozície, ktoré sú akosi obrazovou evokáciou myšlienok a zážitkov inšpirovaných a živených literatúrou: biblia, Danteho Božská komédia, Goetheho Faust, Shakespearove drámy, Cervantesov Don Quijote a mnohé ďalšie diela svetovej poézie, prózy a dramatiky sú pre umelca Hložníkovho typu nie iba lektúrou, ale najmä prameňom predstáv, ktoré sa znovu a znovu vracajú do jeho kompozícií. Cez ne Hložník hlbšie vyslovuje svoj zámer, pretože mu pomáhajú prostredníctvom minulosti chápať prítomnosť a v súčasných dejoch odhaľovať ich historický rozmer a zmysel. Tak, ako veľké postavy minulosti vyslovili o svete, živote a človeku množstvo nehynúcich právd, aj Hložník sa usiluje vo svojich



Do hôr, litografia, 1951. Foto L. Mišurová

obrazoch a grafických cykloch prekonávať náhodnosť alebo chvíľkovosť dnešnosti vedomým siahnutím po trvácnosti, a to premostovaním súčasného s minulým.

Priostrene môžeme dokonca povedať, že Hložník je v celom svojom diele vyjadrovateľ ľudsko-spoločenských histórií, ako nám ich podáva na jednej strane klasická humanistická literatúra a na druhej strane novoveké politické, predovšetkým naše národné dejiny.

7. Etika a estetika

Sú ľudia, ktorí sa obliekajú, aby neboli nahí, a sú takí, čo sa aj nechtiac menia na predvážateľov najnovších modelov. Sú výtvarníci, ktorých ženie do tvorby najmä vysoký stupeň

„vnútorného preplnenia“, a sú iní, ktorým ide predovšetkým o to, aby nezaostávali za aktualitami, prípadne, aby ešte urýchlili smennosť najsúčasnějších tendencií. Jedno i druhé sú krajnosti. V skutočnom umení vždy išlo o hľadanie dialektických spätostí medzi myšlienkou a jej vyjadrením. Nečasosť (alebo neprítomnosť myšlienky sa nedá zachrániť časovosťou vyjadrenia a, naopak, naliehavosť myšlienky možno degradovať i zničiť nedostatkami výrazu.

Mladý Hložník už na svojich prvých bratislavských výstavách udivoval rovnako závažnosťou svetonázorovej problematiky i odvážnosťou a kvalitou svojho výtvarného prejavu. Odvtedy neprestala byť u neho myšlienka v rovnováhe s výrazom — dakedy pokojnej, inokedy napätej. Sila podnetov, ktoré naplnili jeho predstavivosť obrazmi a dejmi z minulosti a sú-

časnosti, z literatúry a zo života, z videnia a z imaginácie, vyrovnávala sa so silou ambície rozvíjať aj výrazivo výtvarných umení, byť v prvých líniách umeleckého progresu. Na druhej strane však pre hložníkovský tvorivý typ nikdy nepostačovala len vôľa byť výtvarne aktuálnym, byť „à la vogue“. Tomu sa vzpierala jeho umelecká morálka.

Ako je to u Hložníka so vzťahom medzi estetikou a etikou? Ktorá ktorej podlieha, ak vôbec podlieha?

Na prvý pohľad by bol mnohý pozorovateľ náchylný zastávať názor, že ide o umelca, u ktorého sú etické podnety prvotné a určujúce, pričom, našťastie, jeho nadanie je také veľké, že jeho tvorba sa nedegraduje na moralizátorstvo, ale je aj nositeľkou vysokých estetických kvalít.

Proti tomuto stanovisku sa však dá postaviť aj odlišná argumentácia: u Hložníka je dominantnou vecou výtvarnosť, teda čosi vyhranene estetické, a to napriek tomu, že nikdy nechce byť tvorcom, ktorý sa uspokojuje len s artizujúcimi, prípadne formalizujúcimi úlohami, pretože je citlivý na ustavične prítomný mravný korektív. Aj s touto podmienkou je v Hložníkovom postoji k tvorbe dôležitý prvok hry, rozkoše zo snovania predstáv a z pohybu ruky. V rámci svojského globálneho postoja k obrazu sa neustále výrazovo obmieňa. Niekedy sú to len varianty určitej predstavy, no veľmi často sú to aj meniace sa estetické programy, ktorými neguje to, čo robil bezprostredne predtým. Akoby ho premohol pocit presýtenia z jednej štýlovo-výrazovej polohy a túžba cez jej deštrukciu zmocniť sa nových výrazových terénov. Toto estetické mladnutie má síce aj svoju etickú motiváciu, ale prednostne patrí do sféry zápasu o umeleckú formu, je vecou imanentného vývinu autorovej výtvarnosti.

Prirodzene, ak hľadáme argumenty proti prevahe etického nad estetickým v Hložníkovom vzťahu k tvorbe, robíme to s vedomím, že ani sebasilnejšie z týchto dôkazov nepoprú Hložníkovu špecifickú moralitu, jeho etickú angažovanosť a neobíditeľnosť mravnej problematiky vôbec. Aj keď budeme akokoľvek pozorne hľadať medzi tisíckami jeho skíc a štúdií, nenájdeme ani jednu, ktorá by bola dielom človeka,



Ilustrácia z knihy Ch. Dickensa *Oliver Twist*, akvarelovaná perokresba, 1956—1957. Foto L. Mišurová

čo sa úplne vymanil z pocitu mravnej záväznosti. Aj tam, kde maximálne popúšťa uzdu svojej hravosti a obrazotvornosti, žijúc s pocitom absolútnej výrazovej neviazanosti, a podobne tam, kde siaha za motívmi z polosveta, prežíva nepretrhnutelné spojivo s ľudsko-spoločenským morálnym zákonom. Nevie byť l' art pour l' artistom, hoci v špecifických kontextoch uznáva aj právo na takýto názor, lebo je presvedčený, že časť vývinu umenia v minulosti aj v 20. storočí mu vďačí za viaceré dôležité iniciatívy. Je však bytostne proti tomu, aby sa právo na artizujúce hľadanie menilo na univerzálnu dogmu či sektársku výlučnosť.

Z tohto dialektického napätia medzi estetic-

kým a etickým vyplýva u Hložníka povaha noriem, ktorým podriaďuje svoje dielo, a povaha hodnôt, o ktoré mu ide. Ak by sme si vzali na pomoc pojem funkcií umenia, povedali by sme, že Hložník patrí k výtvarníkom, ktorí nikdy nepokladali estetickú funkciu diela za sebestačnú a postačujúcu. Jeho dielo je nositeľom a vyjadrovateľom veľa funkcií, ktoré majú prevažne duchovnú, ale niekedy aj výrazne spoločenskú adresnú a angažovanú povahu. Umelecká funkcia nevystupuje voči nim ako čosi cudzorodé, ani ako povinný vládca ex offio, ale — ako to bývalo zvykom v celej klasickej tradícii — spontánne z nich vyrastá vďaka tomu, že je do nich organicky vrastená. Hložníkov diela sa nerozpadajú na „voľné“ a „angažované“, ako to býva u tých, čo na spoločenskú angažovanosť potrebujú osobitnú objednávku a zvláštne vôľové rozhodnutie. Každé jeho dielo vzniklo z prežívania zázraku prírodného a spoločenského bytia, z pocitu príčinnej súvislosti medzi pokrokom a mravnosťou, ale aj z poznania ambivalencie ľudskej povahy, ktorá vie tento zázrak v jednej chvíli uctievať a v nasledujúcej ničť.

8. Vývin štýlu

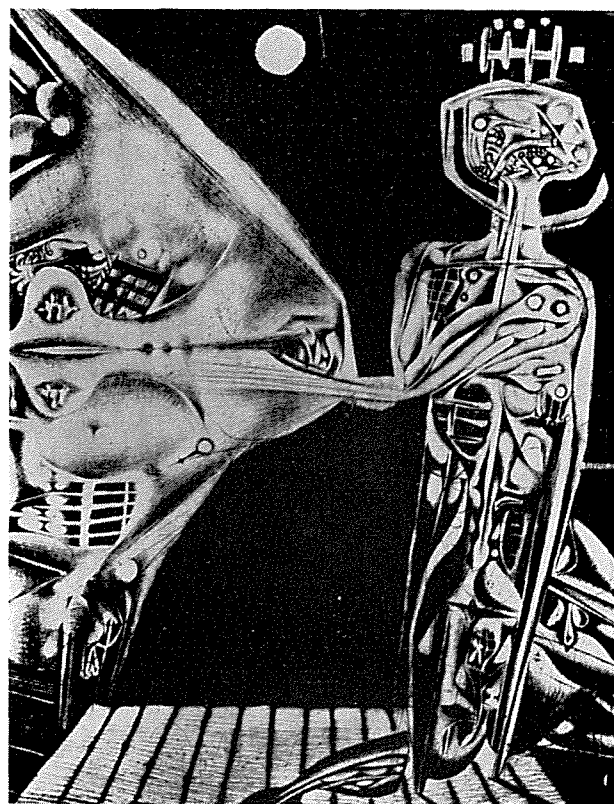
„Mierou všetkého je človek“, „štýl je človek“ a iné historické výroky z tejto problémovej oblasti smerujú k vyjadreniu poznatku, že človek nemôže nevtláčať veciam, ktoré vytvára, mieru súvisiacu ponajprv s ľudským druhom, potom so spoločenským začlenením človeka a napokon aj s jeho individuálnym založením a zacielením. V umení, ktoré je zámernou tvorbou ľudských diel s dominantnou estetickou funkciou, nadobúda ľudská miera ako duchovno-estetická kategória celkom osobitné značenie a zaostrenie. Práve cez ňu a ňou sa vyjavuje to, čo nazývame štýlom umeleckého diela, umeleckého smeru alebo umeleckej epochy. Umelecké dielo nie je štýlovo „mimovoľné“, ako väčšina ostatných ľudských prejavov a produktov, ale zámerné a programovo, i keď — napr. vo výtvarnom počíne dieťaťa alebo naivistu — táto zámernosť sa môže týkať celkom iných vecí, než sú tie, ktoré v konečnom výsledku naozaj nesú



Zviera, farebný linoleoryt, 1962. Foto L. Mišurová

slohovosť daného výtvoru. U poučeného tvorcu hľadanie optimálneho výrazu pre daný zámer neodmysliteľne obsahuje aj programové smerovanie k určitému štýlu.

Jedna z najzložitejších úloh teórie umenia je nájsť vhodné nástroje na rozbor a pomenovanie štýlových vlastností tvorby. Problém je v tom, že akýkoľvek termín, ktorým odlišujeme a označujeme štýlové vlastnosti určitého diela, poníma sa v praxi ako charakteristika celého diela, a nie ako charakteristika jeho niektorej, hoci aj dominantnej vlastnosti. Keď o diele povieme, že je napr. expresionistické, romantické, fauvistické alebo realistické, rozumie sa tomu spravidla tak, že sa tým vylučuje možnosť



List z cyklu *Stigmatá, suchá ihla*, 1964.
Foto L. Mišurová

iných pomenovaní. V skutočnosti býva umelecké dielo aj zo štýlového hľadiska zložitou štruktúrou, ktorú síce môžeme istým označením výstižne charakterizovať, ale to neznamená, že v diele nie sú aj iné ideovo-estetické vlastnosti ovplyvňujúce jeho štýl, ktoré si vyžadujú ďalšie spresňujúce pomenovania. Niekedy je to dokonca nevyhnutné, ak nemá dôjsť k nedorozumeniam.

Sústredme sa však na tvorbu V. Hložníka. Pri zmienke o jeho vzťahu ku skutočnosti a tvorivej metóde sme povedali, že v časti svojej práce je imaginatívnym realistom, v inej realitom socialistickým. Tým sme však povedali málo o slohových vlastnostiach jeho tvorby najmä preto, lebo v toku času a práce sa tieto vlastnosti menili, pribierajúc raz jedny, inokedy druhé výrazové prízvuky a formové riešenia.

Ak máme na mysli najvšeobecnejšie štýlové črty Hložníkovskej tvorby, pravdepodobne by sme

ich mali vhodne charakterizovať pomenovaním „figuratívny expresionizmus“. Takéto vymedzenie je však príliš globálne. Má asi takú funkciu, ako keď napr. les určíme ako ihličnatý, ale už sa nedozvedáme, aké druhy ihličnatých stromov a v akom pomere v ňom rastú.

Je zaujímavé, že školské dekoratívne kreslenie nemalo na Hložníka nijaký vplyv. Na pražskej Umeleckopriemyselnej škole si vydobyl zavčasu určitú nezávislosť, takže so súhlasom profesora mohol sa dosýta venovať „domácim“ prácam podľa vlastnej predstavy a chuti. Štýlovo ich charakterizuje postimpresionistická „syntéza“, aká bola v tých časoch typická pre základný prúd českej moderny i pre tvorbu pražských Slovákov (Cyprián Majerník, Ján Želibský, Eugen Nevan, Frico Hoffstädter). Hložník sa však od tejto orientácie už na začiatku (roky 1940—1941) markantne odlišuje tvarovou nadsádzkou, nábehmi k suverénnej kaligrafii a studenou farebnosťou budovanou na prevahe belaso-zelených tónov. Pretiahnutosť figurálnych proporcií, akási figuratívna askéza, zasnenosť až elegickosť, zovšeobecňujúci presah každej témy do všeludských polôh, zároveň však technicko-výtvarná spontánnosť a odvaha unikajúca pred umŕtvujúcou „hotovosťou“ formy — to sú niektoré z črt vtedajšieho Hložníkového expresionizmu. Táto, zjednodušene povedané, kombinácia „rouaultovskej“ farebnosti s „elgreovským“ zákonom proporcií ľudskej postavy bola typická pre ťažisko Hložníkovskej tvorby v období jeho prvých dvoch bratislavských súborných výstav (1942 a 1943), no nevyčerpávala celý jeho vtedajší štýlový profil. V niektorých prácach bol bližší optickej realite, v iných predznamenáva svoje záujmy grafické a ilustrátorské, usilujúc sa o priam klasickú kompozičnú skladobnosť a uzavretosť, najmä keď sa mu naskytla príležitosť pracovať pre knihu.

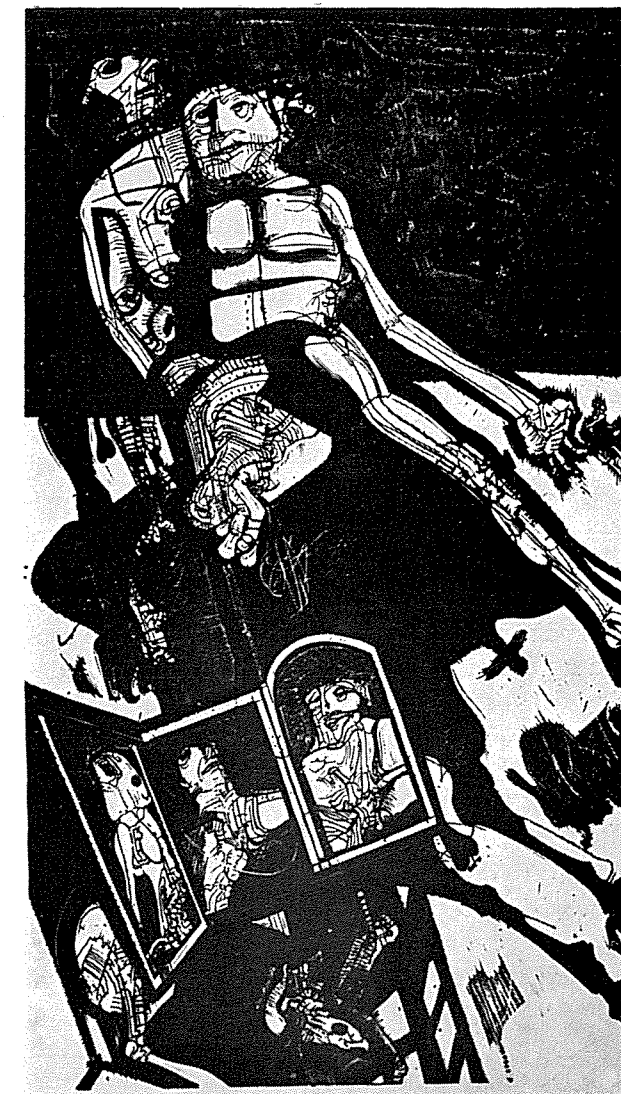
Keď sa roku 1944 usadil v rodnom Svederníku, nastali v jeho prejave niektoré podstatné slohové zmeny. Studenú farebnosť vystrieda teplými pieskovo-okrovými tónmi s úspornými prízvukmi základných čistých farieb. Svižná náčrtovosť dovtedajšieho rukopisu a hyperbolizácia tvarov sa nahrádza čiastočným potlačením rukopisného ťahu, uzavretejšou a jemnejšie

modelovanou formou a celkovým pokojom až tichom obrazovej atmosféry. Tento nový Hložník podaktorých prekvapil a, ak si navykli na tamtoho, možno aj sklamal. V jeho svedernických variantoch ľudských zástupov, čakajúcich, utečencov, procesií, nevestincov nastal podľa nášho názoru ojedinelý pokus o prekročenie komorného obrazu k monumentalistike až nástennosti: na mnohých z týchto Hložníkových olejov, ale najmä tempier priam cítiš zamatovú hmotu stenovej fresky alebo secca, ako keby vo vtedajšom predstavovanom svete mladého umelca zaznievala nostalgia za nenávratne stratenou minulosťou európskeho nástenného maliarstva a možno aj smútok nad tým, že on, absolvent tejto špecializácie, môže svoju obrazotvornosť ventilovať iba na rube vzorkovaného „kuchynského“ kartónu, na ktorom sa mu vtedy tak dobre maľovalo.

Ak máme hmatateľnejšie určiť štýlové vlastnosti tohto obdobia, ostáva expresívnosť aj naďalej dominantným znakom, no je to expresívnosť koreniaca kdesi v španielskom novoveku, v prežití vývinového oblúka medzi El Grecom a Goyom, keď sa do niektorých Hložníkových obrazov nevdojak preniesol aj kus slnkom vypálenej iberskej krajiny pripomínajúcej ironicko-elegický tieň večného rytiera a jeho sluhu.

Bezprostredne povojnové obdobie bolo vo všeobecnosti v znamení obnovovaných kontaktov s prerušovanou i zakazovanou tradíciou „zvrhlého“ moderného umenia. Prejavovalo sa to nakrátko oživenou aktuálnosťou kubizmu a čiastočne surrealizmu. Dotyky s kubizmom nachodíme aj v tvorbe V. Hložníka, a to najprv v nadväzovaní na vybrané časti diela Pabla Picassa, neskôr, od roku 1947, v nepriamych podobách využívaním geometrizujúcej skladobnosti a štylizácie. Hložníkovská expresivita sa v tomto období neprejavovala pretiahnutosťou tvarov, ale skôr ich zjednodušovaním a zvieraním do výraznej tmavej kontúry, ktorá delí obrazovú plochu a obrazový priestor na rytmizovanú osnovu obrysových čiar a vyplňujúcich plôch.

Okolo roku 1950, so začiatkami socialistickej kultúrnej revolúcie, nastáva aj u Hložníka príklon k optickej vecnosti. Žil vtedy v Žiline, kto-



Výtvarné spomienky II., linoleoryt, 1970.
Foto L. Mišurová

rej veduty a okolie sa mu stali vďačným námetom na študijné zmocňovanie sa krajiny. Ale ani v týchto prácach nezaprel svoje vlastné videnie. Napriek tomu, že je spodobujúco vernejší a že pracuje s väčším dôrazom na detaile, tvarová organizácia obrazu ostáva očividne hložníkovská. Dokonca možno konštatovať určitý výtvarný zisk v tom, že bezprostredný styk autorovho oka so skutočnosťou vniesol do tvorby tohto obdobia akcentovanejšiu, dakedy zdržanlivo dekoratívne vyznievajúcu farebnosť, ktorá

— azda to možno povedať — našla potom svoje špecifické uplatnenie a trvalé pokračovanie v Hložníkových knižných ilustráciách.

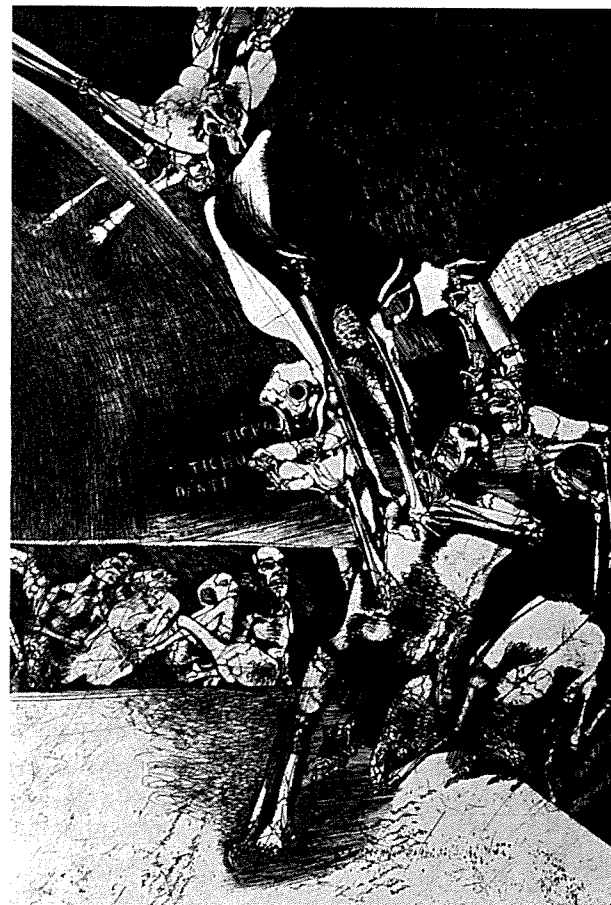
Po namaľovaní súboru obrazových kompozícií s figurálnymi témami zo začiatku päťdesiatych rokov prestal byť Hložník fakticky na obdobie 10 rokov (1952—1962) maliarom. Jeho aktivitu vyplňala, popri sústavnom študijnom kreslení a pedagogických povinnostiach, grafika a ilustrácia.

Hložník ako grafik má svoj „imanentný“ slohový vývin. Aj keď jeho začiatočná grafická tvorba zo štyridsiatych rokov štýlovo súvisí s jeho maliarskou orientáciou tej-ktorej vývinovej fázy, má aj svoje osobitné črty. Napríklad paralelne s „kontúrovanými“ komornými kompozíciami okolo a po roku 1947 vzniklo vyše sto drevorezov, ktoré sú vývinovo dôležité svojou rudimentárnosťou v riešení figurálneho motívu a pocitovým súvisom s hrubozrnným ľudovým drevorezom.

Hložníková grafika na prahu päťdesiatych rokov vychádzala čo do štýlu vlastne z „nulového“ bodu. Chceme tým povedať, že autor si v nej sprvu kládol za cieľ opticky verné, zámernej expresívnosti alebo štylizácie zbavené zmocnenie sa motívu. Jej slohovosť spočívala v programovom realizme, v náročnom priestorovo-hĺbkovom riešení figurálnych zoskupení alebo komparzov, v dramatizačnom uplatňovaní „filmového“ videnia, v bohatstve vecného detailu, v narábaní s reálnymi svetelnými hodnotami. Bolo to obdobie prvých veľkých cyklov, ktoré svojimi ideovými a výtvarnými kvalitami znamenali priekopnícke a prínosné splňanie dobovej spoločenskej objednávky na angažované realistické umenie.

Od cyklu k cyklu sa Hložníkovo výraz v priebehu päťdesiatych rokov myšlienkovito dramatičoval a výrazovo zexpresívňoval. Významným podnetom tu boli aj literárne predlohy, ktoré ilustroval náročnými grafickými listami. Jeho realizmus sa cez črty expresionizmu stával lapidárnym, útočným, sústredeným na pôsobenie očistenými tvarovo-svetelnými hodnotami.

S prechodom od historických tém (Slovenské národné povstanie, Veľká vlastenecká vojna, revolučné a partizánske hnutie) k mierovým té-



Hold Dantemu, lept, 1971. Foto L. Mišurová

mam nastávali ďalšie zákonité zmeny vo výtvarnom poňatí a výraze. Ak Hložník dovtedy rozvíjal pred divákovým zrakom dramatické alebo baladické scény z našich a medzinárodných antifašistických zápasov, teraz stál pred úlohou nájsť čo najúčinnějšíe obrazy, ktoré by boli schopné vykonať funkciu úderných i presvedčivých, nalievavých i prekvapujúcich výziev do boja za mier, proti hrozbe atómovej vojny, proti špekulačnému hazardovaniu s pokojom na našej planéte. Tu už nestačili spodobujúco-expresívne postupy, ale žiadal sa najmä ideovo nosný symbol. Cez túto problematiku sa Hložníková tvorba na prelome šesťdesiatych rokov začala zblížovať so surrealizmom. Nie v jeho pôvodnej a navyknutej verzii, ale s veľmi osobnými „hložníkovskými“ vlastnosťami. Zásluhou tejto poetiky a jej obrazivosti vyslovil Hložník-grafik niekoľ-

ko nezabudnuteľných mierových posolstiev, ktoré sa stali známe prakticky na celom svete. Ich pôvodca sa zaradil medzi čelné osobnosti čierneho-bieleho umenia súčasnosti.

Surrealizujúce prvky sa sprvu takmer paralelne, neskôr i vo výrazovo nových podobách dostali aj do Hložníkovskej maľby, keď sa jej začal po mnohoročnej pauze opäť venovať počnúc rokom 1963. Na rozdiel od grafických listov a cyklov, ktoré aj naďalej takmer bez výnimky niesli spoločensko-mravné angažovaný program, maliarske kompozície, ktoré takisto vznikali v celých cykloch alebo, presnejšie, v sériách motivických variantov, obsahovali väčšie percento subjektívnej lyriky a voľnej imaginácie. Prirodzene, aj za nimi bol vždy mravný apel — výstraha, výzva, odsúdenie — ale v sprostredkovannejšom význame.

Koncom šesťdesiatych rokov presúva Hložník ťažisko svojho výboja v maľbe a grafike opäť na iné pole. Aj keď jeho najnovšia tvorba nestráca evidentnú súvislosť so surrealizujúcimi tendenciami zo šesťdesiatych rokov, jej výrazovým zahrotením sa stávajú problémy „novej figurácie“. Figúra sa tu chápe v kvalitatívne novom pretlmočení ako odveká výtvarná úloha; teda ani ako spodobenie, ani ako konfrontácia druhov pozemského tvorstva, ale ako voľné zo-všeobecnenie všetkého živého, ako nositeľ a zvýrazňovateľ zvolenej myšlienky, ako spontánny produkt autorovej imaginácie. Každá z Hložníkových pomyselných figúr znamená symbol s určitým myšlienkovým alebo emocionálnym zaostrením.

Novofiguratívne, expresionistické a surrealizujúce vlastnosti sa v Hložníkovskej najnovšej maliarskej a grafickej tvorbe syntetizujú vo vyhranene svojskom výtvarnom prejave, ktorý, na prvé stretnutie, rozhodne nie je ľahko prístupný, a možno pre dakoho až veľmi drastický, ale to len pre ojedinelú intenzitu vnútorného napätia a ostrej adresnosti. Pri pohľade na umelcovu grafiku posledných rokov si so zadosťučinením uvedomujeme, že Hložník naďalej stupňoval jej myšlienkovú, výtvarnú, no aj technickú nalievavosť a náročnosť. Podobne pri pohľade na jeho rozsiahle maliarske dielo najnovšieho obdobia nemôžeme utajiť radosť nad



Biely kôň z cyklu Apokalypsa, linoleoryt, 1975—1980. Foto L. Mišurová

tým, že sa po rokoch rozhodol opäť sa vrátiť k farbe a cez jej sugestívny jazyk, pokým je to možné, potencovať predstavy, ktorými za celé predošlé obdobie zaľudňoval svoje grafické listy.

Ak Hložníkovo súčasné obdobie charakterizujeme pomocným označením „nová figurácia“, robíme to s rezervou. Umelec sa netají tým, že svojou tvorbou v každej vývinovej fáze zámerne reaguje na prúdy a snaženia, ktoré sú „vo vzduchu“. Tak je to aj s novofiguratívnyimi tenden-

ciami. Lenže ako v minulosti, aj dnes Hložník prerastá i rozbiha rámec prúdu, ktorý sa mu stal na daný čas sympatickým, a vtlača mu pečať svojho talentu. Vzpiera sa tomu, aby si priklonom k určitej myšlienke či štýlovému prvku ukul stiesňujúce okovy. V tomto zmysle nejde u Hložníka o „čistú“ novú figuráciu, ale o to, že na báze jej ideovo-štýlovej iniciatívy buduje bohato vrstvený vlastný výraz, v ktorom, ako sme už spomenuli, sú nielen prvky surrealizmu a expresionizmu, ale aj výrazové zvláštnosti lettrizmu, neodadaizmu a iných tendencií, nevyhnutne prítomných v pocitovom a poznatkovom svete súčasného výtvarníka.

Винцент Гложник

Родился 22 октября 1919 г. в Сведернике близ Жилины в семье плотника. В 1937—1942 гг. он учился в Художественно-промышленной школе в Праге (отделение монументальной живописи у профессоров Франтишка Киселы и Йосефа Новака). В 1942 г. поселился в Мартине, где стал сотрудником «Матицы словацкой». В том же году была организована его первая личная выставка в Братиславе. В 1943 г. переехал в Жилину и организовал свою вторую выставку в Братиславе. В 1944—1949 гг. он жил в Сведернике. Это был очень плодотворный период его творчества. В 1945 г. была организована его выставка в Жилине. В 1947 г. он был удостоен первых значительных премий за иллюстрации. В 1952 г. Гложник поселился в Братиславе, где заведовал отделением графики в Высшей школе изобразительных искусств. В 1956 г. и 1958 г. он стал лауреатом Государственной премии. В 1958 г. стал профессором, в 1960—1964 гг. был ректором школы. В 1958 г. он был удостоен премии фонда Брайта за графику на Биенале в Венеции, в 1959 г. получил серебряную медаль за иллюстрацию на международной книжной выставке в Лейпциге. В 1964 г. ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств. В 1967 г. ему была присуждена премия Франя Краля за иллюстрации. В 1968 г. ему было присвоено звание народного художника. В 1972 г. Гложник ушел из Высшей школы изобразительных искусств.

Гложник принимал участие во всех крупных репрезентативных выставках словацкого и чехословацкого искусства на родине и за рубежом. Его графики и иллюстрации посредством нескольких личных передвижных выставок стали известными на четырех континентах.

И хотя Гложник начал свою художественную жизнь как живописец и рисовальщик, позднее он приобрел известность почти исключительно как график и иллюстратор. Несмотря на это и его произведения живо-

В tejto súvislosti treba azda povedať, že Hložníkovi (ako každému skutočnému tvorcovi) in-formovanosť nie je len nástroj komunikácie s dobou, umením, ale jedna z podmienok estetickej pravdivosti a morálnej záväznosti tvorivého činu. Koniec koncov je to aj jedna zo základných podmienok realizmu nie ako štýlu, ale ako objavného vzťahu ku skutočnosti. S dynamickými premenami reality sa musí meniť aj umelecká výpoveď o nej.

V. Hložníkovi neprestalo ísť o vnútorne pravdivé svedectvo o dynamike skutočnosti, v ktorej žijeme, ktorou trpíme, ktorú meníme.

писи по своему размаху и качеству являются не менее впечатляющими.

Свою идейно-эстетическую программу художник лучше всего объяснил сам. Приведем несколько его высказываний:

«Я являюсь сторонником содержательной живописи и люблю композицию.» (1958) — «Я не мог рисовать натюрморты или букеты тогда, когда миллионы людей умирали. Война ужасна!» (1957) — «Лично я в своем творчестве стремлюсь передать мысль, хочу что-то сказать. Эстетика, к которой я стремлюсь, должна помочь этому. Правда, иногда это более сложно, но иначе это просто не может быть.» (1967) — «Нам не хватает покорности, страшно не хватает, а так она нам нужна. Мы слишком самоуверенные, но для этого нет оснований, измеряем ли мерой вселенной. Если же мы самоуверенные потому, что мы человеческие существа, то мы должны иметь все человеческие достоинства. Стало быть, и покорность.» (1967) — «Художник может принимать живое участие лишь через себя: это большое значение — совершить нечто при облагораживании внутреннего мира своего современника, показать ему нечто, что он сам не всегда заметит. Сущность живого участия художника заключается в его нравственной позиции.» (1971) — «Понятность не зависит лишь от самого художника, здесь действует много других факторов: например, актуальность темы, восприимчивость зрителя. И воспитание.» (1958) — «Неискренность в поведении, в творчестве всегда рано или поздно проявится. Иногда это жестоко, но хорошо, что это так. Настоящий творец — даритель глубоких переживаний. Он сам был одарен способностью творить, это обязывает его к ответственности не только по отношению к себе, но и по отношению к обществу в котором он живет и работает» (1971).

Vincent Hložník

The study deals with the work of Vincent Hložník, one of the leading modern slovak artists. He was born on 22nd October 1919 at Svederník near Žilina. Since 1937 till 1942 he studied at the School of Applied Arts in Prague, Departement of Monumental Painting, under the guidance of Prof. František Kysela and Prof. Josef Novák. In 1942 he returned to Slovakia and settled down in Martin, where he worked at Matica Slovenská. In the same year he had his first exhibition in Bratislava, which provoked sensation with open tendencies of fighting against the war. Next years he spent in Žilina and in the native Svederník. 1952 he was appointed the head of the Department of Graphic Art at the Academy of Fine Arts in Bratislava, where he worked till 1972. In 1968 he was awarded the title of National Artist.

Hložník has declared his aesthetic programme best himself at various occasions. Here are some of his quotations:

“I profess painting of ideas and I like composition”. (1958) — “I was not able to paint still-life and bunches of flowers when millions of people were dying. War is terrible.” (1957) — “I am trying to interpret an idea in my creation, I want to say something. The aesthetics

I attempt at is to help this. That it is sometimes more complicated, well, simply it cannot be otherwise.” (1967) — “What we lack is humility, we lack it terribly and we need it so badly. We are too self-conscious and there is no reason for it if we take the measure of the universe. And if we are self-conscious because we are human beings, we ought to have all human virtues. And therefore humility as well.” (1967) — “The artist can get involved only through himself: it is a great mission to do something for the spiritual improvement of one's contemporary, to show him something that he himself does not always notice. The substance of the artist's involvement lies in his moral attitude.” (1971) — “Intelligibility does not depend only on the artist himself, many other factors operate here, such as the topicality of the theme, the receptiveness of the beholder. And the education.” (1958) — “Insincerity in one's activity, in creation always makes itself felt, sooner or later. Sometimes it is even cruel, but it is good that it is so. A real creator is a giver of deep experience. He himself was endowed creative ability, and this is what obliges him to a responsibility not only towards himself, but also towards the society in which he lives and works” (1971).

Slovenské knižné umenie a ilustrácia 1948—1985

MARIÁN VESELÝ

Knižné umenie a ilustrácia získali Februárom 1948 základné spoločenské predpoklady, aby predchádzajúce sporadické individuálne úsilia prerástli postupne na spontánne konštituovanie sa špeciálneho výtvarného odvetvia. Vznik organizovanej vydavateľskej činnosti,¹ rozvoj umeleckého školstva a s tým spojený prílev nových tvorivých síl,² veľkorysá spoločenská objednávka a tomu zodpovedajúce edičné programy, to všetko boli závažné stimuly výtvarnej spolupráce v knižnej tvorbe. Ak predchádzajúci vývin v tejto oblasti charakterizoval ojedinelý výskyt výtvarne riešených edícií³ a pomerne úzky priestor pre uplatnenie takisto len ojedinelých autorských koncepcií,⁴ v nových podmienkach dochádza k rozmachu podloženému tvorivým úsilím umelcov viacerých generačných vrstiev, v diferencovaných polohách výtvarných prejavov. Vznikajú predpoklady na komplexné riešenie knihy ako slovesno-výtvarného artefaktu. Hoci nie bezprostredne po vzniku priaznivých podmienok, postupne sa formujú názory a kritériá pojmu *krásna kniha*.⁵ Vzniká možnosť, v edičnej praxi optimálna, harmonicky zladí edičný zámer s naturelom prejavu výtvarného spolupracovníka, čo sa odráža vo vyššom stupni adekvátnosti ilustrátorských polôh. Úsilie prekonať jednostrannosť prístupu vo výtvarnom riešení knižných vydaní nachádza živnú pôdu v možnosti nacobmedziť výtvarné zásahy v knihe na doplňujúce ilustrácie, ale riešiť knihu ako syntézu slovesnej, výtvarnej a polygrafickej zložky, pričom pod výtvarnou zložkou rozumíme všetky výtvarné zásahy v knihe, vrátane grafickej úpravy a umeleckej ilustrácie.

Pofebruárový vývin, v rámci všestranného spoločenského rozmachu, otvoril cestu rozvoju knižného umenia a ilustrácii na báze programovitého úsilia. Výsledky predchodcov a priekopníkov sa nestratili v tomto procese. Boli to práve umelci zo staršej výtvarnej generácie, ktorých činnosť bola v nových podmienkach východiskom pri utváraní nových koncepcií v oblasti knižnej kultúry. Kontinuitu s predchádzajúcim vývinom udržiavali výtvarní umelci zakladateľskej generácie Martin Benka, Ludovít Fulla, ale aj ďalší, ktorí na základe dovtedajšej praxe boli najpripravenější plniť tvorivé úlohy v knižnej tvorbe. Keď k odhodlaniu výtvarníkov pristúpili aj priaznivé objektívne spoločenské predpoklady, vývin knižného umenia a ilustrácie mohol intenzívne smerovať od polohy príležitostných výtvarných prác v knižnej tvorbe k dokonalým výsledkom úsilia o krásnu knihu. Nie náhodou na prahu tohto vývinu figuruje pôsobenie M. Benku (1888—1971). Jeho zakladateľský význam pri formovaní slovenského moderného výtvarného výrazu zasiahol aj do oblasti spolupráce v knižnej kultúre. Benkova ideová orientácia na obsah umeleckých diel, motivovaná úsilím o národný výraz a svojráznou typológiou ľudových postáv, úzko korešpondovala s dobovým kritériom ľudovosti a zakotvenosti tvorby v tradíciách národného svojrázu. Benkova komorná i monumentálna maliarska tvorba spolu s ilustračnou tvorbou sú jediným celkom inšpirovaným z totožných ideových zdrojov a zameraným na spoločný program. Výtvarnú interpretáciu idey slovenskej zeme a človeka hľadá rovnako vo vzťahu k maliarskemu námetu, ako



Martin Benka, ilustrácia z knihy: P. O. Hviezdoslav, *Hájnikova žena*, 1956. Foto M. Veselý

aj vo vzťahu k literárnej predlohe. Preto tak harmonizuje jeho výtvarný názor, programovo sa usilujúci o slovenský charakter výrazu, so svojrázom Slovenských uspávaniek, Slovenských rozprávok, Slovenských piesní alebo s myšlienkovým odkazom Sládkovičovho *Detvana* či *Hviezdoslavovej Hájnikovej ženy*.⁶ V tomto smere tkvie sila Benkovho podnetu. „Tým, že uplatňoval originálnu typológiu slovenskej zeme a človeka v heroizujúcich a monumentalizujúcich tvaroch a výrazoch, nadobudol literárny obsah Benkom ilustrovaných prác nezastupiteľne slovenský charakter, príznačnú náladovosť,

lokalizáciu“.⁷ Benka sa v spolupráci na tvorbe knihy neobmedzoval na vytvorenie obligátnych sprievodných ilustrácií k textu. Aj keď nevykonával funkciu grafického úpravcu, chápal knihu ako celok, ilustrácie komponoval nielen v ideovom kontexte s obsahom diela, ale aj v súvislostiach ich vizuálneho uplatnenia na stránke knihy.⁸ V jeho ilustračnom prejave dominuje perokresba a kresba kolorovaná akvarelom pomerne úzkej farebnej stupnice základných tónov. „Z klasickej ilustrácie preberá Benka primárnosť jednoznačnej lineárnej kresby a sekundárnosť kolorujúcej, skôr dekoratívne ako výrazovo využitej farby. Pokojná, monumentalizujúca symbolická interpretácia najlepšie zodpovedá významným pamiatkam ľudovej slovesnosti a dielam klasikov slovenskej literatúry.“⁹ Príbuzné črty s Benkom-illustrátorom majú ilustrátori spriaznení s orientáciou Benku-maliara, resp. ilustrátori v analogickom zmysle, siahajúci za podnetmi v národnej slovesnej tradícii. Tak vo svojej dobe jedni z najplodnejších ilustrátorov Karol Ondreička (1898—1961) a Emil Makovický (1908) rozvíjali ilustračný prejav na báze žánrových výjavov, umožňujúcich uplatniť popri funkčno-výtvarných zámeroch i určité, domácimi aspektmi, typológiou postáv a prostredia motivované ideové ciele.¹⁰ Spoločný menovateľ v rovnocennosti funkčnej zložky s výtvarno-estetickou je charakteristickým znakom najpočetnejšej a v prvých štádiách vývinu ilustračnej tvorby tohto obdobia i najvýznamnejšej orientácie ilustrátorov. Túto polohu závažným spôsobom posilnili českí umelci pôsobiaci v slovenskej výtvarnej kultúre — Ján Hála a Jaroslav Vodrážka. Ilustrácie J. Hála (1890—1959), spravidla perokresby tušom kolorované akvarelom, sú organickou súčasťou jeho maliarskej tvorby.¹¹ Vystupňoval v nich rozprávko-idylický charakter svojich ľudových typov, pre ktoré sa inšpirujúco zahľadil do svojrázu podtatranského *Važca*. Štylizácia a idealizácia postáv a vecí, ktorá v maliarskych dielach pôsobí preexponovane, sa v ilustráciách priliehavo uplatnila. Zjednocujúcim činiteľom u Hála je kresba. Maliarske práce tým nadobudli ilustratívny charakter, a ilustrácie zasa svojou čisto koloristickou funkciou farieb blížila sa cha-



Jaroslav Vodrážka, ilustrácia z knihy: P. Dobšinský, *Slncový kôň*, 1959. Foto M. Veselý

rakteru jeho obrazov. Tak ako jeho maľbu, aj ilustračnú tvorbu najvýraznejšie charakterizuje hlboký vzťah k slovenskému folklóru, čo sa odráža aj v motivácii výtvarných prác, v interpretácii predstavy o írečitom slovenskom prostredí a ľudových typoch.¹² Kým Hála pristupoval k výtvarnej spolupráci na knihe ako ilustrátor, ba výnimočne aj ako autor slovesnej zložky, J. Vodrážka (1894—1984) chápal svoje pôsobenie v knižnej kultúre v duchu progresívnych úsilí o komplexnú tvorbu knihy. Preto sa pri výtvarnej spolupráci neobmedzoval na ilustrovanie, ale venoval pozornosť aj ďalším komponentom knihy: obálke, väzbe, grafickej úprave. Vodrážkom ilustrovaná a graficky upravená kniha sa vyznačuje kultivovanosťou výtvarného prejavu, ktorý vhodne spája žánrovosť ilustrač-

ných výjavov s prostotou a čistotou úpravy jednotlivých stránok či dvojstránok knihy.¹³ Kolorovanými perokresbami výtvarne sprevádzal atraktívne a obsahovo kulminujúce pasáže textu a tým podporil ilustrátorskú tendenciu uprednostňujúcu funkčné hladiská. So zreteľom na neobyčajne plodné výsledky (ilustrácie ľudových rozprávok, pôvodnej slovenskej tvorby, prekladovej literatúry, vlastných slovesných diel)¹⁴ zohral Vodrážkov prejav stimulujúcu úlohu. Vodrážkova výtvarná interpretácia niektorých literárnych diel (menovite *Rázusovej-Martákovej*, *Chalupku*, a najmä *Dobšinského* a *Hronského*) vošla do povedomia nielen ako najprimeranejší, ale aj ako nezastupiteľný ilustračný prejav vo vzťahu k danému literárnemu obsahu. Svedčia o tom napríklad reedície, ktoré sa ani po desaťročiach nevnímajú ako anachronizmus. Benka, Vodrážka, Ondreička, Makovický, Hála a ďalší, ktorí sprostredkovali kontinuitu medzi tradíciou a novou situáciou mali veľa spoločných stanovísk daných jednak výtvarným názorom, jednak ilustrátorským programom vyplývajúcim z orientácie edičnej praxe. V podstate sa ich ilustračné prejavy stretávali na báze žánrového sprievodného výtvarného parafrázovania literárneho obsahu, teda v polohe zameranej na prvoradost funkčného poslania ilustrácie v úzkom kontexte s literárnou predlohou. Predstavitelia tohto základného prúdu vo vývine ilustračnej tvorby, ideovo stmeľení úsilím o výtvarnú interpretáciu ľudovej slovesnosti, boli dlho oporou pri budovaní základov modernej slovenskej ilustračnej tvorby. Do tohto vývinového procesu podstatným spôsobom prispel L. Fulla. Jeho príspevok má skutočne zakladateľský význam, lebo svojou tvorbou dovŕšil jednu etapu, ale súčasne otvoril cestu progresívnejším úsiliam. K týmto úsiliam „prispel Fulla v rokoch 1945—1962 podielom základného významu. Podielom osobitým, nezatajujúcim vzťahy k maľbe, lež preto i bez konvencií ilustračného rutinérstva. Podielom, ktorý zdôrazňuje ľudové a národné korene a zvláštnosti tvorby. Podielom tvorivým, neobmedzujúcim sa na ilustrácie, smerujúcim k interpretácii, aktualizácii a zdomácneniu v čase i priestore“.¹⁵

L. Fulla (1902—1980) sa venoval ilustrovaniu

a vôbec problematike krásnej knihy už v tridsiatych a štyridsiatych rokoch,¹⁶ ale dominantné miesto v jeho tvorbe získala ilustrácia od začiatku päťdesiatych rokov. Rozvoj Fullovej ilustračnej tvorby v tomto období vyplynul jednak zo zamerania jeho predchádzajúcej a nových polôh súčasnej výtvarnej práce, jednak z priaznivejších predpokladov na uskutočnenie náročných edičných projektov. Fulla vo svojom ilustračnom prejave odkrýva a zvýrazňuje hodnoty obsiahnuté v literárnej predlohe a prináša nové, rýdzo výtvarné kvality. Postupne k čierno-bielej kresbe opäť pristupuje farba, najprv v koloristickom zmysle, neskôr stále jednoznačnejšie ako nositeľ výtvarného výrazu. Fullovu aktivitu tohto obdobia otvára súbor knižných obálok,¹⁷ kolorované perokresby k zbierke ľudovej poézie,¹⁸ ilustrácie niekoľkých zväzkov Hviezdoslavovej knižnice,¹⁹ ako aj z hľadiska výtvarnej koncepcie nasledujúceho obdobia závažné ilustrátorské dielo ku knihe Henryho Fieldinga Najdúch Tom Jones.²⁰ S maliarskym a grafickým úsilím Fullu o výtvarnú syntézu korešponduje aj program v ilustračnej tvorbe, kde takisto dochádza k naplneniu a kulminovaniu výtvarných hodnôt. Jadro výtvarného výrazu Fullových ilustrácií pramení z úsilia o slovenský charakter tvorby, čím sa nerozumie povrchné folkloristické čerpanie motívu či vonkajších atribútov ľudí a prostredia. „Fulla čerpá inšpiráciu pre svoj vyhranený ilustračný prejav v hlbších vrstvách svojrázu ľudovej národnej tradície. V ilustráciách Fullu priam rezonuje obsah a výraz ľudovej slovesnosti, piesní, básní, či výtvarnej tradície“.²¹ Ťažisko a zároveň platforma pre vrcholné diela sa nachádza v knihách pre deti. Niekoľko vydaní Dobšinského Slovenských rozprávok²² uvádza podstatu výtvarného vyznania Fullu ako ilustrátora. Bez ohľadu na konvenciu, na určité kánonizované formy chápania rozprávkového sveta, jeho hrdinu, vnútorných vzťahov, uvádza Fulla svojbytnú výtvarnú koncepciu, objavný prístup založený na osobitom chápaní vlastného zmyslu rozprávky, na úsilí vytvoriť a zovšeobecniť ráz typickej slovenskej rozprávky — inšpirovanej Dobšinským, umocnenej Fullom. Originalita jeho ilustrácií je výsledkom súzvuku slovesných, výtvarných

i hudobných podnetov obsiahnutých v ľudovej tradícii, s invenciou výtvarného umelca akceptujúceho symbiózu týchto zdrojov. Fullove svojbytné ilustrátorské princípy sa uplatnili v rade ďalších knižných vydaní, ktorými sa výrazne posilnil edičný program novobudovanej knižnej tvorby pre deti.²³ Snuje a rozvíja v nich výtvarnú transpozíciu rozprávky raz formou farebnej kompozície, syntetizujúcej podstatu významov, raz v čiastkových reakciách na detaily príbehov, spravidla formou kolorovanej perokresby. V hlavných dielach sa stretáva monumentalita výrazu s jednoduchosťou výtvarných prostriedkov, charakteristická radostnosť výrazu s kresliarskou invenciou. Fullovo pôsobenie v slovenskej knižnej ilustrácii má základný význam z viacerých aspektov, no najmä pre svoju umeleckú stimulatívnosť, pre svoju pramennú slovenskú zakotvenosť, a zároveň spoločenský dosah neohraničený rámcom národnej kultúry.

Napriek mimoriadnym výsledkom jednotlivých individuálnych úsilí situáciu na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov charakterizuje skutočnosť, že na ilustrovanie sa podujímajú viacerí maliari a grafici so vzťahom ku knižnej tvorbe, kým špecializácie na knižné umenie a ilustráciu sú vzácné. Príznačným spoločným východiskom týchto autorov je realistická orientácia výtvarného prejavu, ktorú uplatňujú aj v ilustračnej tvorbe. Kontext so založením voľnej tvorby, prevaha výberu literárnych predlôh epického charakteru, ako aj určitá epickosť v ilustrátorskej parafráze námety, odráža sa v dominantnom postavení ilustratívnej kresby vecného, raz viac, raz menej opisného charakteru. Prevažujú ilustrácie v zmysle žánrových výjavov dôsledne sa vzťahujúcich na obsah príbehu. Aj keď z hľadiska výtvarného vývinu ide tu o tradičný prístup, v súvisi s určitým literárnym druhom môže mať práve takto založený ilustračný prejav plné opodstatnenie. Tak sa javí výtvarná spolupráca Štefana Bednára (1909—1976) na knižných vydaniach slovenskej a prekladovej beletrie, ktorej kresbné ilustrácie sú situačnými žánrovými obrázkami, očividne preukazujúce autorovu skúsenosť v novinovej kresbe.²⁴ Bednár vo svojich ilustráciách zahaľoval námety literárnych predlôh do rúcha

grotesky, čo logicky súviselo s výtvarným myslením osvedčeného karikaturistu, podobne, ako pri príležitostných knižných ilustráciách Viliama Weisskopfa (1906—1964).²⁵ Zo starších výtvarníkov vyvíjali ilustrátorskú aktivitu Andrej Kováčik (1889—1953), autor perokresbových ilustrácií obligátne sprevádzajúcich text,²⁶ Aurel Kajlich (1901—1973), rozvíjajúci ilustráciu akvarelom,²⁷ a najplodnejší spomedzi nich Fedor Klimáček (1913—1975). Ako spolupracovník vydavateľstva Matice slovenskej, neskôr Mládych liet, vytvoril početný súbor ilustrácií kníh pre deti a mládež, ktorými obohatil realistickú polohu prejavu, spravidla v technike perokresby a kolorovanej kresby. Doménou tohto autora bola ilustrácia pre vyššie vekové skupiny detí a pre mládež.²⁸ Z ďalšej vrstvy maliarov mali vzťah ku knižnej tvorbe Viliam Chmel, Ervín Semian, Lubomír Kellenberger, Jozef Vrtiak, Jozef Šturdík, a niektorí ďalší. Napospol išlo o výtvarných umelcov realistického čítania, ktorí nastupovali do výtvarného života bezprostredne po oslobodení roku 1945. Zo stránky výtvarno-názorovej k nim patrí aj generácie skúsenejši Ludovít Ilečko. Celá táto skupina výtvarníkov mala blízko k výtvarnej spolupráci na knihe, a najmä k ilustrovaniu, vďaka kresliarskej podstate svojho výtvarného prejavu. V. Chmel (1917—1961) mal k ilustrácii blízko nielen vďaka vzťahu ku kresbe ako vhodne aplikovateľnému perovkovému podkladu. Istý ilustratívny princíp v zmocnení sa námety je zrejmy aj v niektorých voľných výtvarných prácach,²⁹ kým zasa kresliarske ilustračné práce preukazujú neraz polohu portrétnych štúdií.³⁰ V tvorbe E. Semiana (1921—1968) výtvarno-názorový paradox vo vzťahu voľnej a ilustračnej práce vystupuje ešte výraznejšie: zámerne detsky naivný, primitivizujúci výtvarný charakter prejavu zasiahol komornú maľbu, avšak v ilustráciách dominuje vecnejší kresliarsky náčrt.³¹ Pevnejšie než predchádzajúci zakotvil v knižnej tvorbe Ľ. Kellenberger (1921—1971), ktorého pôsobenie nielenže nebolo príležitostné, ale popri sústavnosti a početnosti výsledkov predstavuje vyhranenú ilustrátorskú špecializáciu. Bola ňou, zrejme vďaka založeniu kresliarskeho prejavu, výtvarná spolupráca na vyda-

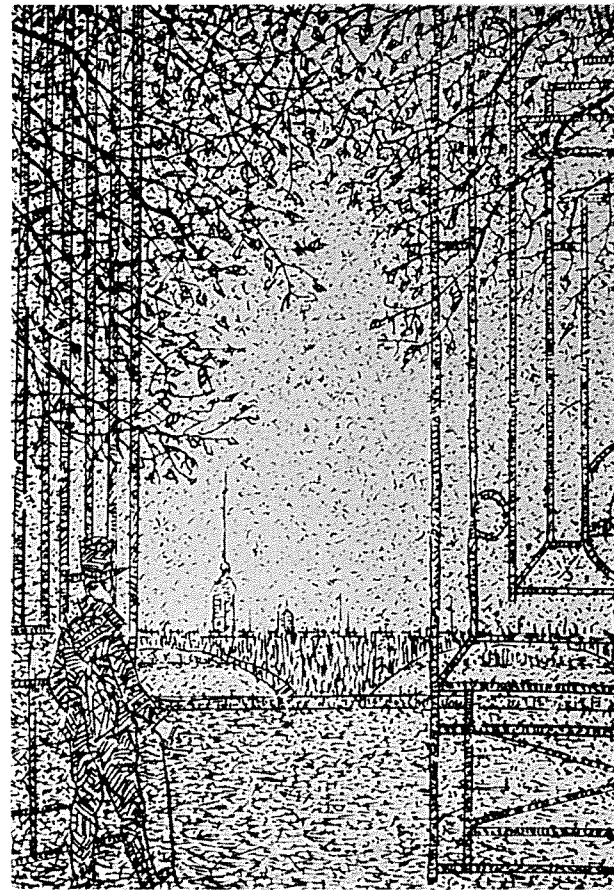


Ludovít Fulla, ilustrácia z knihy: P. Dobšinský, Slovenské rozprávky, 1953. Foto M. Veselý

niach dobrodružnej a vôbec mládežníckej literatúry.³² Popri prekladovej klasickej literatúre venoval pozornosť aj domácej pôvodnej tvorbe, pričom vošiel do povedomia najmä ako interpret spisov Luda Ondrejova a niektorých ďalších autorov pre mládež.³³ „Lubomír Kellenberger nepatrí k ilustrátorom, ktorí chápu výtvarnú spoluprácu na knižnej tvorbe predovšetkým, alebo výlučne v zmysle dekoratívneho poslania. Bol zástancom tvorivej koncepcie sledujúcej úzky kontext s obsahom diela, raz v podobe sprievodnej transpozície deja, inokedy zasa v duchu hlbšej interpretácie obsahu, rešpektujúc pritom vždy aspekt výtvarnej funkčnosti, ideovosti a zároveň adresnosti svojej výtvarnej práce“.³⁴ Poľom pôsobnosti J. Šturdíka (1920) ako ilustrátora boli prevažne básnické diela, ku

ktorým tento autor inklinoval nielen pre prirodzený vzťah k poézii, osvedčený okrem iného aj vlastnou zbierkou básní *Polokružie* (1971), ale aj vplyvom impresívneho, poetizujúceho založenia celej výtvarnej práce. Lyrizujúci, básnivý výraz jeho ilustračných kresieb jemným zásahom pera či uhľa je podkladom adekvátneho výtvarného pendantu diel *Hviezdoslava*, *Krasuku*, *Horova*, *Kráľa*, *Máchu*, *Ščipačeva* a ďalších.³⁵ V tomto realisticky orientovanom prúde ilustračnej tvorby patrí popredné miesto L. Ilečkovi (1910). So skúsenosťou novinového kresliara a ilustrátora predvojnového Rudého práva, od začiatku päťdesiatych rokov rozvíja knižnú ilustráciu najmä pre vyššie vekové kategórie detských čitateľov a mládeže. Naturelom výtvarnej práce preferujúcej typológiu optimistických až patetických výrazov postáv literárnych hrdinov, Ilečko spontánne prilnul k literárnym predlohám, s ktorých obsahom jeho výtvarné zámery rezonovali. Stal sa u nás popredným výtvarným tlmočníkom prekladových vydání diel *Arkadija Gajdara*, ale aj ďalších ideovo blízkych spisovateľov.³⁶

V prvých pofebruárových rokoch, prakticky takmer v celom decéniu, dominujú epicky vecné, žánrovo obsažné výtvarné prejavy v knihe, čo súviselo s orientáciou na realistické formy tak vo výtvarnom umení, ako aj v literárnej tvorbe. Spoločenská podpora tematiky vzťahujúcej sa na významné javy minulosti i prítomnosti podnecuje intenzívnu tvorivú aktivitu. Jednou z naj-sústavnejších tém sa stáva Slovenské národné povstanie. Ilustračná tvorba, ako výtvarný prejav ideovo a funkčne zviazaný so svojim slovesným pendantom, má špecifické postavenie vo vzťahu k výtvarnému i literárnemu vývinu. V charaktere ilustračnej tvorby sa odrážajú výtvarno-názorové tendencie zodpovedajúce spoločenskému vývinu, ako aj metamorfózy rozvoja literárnej tvorby. V nej nachádza ilustrácia inšpiráciu a myšlienkový podnet, tak ako zasa v ilustračnej tvorbe získava literárne dielo umocňujúci faktor umeleckého výrazu. Závažnou okolnosťou vývinu literárnej tvorby na tému SNP a jej analogických výtvarných ilustrátorských interpretácií bola otázka postojov k tejto téme ako k zdroju trvalých hodnôt, ktorá



Jozef Sturdík, ilustrácia z knihy: F. M. Dostojevskij, *Biele noci*, 1961. Foto M. Veselý

spolu s otázkou hodnotenia významu SNP podstatnou mierou spolupôsobila na formovanie literárnej i výtvarnej tvorby v jej vývinových premenách a žánrovej diferenciácii. Problematika SNP patrí medzi najpertraktovanejšie témy tak v slovenskej spisbe, ako aj vo výtvarníctve. Keďže ilustračná tvorba sa dotýka organicky obidvoch týchto umeleckých oblastí, na jej charakter má vplyv zameranie literárneho a edičného programu.³⁷ Ako to zodpovedalo charakteru knižných vydání i celkovej koncepcii sledujúcej predovšetkým pohotovosť a maximálnu prístupnosť, dominujú v ilustračnej tvorbe jednoduché kresliarske prejavy, spravidla čierno-biele kresby tušom, len výnimočne kolorované, umožňujúce jednoduchú perovkovú reprodukciu. V prvých rokoch majú literárne práce charakter denníko-

vých záznamov, priam reportážne čerstvého podania bezprostredne prežitých udalostí. Vo výtvarných parafrázach týchto záznamov sa uplatňuje realistický prístup, portrétna vecnosť v náčrte krajiny i pohybových štúdií postáv.³⁸ Vo vývine knižnej tvorby motivovanej Slovenským národným povstaním boli fázy, v ktorých ilustrácia bola do značnej miery analógiou literárnych diel, ale aj fázy, v ktorých ilustrácia odrážala skôr situáciu výtvarného vývinu. Takou fázou bolo obdobie päťdesiatych rokov, prinášajúce zmenené literárne koncepcie.³⁹ Rozširuje sa register žánrov a prístupov k téme, pribúdajú autori i knižné diela: ilustrácie k spomienkovým prózám a románom (Anton Hollý, Štefan Bednár, Aurel Kajlich).⁴⁰ Spolu s rozširovaním motivácie prác vzťahujúcich sa na SNP vznikli aj prvé diela uplatňujúce túto tematickú problematiku v oblasti literatúry pre deti a mládež. A to jednak diela určené deťom a mládeži už spôsobom podania zahrňujúcim ideály vlastenectva, jednak diela o deťoch, o detských hrdinoch v povstaní.⁴¹ Poslanie závažného ideového podnetu splňalo dielo Petra Jilemnického *Kronika*, zohrávajúce „úlohu avantgardy pre novú fázu socialistického realizmu v slovenskej literatúre“.⁴² Ilustrátorom prvého vydania tohto diela bol L. Ilečko, ako jeden z najproduktívnejších ilustrátorov tohto obdobia, ktorého tvorba sa spája s viacerými významnými dielami na tému SNP.⁴³ Intenzívnejšiu literárnu a tým aj ilustrátorskú činnosť podnietilo desiate výročie SNP roku 1954. Vznikli diela, s knižným vydaním ktorých sa spája rozvinutie ilustračnej tvorby Vincenta Hložníka. Najprv to boli farebné figurálne kompozície pastelom alebo čierno-biele perokresby tušom, komponované ako typické žánrové výjavy, príznačné pre grafickú tvorbu umelca v tom období, reprezentovanú protivojnovými cyklami,⁴⁴ potom ilustrácie grafického cítenia založené na veľkom detaile postáv v dynamických gestách, v kontrastoch ostrého svetla a hlbokého tieňa.⁴⁵ Ďalšiu orientáciu tvorby, naplno rozvinutú neskôr v ilustrácii Ústavy ČSSR a priebežne v ilustrácii pre mládež, naznačuje Hložník v spojitosti s témou SNP v dielach upúšťajúcich od epického sprievodu detailov príbehu v prospech expresivity výrazu

a syntetizujúcich výtvarné reakcie na ideovú podstatu.⁴⁶

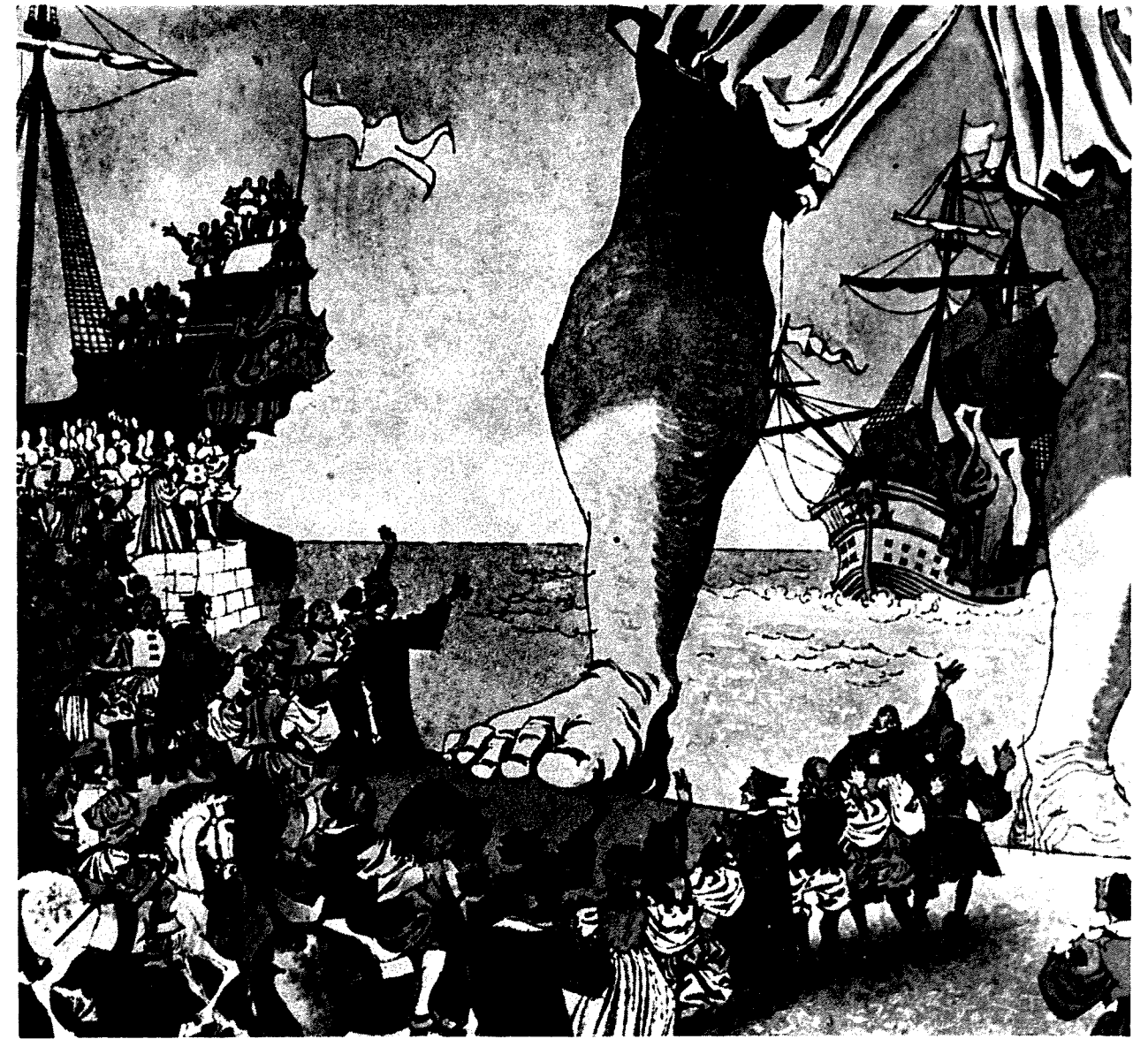
Pôsobenie V. Hložníka (1919) malo podstatný význam pre formovanie ďalšieho vývinu slovenskej ilustračnej tvorby a knižného umenia. Tento vplyv sa uplatňoval súbežne vo viacerých rovinách: prostredníctvom vlastnej, mimoriadne plodnej ilustračnej tvorby, ďalej cez priamy pedagogický vplyv na mladé pokolenie knižných výtvarníkov a ilustrátorov, a napokon, príkladnou spolupracou s knižným výtvarníkom Dušanom Šulcom, ktorá zohrala priekopnícke poslanie pri presadzovaní princípov krásnej knihy u nás. Hložníková ilustračná tvorba tak zo stránky reflektovania literárnych žánrov, ako aj z hľadiska diferenciácie výtvarných polôh, je mnohostranná. Preukazuje úzky kontext s výtvarným vývinom voľných maliarskych a grafických prejavov umelca, má však, vďaka sústavnosti a šírke úsilia, aj znaky špecifického vývinu. Dôležité štádium v tomto vývine prekonal umelec už v tvorbe z predfebruárového obdobia.⁴⁷ Potom súbežne so spolupracou na vydaniach už spomenutej a ostatnej pôvodnej slovenskej literatúry presúva sa ťažisko z polohy čierno-bielých ilustrácií žánrového typu k akceptovaniu farby do štádia vyhranenej charakteristickej ilustrátorskej koncepcie V. Hložníka, ktoré sa vzťahuje na vydanie prekladov základných diel klasickej svetovej literatúry u nás,⁴⁸ a najmä na vydania literatúry pre deti a mládež.⁴⁹ Táto koncepcia nie je mechanicky aplikovaná, ale vo vzťahu k charakteru konkrétnej ilustrovanej knihy striedavo dominuje raz kresliarsky, raz grafický či maliarsky prístup, alebo kombinácia kresby a farby. Kým monumentálna výrazov farebných celostránkových kompozícií charakterizuje Hložníkovu výtvarnú stvárnenie obsahu detskej literatúry, v súbežne datovaných a neskorších výtvarných interpretáciách prozaických a básnických diel prikláňa sa ako k adekvátnym výrazovým prostriedkom ku grafickému prejavu.⁵⁰ Kompozície Hložníkových ilustrácií sú plné života, dynamických gest a dramatických výrazov, kontrastných vzťahov detailov a celku, línií a tvarov. Svoje výtvarné náhľad dokázal presvedčivo odovzdať svojim žiakom,⁵¹ takže už od konca päťdesiatych rokov

progresívne ilustrátorské úsilie V. Hložníka nachádza plodnú ozvenu v rozvetvujúcej sa tvorivej špecializácii. Významnou devízou Hložníkovej koncepcie je chápanie krásnej knihy ako celku, čo sa v praxi naplňovalo jednak komponovaním ilustrácií, berúc do úvahy edičný zámer diela, charakter predlohy, zamýšľaný formát a ďalšie zložky výtvarnej spolupráce a jednak v priamej spoluúčasti knižného výtvarníka, špecialistu na grafickú a typografickú úpravu knihy — D. Šulca.

S pôsobením D. Šulca (1912) v slovenskej knižnej kultúre je organicky zviazaný vývin krásnej knihy, najmä vo fázach budovania základov jej koncepcie. Ako dlhoročný grafický upravovateľ, resp. „výtvarný konštruktér“⁵² vydání Matice slovenskej, vydavateľstva Tatran, Mladých liet a ďalších, presadzoval a tvorivo realizoval úsilie o akceptovanie výtvarných aspektov knižnej tvorby. V kontinuite s tradíciou snáh o krásnu knihu u nás,⁵³ na ktorej sa výrazne svojou tvorbou podieľal, D. Šulc ako prakticky ojedinelý predstaviteľ knižného výtvarníctva budoval základy tohto odvetvia v nových spoločenských podmienkach pofebruárového vývinu. Až do nástupu nových tvorivých síl v šesťdesiatych rokoch Šulc koncentroval vo svojej práci všetky významné edičné podujatia, a jeho vyhranený prejav nechýba ani v obdobiach, keď sa ním uprednostňované princípy na širšej platforme akceptovali edičnou praxou a realizovali v tvorbe početnejších nasledovníkov. Vo svojej tvorbe kládol dôraz na typografickú stránku knihy, na úpravu textu, na rozvrh sadzby na stránke knihy. Odrazilo sa to na výtvarne kultivovaných riešeniach dvojstrán bez ilustrácií, resp. titulov a obálok kníh.⁵⁴ Ak sa v riešení typografie knihy mohol oprieť o spoluprácu výtvarného umelca, autora ilustrácií alebo grafických prvkov v knihe, na obálke, frontispice, výsledok Šulcovho návrhu získal umocňujúci faktor.⁵⁵ D. Šulc v tvorbe uplatňuje a v organizačnej či pedagogickej praxi presadzuje kritérium dokonalosti všetkých jednotlivých zložiek zúčastnených na tvorbe krásnej knihy s cieľom harmonického celku. Je zástancom funkčnej úpravy pred dekoratívne ozdobnou formou, sledujúc čistotu a jednoduchosť

výtvarných zásahov. Svoje dlhoročné skúsenosti využil aj teoreticky.⁵⁶ Aj keď v slovenskej knižnej kultúre nechýbali úsilia o krásnu knihu, aké reprezentoval D. Šulc a výtvarní umelci so vzťahom ku knižnej tvorbe, ich princípy v období štyridsiatych a päťdesiatych rokov nedosiahli náležité zovšeobecnenie. Výtvarne riešené knihy ako komplexné slovesno-výtvarné artefakty boli výsledkom výnimočného záujmu editorov a ich výskyt bol prakticky len ojedinelý, relatívne sústavnejší v oblasti krásnej literatúry. Ťažiskom knižnej produkcie sa sledovali prednostne ciele, ako pohotovosť vydání, možnosť vysokých nákladov. Výtvarná spolupráca sa často obchádzala alebo obmedzila na obligátnu ilustráciu. Neboli zriedkavé konvenčné riešenia obálok, opierajúce sa skôr o výtvarné formy špecifické pre propagačnú grafiku, než o knižné výtvarné návrhárstvo. V tomto období bol veľký kontrast medzi priemerom produkcie a špičkovými výsledkami. Tento rozpor vynikol aj na prvých ročníkoch súťaže Najkrajšie knihy Československa, ktorej hlavným poslaním bolo podnietiť rozvoj výtvarnej úrovne knižných vydání v celej šírke produkcie a edičných skupín.⁵⁷ Podstatnejší priaznivý obrat nastal až vtedy, keď sa ťažisko pozornosti o výtvarné riešenie presunulo z polohy dokonalých jednotlivostí do polohy úsilia o krásnu knihu v celkovej produkcii. Objektívnymi predpokladmi na tento presun bolo rozšírenie tvorivých kapacít, prílev ilustrátorov so zmyslom pre knižné výtvarníctvo, pre komplexné riešenie krásnej knihy, ako aj rozvoj špecializovanej grafickej úpravy, ale aj nevyhnutná edičná báza, poskytujúca priestor pre náročnejšie výtvarné koncepcie.

Popri línii reprezentovanej V. Hložníkom a jeho školou, paralelne s tvorbou ilustrátorov — kresliarov, pôsobí rad výtvarných umelcov, ktorí ku knižnej tvorbe pristupujú z pozícií grafického prejavu (Alojz Pepich, Július Szabó, Orest Dubay, Ernest Zmeták, Róbert Dúbravec, Jozef Baláž a ďalší). Ide nielen o kontext grafickej ilustrácie a voľnej grafickej tvorby, ale o zámernú renesanciu klasických foriem knižného grafického umenia, pravda, z pozícií súčasných výtvarných názorov a vo vzťahu k pri-



Vincent Hložník, ilustrácia z knihy: J. Swift, *Gulliverove cesty*, 1956. Foto E. Mišurová

meranému, tradíciou opodstatnenému literárne-mu podkladu. V popredí záujmu týchto umelcov je baladická skladba z prameňov národnej slovesnosti a z diela slovenských klasikov. Duch odkazu, baladický výraz, precítenie romantiky a žiaľu v týchto skladbách, spolu s ďalšími žánrami z pokladnice národnej spisby našli adekvátny výtvarný výraz v klasických grafických technikách. Tak A. Pepich (1926—1962) siahol za inšpiráciou k dielu Jána Bottu, Jána Hollého,

Janka Kráľa a ďalších tvorcov starej i novej slovenskej literatúry, aby výtvarne prebásnil podstatu obsahov a výrazov literárnych predlôh.⁵⁸ Kým Pepich mal vzťah k drevorytu, Zmeták a Dúbravec sú predstaviteľmi moderného poňatia klasického drevorezu, takisto v ideovej kombinácii s obsahom národných tradičných zdrojov, autentických alebo umelecky transponovaných. E. Zmeták (1919) „patrí medzi tých ilustrátorov, ktorí nekladú dôraz na literárne



Róbert Dúbravec, ilustrácia z knihy: M. A. Huska, *Biela plť na Váhu*, 1981. Foto M. Veselý

deje a príbehy, naopak, zámerne potláčajú dramatické udalosti a situácie. Neopakuje autorov pohľad, ale predkladá čitateľovi svoju koncepciu, aby ho obohatil o nový a iný zážitok. Vždy mu ide o postihnutie podstaty, vcítanie sa do ducha predlohy. Preto text sa mu stáva iba zámenkou, podnetom, inšpiráciou, ktorú prevádza, stvárňuje na svoj obraz.⁵⁹ Ak sa charakteristika vzťahuje na Zmetákové ilustrácie Ezopa, Shakespeara, Wilda,⁶⁰ kde ešte len viac-menej naznačil svoje ilustrátorské zámery, tým viac platí o dielach, ktoré už literárnym založením boli k týmto zámerom adekvátnejšie. Výtvarné reakcie E. Zmetáka na obsah literárnych predlôh z kategórie slovesného dedičstva redu-

kujú potenciálne podnety na podstatný myšlienkový jav. Akoby ani nešlo o ilustrácie v pravom slova zmysle, vrátane ich funkčnej zviazanosti s knihou, ale o voľný prejav, syntetizujúci v jednotlivom grafickom liste výtvarnú predstavu obsahu. Práve touto polohou relatívne autonómnych grafických interpretácií národných piesní, balád, rozprávok a povestí vytvoril E. Zmeták závažný príspevok vývinu slovenskej knižnej ilustrácie.⁶¹ Aj R. Dúbravec (1924—1976) inklinoval ako ilustrátor k tým slovesným zdrojom, ktoré vychádzajú obsahovo z umeleckého bohatstva ľudu: k jánošíkovej tradícii, rozprávkam, povestiam, ba aj k bylinám.⁶² Voľba techniky drevorezu a farebného drevorezu spomedzi vyjadrovacích prostriedkov poukazuje na úsilie umelca prekročiť rámec obligátneho ilustračného doprovodu, a podobne ako Zmeták, obohatiť slovesný obsah spôsobom čo najprimeranejším významu národnej tradície. V Dúbravcom ilustrovaných knihách sa kombinuje prístup funkčne viazaný na konkrétny príbeh, povesť (na rozdiel od Zmetáka), s prístupom, ktorý zovšeobecňuje obsah tradície vo voľnejších výtvarných transpozíciách, akoby syntetizujúcich zároveň slovesné, výtvarné i hudobné zdroje výrazu (v duchu koncepcie Fullu). Zjednocujúcim činiteľom výtvarného výrazu je dekoratívne štylizovaná skratka, sumarizujúca dominantné myšlienkové podnety. „Motivicky, i čo do výrazových prostriedkov a myšlienkového okruhu obsahov je Róbert Dúbravec pevne zakotvený v domácej zemi, v odkaze slovenskej slovesnosti a umenia, ktorý dôverne pozná, ku ktorému získal hlboký vzťah v prostredí, v ktorom tradícia v autentických podobách prežila v povedomí“.⁶³

Žánrový register ďalších ilustrátorov-grafikov z tejto skupiny je menej špecializovaný, ale podstatne všestrannejší. Spoločným znakom týchto i predošlých je úzka autorská vyhranenosť prejavu, čo sa odráža v totožnosti ideových i formových zámerov ilustračnej a voľnej grafickej tvorby. Spomedzi nich J. Szabó (1907—1972) venoval ilustrácii sústredenú pozornosť na rozhraní päťdesiatych a šesťdesiatych rokov. Bolo to obdobie, keď sa spontánne preorientoval z maliarstva na grafiku, čo sa v ilustračnej

tvorbe odrazilo vzťahom k technike drevorytu a linorytu. Zo stránky literárnych predlôh uprednostňoval diela, ktorých obsah poskytoval podklad na hlbšie etické, filozofické úvahy, ktorých sa umelec usiloval výtvarne zmocniť.⁶⁴ O. Dubay (1919) sa ako ilustrátor prejavuje viac-menej príležitostne, pričom v niekoľkých ilustrovaných knihách uvádza hlavné stránky výtvarných stanovísk svojho grafického i ilustračného prejavu. Je to rozpätie od civilisticky lyrizujúcej kompozície cez pomerne sústavný záujem o využívanie optických efektov až po klasický kontrast čierno-bielej grafiky motivovanej vecnejšie závažnejším vzťahom k téme.⁶⁵ Spomedzi grafikov tejto vývinovej vrstvy v oblasti ilustračnej tvorby najhlbšie zakorenil J. Baláž (1923). Ilustrovať začal v období prevahy literárnej produkcie epického charakteru, preto jeho prvé knižné ilustrácie sú založené na rozprávačsky žánrovom zobrazovacom prístupe.⁶⁶ Postupne sa prehľbuje cit ilustrátora pre vnútorný obsah diela, čo sa odráža v adekvátnom lyrizujúcom výraze zatiaľ ešte stále žánrovo komponovaných ilustrácií dôsledne sprevádzajúcich text.⁶⁷ V ďalších prácach pokračuje odklon od epického prístupu cez sklon k lyrizmu, k voľnejším výtvarným reakciám na text. Prehľbená výtvarná transpozícia obsahu nestavia na situačnom detaile, ale na výtvarných predstavách vyplývajúcich z myšlienkového jadra diela. Narába so zhusťením, zjednodušením dynamických kompozícií, so symbolickou funkciou na obsah viazaných atribútov, náznakov, skratiek, čoho výsledkom sú sumárnejšie kompozície.⁶⁸ „Umelec pozorne vnika do psychologicky ladených textov, do ich podstaty a stavby. Záleží mu oveľa viac na druhom dejovom pláne, na obsahu a prúde spomienok, vnútorných konfrontácií, otázok, ktoré si postavy kladú a riešia. Nevychádza vždy v zhode s autorom zo základnej situácie, z ktorej sa potom vydeľuje ten sekundárny prúd: s obľubou dáva prednosť duchovným a citovým prúdeniam, a to z neho robí predovšetkým ilustrátora psychologických námetov“.⁶⁹

Pri analýze ilustračnej tvorby určitého časového úseku sa ukazuje, že stupeň jej rozvitosti, ciele, zámery a možnosti boli v priamej závislos-



Orest Dubay, ilustrácia z knihy: V. Mináč, *Generácia*, 1974. Foto M. Veselý

ti od programu a zamerania celej výtvarnej a knižnej kultúry. Je pochopiteľné, a tento vzťah to len potvrdzuje, že s uprednostnením myšlienok ľudovosti nastal rozmach znovuobjavovania ľudovej tradície. Takisto s príchodom nových tvorivých síl a nových výtvarných a edičných programov došlo aj v ilustračnej tvorbe k snahám o nové koncepcie. Od prelomu päťdesiatych a šesťdesiatych rokov významne rozširujú okruh výtvarných spolupracovníkov vydavateľstiev absolventi Vysoké školy výtvarných umení, z ktorých najmä špecialisti z Hložníkovej školy vnášajú výrazné impulzy v úsilí o krásnu knihu. Decénium od prvej polovice šesťdesiatych do

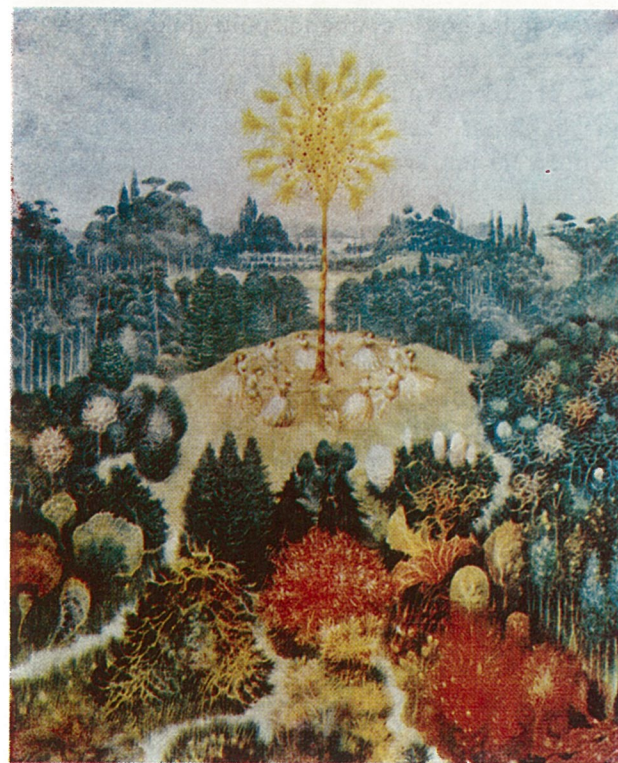


Ján Lebiš, ilustrácia z knihy: J. La Fontaine, *Bájkny*, 1965. Foto M. Veselý

prvej polovice sedemdesiatych rokov prináša novú vlnu záujmu o problematiku Slovenského národného povstania. Novú čo do koncepčných tvorivých prístupov, i zo stránky autorského zastúpenia. Popri skúsených a stále aktívnych spisovateľoch a výtvarníkoch nastupujú, a práve na téme SNP sa osvedčujú, mladšie tvorivé sily. Mení sa aj register žánrov s ťažiskom na veľkoryso rozvrhnutých historických románoch. Analogicky aj výtvarná oblasť dáva k dispozícii podstatne širší tvorivý potenciál a spolu s tým aj diferencovanejšie ilustrátorské prejavy. Medzi nastupujúcimi výtvarnými spolupracovníkmi sa stále častejšie vyskytujú ilustrátori — špecialisti, pre ktorých činnosť v knižnej tvorbe nie je príležitostným záujmom, ale cieľavedo-

mým umeleckým programom. Už na prahu tohto obdobia uviedol sa jeden z nich, Ján Lebiš (1931), a to hneď s takými významnými výtvarnými príležitostami, aké poskytli diela R. Jašíka a J. Hečku.⁷⁰ Lebiš tu predbežne zotrval na zaužívaných ilustrátorských postupoch tohto obdobia, parafrázujúc kulmináčne pasáže príbehu formou žánrových výjavov, aplikujúcich typy postáv v duchu kresliarskych portrétnych štúdií. Avšak už v najbližšej práci⁷¹ rozvinul ilustračný prejav blízky svojej voľnej grafickej tvorbe, ktorého základom sa stala pre ďalšiu ilustračnú tvorbu charakteristická typológia postáv. Ako výtvarník so zmyslom pre sociálne súradnice obsahu výtvarných prác,⁷² aj v ilustračnej tvorbe uplatňuje prejav založený na organickej súhre ideovo-funkčných a výtvarno-výrazových aspektov. Preto jeho práce aj pri vyhranenej dekoratívnej štylizácii nepostrádajú výrazný myšlienkový náboj adekvátny literárnemu zdroju inšpirácie. Autor, podobne ako väčšina umelcov Hložníkovej školy, tak v ilustračnej, ako aj vo voľnej grafickej tvorbe sledoval analogické ciele, preto jeho grafické listy nepostrádali myšlienkový obsah, a zasa ilustrácie popri obsahovom kontexte s literárnym pendantom nepostrádali výtvarne kultivovanú formu podania. Jednotlivé ilustratívne kompozície sú výtvarnou reakciou na charakter celku, na podstatu obsahu. Umožňuje to vysoký stupeň dekoratívnej štylizácie, originálna typológia, voľba atribútov a symbolika.⁷³

Predstaviteľom snáh o nekonvenčný prejav v ilustračnej tvorbe obdobia od šesťdesiatych rokov je ďalší príslušník Hložníkovej školy, Albín Brunovský (1935), reprezentujúci imaginatívnu polohu prejavu. Krátke obdobie prekonávania závislosti od učiteľovho vplyvu odrážajú práce k dielam J. Stachu, M. Válka, J. Kostru, V. Tendriakova z rokov 1959—1960.⁷⁴ Hľadanie vlastnej cesty charakterizovala svojrázna typológia postáv, vecí, artefaktov a celého prostredia rozprávkového sveta Brunovského ilustrácií. Brunovský je ilustrátor s relatívne voľným vzťahom k literárnej predlohe. Jeho ambíciou je autonómna výtvarná parafráza obsahu literárneho diela, skôr interpretácia vlastných výtvarných predstáv inšpirovaných obsahom,



Albín Brunovský, ilustrácia z knihy: D' Aulnoy, *Pávi kráľ*, 1980. Foto M. Veselý

než transpozícia jeho jednotlivých motívov do reči obrazu (Twain, Andersen, Cervantes atď.).⁷⁵ V ilustráciách k literatúre pre nižšie vekové skupiny adresátov Brunovský svoj prejav vo väčšej miere prepojuje na obsah literárnej predlohy.⁷⁶ Ilustračný prejav A. Brunovského sa stal východiskom pre plejádu nasledovníkov spomedzi umelcových žiakov.⁷⁷ Brunovským ilustrované knihy patria napospol do kategórie krásnych kníh, čo súvisí jednak so samým prístupom umelca ku knižnej tvorbe ako komplexnému artefaktu, jednak s pôsobením knižného výtvarníka Lubomíra Krátkeho (1939), ktorého tvorivá aktivita zasiahla aj viacero Brunovského knižných ilustrácií.⁷⁸ Okrem Krátkeho graficky upravovali ďalšie knihy Ján Švec a D. Šulc.⁷⁹

Spoluúčasťou grafických upravovateľov na stále širšom okruhu knižných vydaní získala slovenská knižná kultúra v úsilí o krásnu knihu novú kvalitu. Toto úsilie sa stávalo od šesťdesiatych rokov stále sústavnejším a výsledky vý-

tvarne náročnejšími. Méta priekopníkov knižného umenia — tvoriť knihu ako celistvý výtvarný artefakt — stávala sa stále reálnejšou. Slovenské knižné umenie a ilustrácia sa úspešne presadzovali na medzinárodných konfrontáciách, a v druhej polovici šesťdesiatych rokov dozreli podmienky, aby jedno z týchto medzinárodných podujatí vzniklo a zakotvilo v Bratislave.⁸⁰ Na pozitívnom vývine má podiel aj Viera Bombová (1932), ktorá rozvíja svoj ilustračný prejav so zámerom vytvoriť netradičnou formou emotívne a myšlienkovu invenčný obraz výtvarných predstáv, inšpirovaných určitým ideovým zdrojom. A keďže týmto zdrojom býva spravidla tradícia národnej kultúry, výraz jej prác je odvodený z koloritu, rytmu a dekoratívnosti originálneho ľudového svojrázu. Túto charakteristickú ilustrátorskú polohu Bombovej však predchádzala veľmi sústredená fáza sociálno-expressívneho prejavu k literárnym predlohám realistickej orientácie a sociálneho podtextu (J. Bodenek, J. Wolker, J. G. Tajovský, P. Jilemnický).⁸¹ Spolu so zmenenými literárnymi podkladmi preorientovala Bombová svoje výrazové prostriedky v duchu zásady individuálneho prístupu k jednotlivej knihe. Táto druhá poloha, ktorá sa však nestala trvalou, o čom svedčia návraty k sociálne motivovanej tematike po rokoch,⁸² zahrňuje široký register literárnych žánrov, ktorých obsah pramení v odkaze slovesnej tradície domácej i iných, neraz veľmi vzdialených kultúr.⁸³ Kým v prácach s prevahou sociálnej motivácie prevažovala kresliarska a grafická čierno-biela ilustrácia, v dekoratívnej polohe dominuje farba ako nositeľ výrazu. Sú to cykly kompozícií len voľne inšpirované textom. Myšlienková súvislosť, alebo ešte skôr adekvátnosť ilustrácií v polohe básnivej predstavy, vytvára voči literárnemu obsahu viac výtvarnú paralelu, než jeho výtvarnú transpozíciu. Vysoký stupeň štylizácie artefaktov, postáv a iných javov v duchu folklórnej proveniencie je zdrojom charakteristického monumentalizujúceho výrazu.

Tendencia ilustračného prejavu založeného na vysokom stupni dekoratívnej štylizácie je trvalou zložkou vývinu knižného umenia u nás, a významom autorského zastúpenia, ako aj vý-



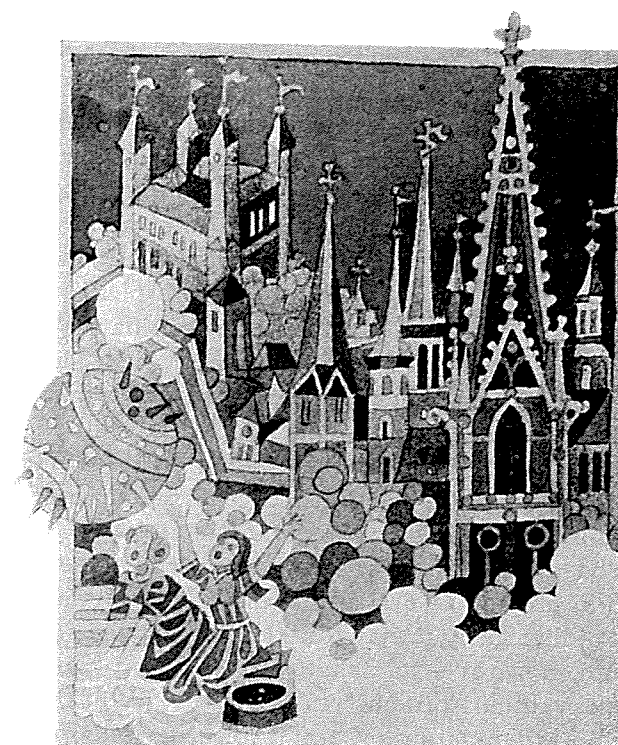
Viera Bombová, ilustrácia z knihy: S. Czambel, *Janko Gondášik a zlatá pani*, 1969. Foto M. Veselý

tvárnym charakterom výsledkov patrí medzi progresívne a invenčné koncepcie. Zo stránky ideového kontextu s literárnymi žánrami má táto tendencia dva póly. Jeden, založený na svojráznych zdrojoch národnej tradície, ktorý vždy znova, s novou intenzitou získava tvorivý priestor vo vývine knižného umenia a ilustrácie. Je to zásluhou pomerne systematického výskytu vhodných literárnych predlôh, ale aj vzťahom výtvarných umelcov k týmto prameňom (Alojz Klimo, Viera Kraicová). Druhý pól tvorivo aplikuje dekoratívnu štylizáciu v širších motívických súvislostiach, v širšom zábere literárnych žánrov, čo sa odráža aj v diferencovanejších polohách prejavu (Miroslav Cipár, Viera Gergeľová a niektorí ďalší z mladších ilustrátorov). Aj keď je vzťah k príbuznému zameraniu literárnych predlôh nezanedbateľnou stránkou, výtvarné postoje au-

torov jedného i druhého pólu (ako aj predtým spomenutých) sú praveľmi rozdielne, aby predstavovali spoločný prúd. Skôr možno pokladať za zjednocujúci moment skutočnosť, že ich tvorba je prevažne zacielená na základný fond kníh pre deti a mládež. Aj A. Klimo (1922) prešiel vo svojej dobe obligátnej vývinovou fázou prostého, epicky založeného výtvarného parafrázovania obsahu,⁸⁴ avšak už od začiatku šesťdesiatych rokov svoju tvorbu orientoval na zámer na základe vlastných maliarskych skúseností vytvoriť obraz rozprávkového sveta v chápaní blízkom deťom dnešnej doby. Bez konvenčnej sentimentality, a predsa bez straty poetického bohatstva ľudovej umeleckej tradície.⁸⁵ Po prechodnom zaujatí grafikou, čo sa odrazilo súborom ilustrácií kresbového charakteru, konštruktívnych tvarov,⁸⁶ Klimo opäť rozvíja svoj príznačný ilustračný prejav budovaný v kombinácii koláže a akvarelu.⁸⁷ Úsilie A. Klimu v oblasti výtvarnej interpretácie slovesnej tradície v polohe vyhraneneho dekoratívne štylizovaného výrazu vyústilo vo výtvarnom spracovaní slovenských ľudových uspávaniek. K týmto zdrojom siahol ilustrátor, aby k jestvujúcim slovesným a hudobným podobám vytvoril ich výtvarné analógie.⁸⁸ Ako adekvátny výrazový prostriedok akceptuje koláž v kombinácii s akvarelom aj V. Kraicová (1920), ktorej kontakt s národnými tradíciami sa opiera o klasické i novšie umelecké spracovania slovenských a českých spisovateľov.⁸⁹ Kraicová výtvarne aktualizuje autentické zdroje formou primeranou súčasnému adresátovi, a keďže tým je vo väčšine knižných vydání detský čitateľ, autorka zámerne štylizuje svoj prejav do polohy príbuznej detskej výtvarnosti. V niektorých prípadoch tak dochádza k viacnásobnej transpozícii pôvodného literárneho podnetu.⁹⁰ Ilustračnú tvorbu M. Cipára (1935) charakterizuje určitá hravosť prejavu a výrazná originalita výtvarného rukopisu. Jeho ilustrácie pozostávajú spravidla z množstva obrázkov, postavičiek, objektov, typických prvkov rozprávkového sveta, spolu s výrazným romantickým ladením rozprávkových kníh. Špecifický autorský štýl vyplýva zo zvláštnej štylizácie prostých vecí a javov, zoskupených do kompozičných celkov vý-

raznej farebnosti a tvarov. Zámerná črta detskej výtvarnosti, typická dekoratívna štylizácia, využívanie symboliky a charakteristickej ornamentiky, to sú niektoré z výrazových prostriedkov Cipárových ilustrácií. Jeho ilustrátorské dielo možno rozdeliť do skupiny kresliarskych výtvarných komentárov textu, s dôrazom na vynaliezavú podporu obsahu nápadmi navyše, a s charakteristickou črtou humoreskného podtextu,⁹¹ a do ďalšej, v poslednom období závažnejšej skupiny ilustrácií, kde je v popredí dekoratívna štylizácia motívu, tvarov, farieb, ako zdroj radostného, optimistického výrazu.⁹² Do istej miery aj V. Gergeľová (1930) namiesto klasického rozprávkového sveta uprednostňuje civilisticky motivované kompozície na základe literárnych príbehov, postáv a javov. Ilustruje diela súčasnej pôvodnej spisby, ako aj reedície.⁹³ V nových výtvarných verziách starších literárnych prác sleduje ilustračný prejav blízky adresátom prítomnosti. Jej ilustrátorské práce charakterizuje výrazný stupeň poetizácie obsahu v polohe dekoratívne štylizovaného maliarskeho podania.⁹⁴ Ako M. Cipár, aj V. Gergeľová ilustráciu komponuje z aspektu budúceho knižného uplatnenia, ráta s riešením dvojstrany a aktívne spolupracuje s grafickým upravovateľom. Preto knihy ilustrované týmito výtvarníkmi zväčša optimálne spĺňajú kritériá krásnej knihy.⁹⁵ Medzi našich najskúsenejších ilustrátorov patrí Mária Želibská (1913). Jej tvorba má vyhranený charakter, vďaka príznačnému lyrizujúcemu výrazu. Tiež uplatňuje dekoratívne štylizovanú formu podania, avšak ilustrácie popri celkovej výtvarnej reakcii na dielo zahrňujú pomerne značný vzťah k detailu príbehu a jeho pretlmočeniu. Ilustrácie M. Želibskej spájajú v sebe akceptovanie realisticky dôkladnej súhry s obsahom textu, a zároveň sledujú výtvarne poetizačné ladenie diela.⁹⁶ „Umelecká tvorba Želibskej je zakotvená v spoločenskom vedomí najmä osobitosťou a ojedinelosťou výtvarného štýlu v našej súčasnej umeleckej kultúre. Hodnota jej diela však nespočíva iba v tejto osobitosti, ale najmä v hlboko ľudskej, citovo kladne inšpirujúcej interpretácii zážitku z reálne jestvujúceho sveta, aj sveta z rozprávkovkej fantázie“.⁹⁷

V období šesťdesiatych a sedemdesiatych ro-

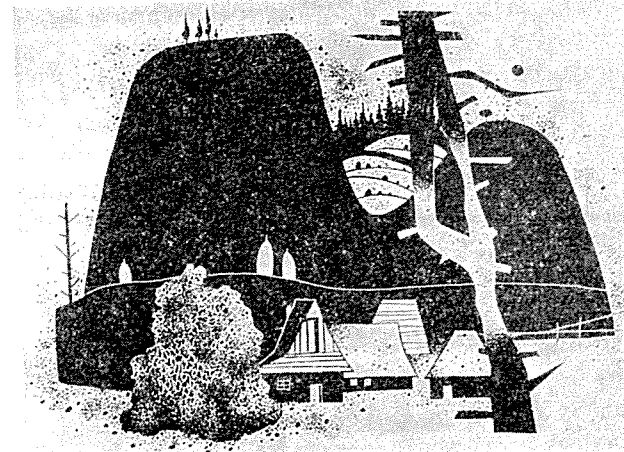


Miroslav Cipár, ilustrácia z knihy: M. Ďuričková, *Dunajská kráľovná*, 1981. Foto M. Veselý

kov sa v oblasti knižného umenia a ilustrácie vzájomne dopĺňa a na širokej autorskej základni uplatňuje viacero generačných vrstiev. Kým v predchádzajúcich obdobiach bolo istým pozitívom už to, ak maliar či grafik aj ilustroval, potom od konca päťdesiatych rokov sa rozrástol počet výtvarníkov špecializovaných na spoluprácu v knižnej kultúre. Napokon, v ďalšej vývinovej etape zaznamenávame ešte užšiu špecializáciu na základe diferenciacie ilustrátorských polôh, vzťahu k určitým literárnym žánrom, alebo podľa postojov k určitým knižným koncepciám a edičným programom. Vydavateľstvá v tomto období disponovali už dostatočne širokými okruhmi výtvarných spolupracovníkov, aby sa požiadavky na krásnu knihu mohli veľmi adekvátne realizovať prakticky vo všetkých edičných oblastiach. Systém výtvarného riešenia edícií i jednotlivých knižných titulov vnáša do knižnej kultúry výraznú vizuálnu špecifikáciu výsledkov z výtvarných

hľadisk. Na tomto trende sa zúčastňuje vedľa seba tvorba širokej obce ilustrátorov a knižných výtvarníkov. Spoločenská objednávka je bohatá a diferenciacia prejavov vítaná. Tradične silné zastúpenie autorov, žánrov a polôh preukazuje literatúra pre deti a mládež. V jej rámci je krídlo zástancov koloristického cítenia, farebných spracovaní, čo sa v edičnej praxi ukázalo opodstatneným, najmä v tvorbe pre nižšie vekové kategórie čitateľov, a druhá skupina uprednostňujúca spravidla čierno-biele, grafické alebo kresliarske riešenie. Základné miesto v prvej skupine patrí azda najvýkonnejšiemu z ilustrátorov pre deti, Štefanovi Cpinovi (1919—1971). Špecializoval sa na práce určené deťom predškolského veku a začínajúcim čitateľom,⁹⁸ ale jeho akčný rádius zasiahol aj tvorbu učebníc, kníh pre staršie deti a mládež.⁹⁹ Umelec opieral svoj ilustračný prejav o znalosť psychológie dieťaťa, a zároveň o pohotovosť výtvarný zámer adekvátnou formou realizovať. V svojráznej typológii uplatňuje Cpin inšpiráciu folklórom, čo sa odrazilo v pertraktovaní postáv ľudových vidieckych typov, podaných na rozhraní dekoratívneho, ornamentálneho a vecného stvárnenia. Ďalší z radu mimoriadne produktívnych ilustrátorov so vzťahom k detskej literatúre, Ladislav Nesselman (1927), rozvíja kresliarsky prejav od prostej perokresby po maliarsky chápaný pastel či akvarel. V širokom rozpätí literárnych žánrov zahrňuje rôzne polohy podania, pre ktoré je charakteristické realistické cítenie, úzky kontext s literárnou predlohou a prevaha epického prístupu. Neraz rieši celé výtvarné spracovanie knižky komplexne, vrátane ilustrácií i grafickej úpravy,¹⁰⁰ čím výtvarné zásahy v knihe získavajú jednotu výtvarného názoru. „Svet jeho postáv a prostredia je taký pravdepodobný, až robí dojem reálneho, a pritom si zachováva pečať určitej zvláštnej civilisticko-rozprávkevej originality.“¹⁰¹ Autorský prínos znamenajú jeho ilustrácie pastelom alebo akvarelom, obmedzujúce sa na charakteristické postavy, ich typológiu a adekvátny výraz.¹⁰² Ako Nesselmanovi, podobne aj Ferdinandovi Hložníkovi (1921) pripadlo výtvarne riešiť skôr rôznorodé a menej atraktívne práce, avšak práve to boli príležitosti preukázať výtvarnú invenciu.

F. Hložník inklinoval k literárnym predlohám, ktoré sa vzťahujú na reálny svet, kde v ilustráciách mohol reagovať na problémy súčasných postáv a na minulé alebo prítomné udalosti, s prihliadnutím na sociálne súradnice obsahu.¹⁰³ Dostal aj príležitosti veľkorysejších knižných titulov, kde perokresbu predchádzajúcich vydaní nahradil akvarelovými kompozíciami širokej farebnej stupnice, ako primeraný ilustratívny doprovod obrazových kníh rozprávok a povestí.¹⁰⁴ Takpovediac univerzálnym ilustrátorom, s ešte rôznorodejšou pôsobnosťou čo do žánrov a prejavov ako predošlí, je Tibor Gáll (1930), ktorého tvorba zahrňuje grafické ilustrácie, perokresby i akvarely.¹⁰⁵ Aj ilustrátorka Blanka Votavová (1933), kým si ustálila hľadanie výrazu v charakteristickej polohe krehkých akvarelov jemného koloritu,¹⁰⁶ prešla fázou aplikácie klasických i kombinovaných techník.¹⁰⁷ Tvorba Běly Kolčákovéj (1937) s výnimočnými odbočeniami k odlišným predlohám, smeruje k detskej knihe, najmä rozprávkevej, ktorá poskytuje príležitosť rozsiahlejších ilustratívnych cyklov, spravidla v kombinácii koláže a akvarelu.¹⁰⁸ Ján Trojan (1935) ako ilustrátor komponuje svoje práce ako relatívne autonómne výtvarné ohlasy na obsah literárneho diela. Niekedy je tento prístup podnietený literárnou predlohou,¹⁰⁹ alebo znamená, napríklad vo vzťahu k rozprávkam, posunutie ilustrácie do vyššej, náročnejšej polohy ideového vkladu.¹¹⁰ Vývin od grafickej a perokresbovej ilustrácie po stupňovanie intenzity koloritu vo vyhranenom, maliarsky chápanom prejave charakterizuje tvorbu Luby Končekovej-Veselej (1942). Pre tento jej vývin je charakteristické, že tak ako ustupovala grafická poloha a pribúdalo farby v kresliarskych ilustráciách, až napokon sa farba stala dominujúcim výrazotvorným prvkom, tak sa paralelne presúvalo ťažisko od literárnych predlôh mládežníckej literatúry¹¹¹ smerom k dielam pre menšie deti.¹¹² Tu sa jej prejav stabilizoval a prináša vyhranené výsledky, s typickou lyrizujúcou poetizáciou akvarelových alebo pastelových kompozícií.¹¹³ Osobitné miesto povahou výtvarného prejavu i založením literárnych predlôh zaujíma Ondrej Zimka (1937), ktorého ilustrácie poukazujú na skúsenosť z časopiseckej



Ivan Schurmann, frontispice knihy: J. Beňo, *Jeden granát pre psa*, 1971. Foto M. Veselý

spolupráce. V kompozičnom rozvrhu, v typológii, korešpondujú ilustrácie s praxou Zimku ako karikaturistu. V tejto súvislosti vystupuje humoreskný charakter motivácie a výrazov, čo má logickú oporu aj vo voľbe literárnych predlôh, najmä v plodnej spolupráci so spisovateľmi Lubomírom Feldekom a Tomášom Janovicom.¹¹⁴ Ilustračnú tvorbu založenú na koloristickom cítení autorov posilnili svojou príležitostnou spolupracou v knižnej tvorbe niektorí z maliarov, ktorí mali vzťah k experimentu v netradičných výtvarných postupoch (Marián Čunderlík, Jarmila Čihánková, Julián Filo, Vladimír Popovič, Irena Tarasová). Išlo spravidla o úsilie docieľiť výtvarne kultivovaný ilustračný prejav prenášaním výtvarných postupov z voľnej maliarskej tvorby, najmä koláží a kombinovaných techník.¹¹⁵ Z nich azda jediná Tarasová (1931) zotrvala v knižnej tvorbe sústavnejšie a rozvíjala ilustráciu dekoratívneho, civilistického rázu, najprv v kresliarskom prejave, postupne v kombinácii s kolážou, neskôr výlučne v technike koláže alebo kombinovaných technikách.¹¹⁶

Veľké pole pôsobnosti priniesol pre ilustrátorov zvýšený záujem o dobrodružnú literatúru a vôbec rozvoj literatúry pre mládež. S tým je spojená nová vlna rozvoja čierno-bielých, grafických a kresliarskych prejavov, hoci väčšina reprezentantov tohto zamerania sú knižní grafici a ilustrátori univerzálného charakteru, pô-

sobiaci v širšom okruhu edičných druhov (Vladimír Machaj, Teodor Schnitzer, Gabriel Štrba, Ivan Schurmann, František Hübel, Oto Lupták, Jozef Cesnak, Jarmila Pavlíčková a viacerí ďalší). Ťažisko edícií pre vyššie vekové skupiny detí a pre mládež získalo v priebehu vývinu posledných dvoch-troch decenií charakteristické grafické, resp. polygrafické riešenie, ktorého vizuálnu tvárnosť ovplyvnili najmä mimovýtvarné aspekty (edičný program, ekonomické hľadiská, masovosť nákladov), ale aj s tým súvisiace ohraničenia možností výtvarných zásahov (druh papiera, voľba formátu, možnosti polygrafického spracovania). Výtvarná spolupráca v tomto druhu edícií sa spravidla obmedzila na riešenie prebalu a zaradenie perovkových ilustrácií. V rámci tohto celkového trendu rozvíjali sa úsilia o tvorbu krásnej knihy pre mládež menej efektívne ako v krásnej literatúre alebo v tvorbe pre deti. Pozitívne výsledky priniesla ilustračná tvorba. Výrazné sociálne cítenie preukazuje V. Machaj (1929) v grafických a kresliarskych ilustráciách (drevoryt, škrabaná perokresba).¹¹⁷ Expresívny, dynamický výraz charakterizuje jeho ilustrácie historických románov, dobrodružnej spisby a literatúry faktu.¹¹⁸ Paralelne rozvíjal i tvorbu detskej knihy, kde sa uplatnila farebná ilustrácia. K syntéze týchto polôh dospel v ilustráciách báji a legiend, kde kombinoval graficky a maliarsky založené kompozície, a zároveň od epického žánru prešiel do polohy uplatňujúcej symboliku, dekoratívny ráz a myšlienkový podtext výjavov rozprávkevého sveta.¹¹⁹ Častou svojej tvorby zasahuje do tvorby kníh pre mládež G. Štrba (1932), ilustrátor so vzťahom k hľadaniu na poli grafických i kresliarskych techník.¹²⁰ Napriek pomerne početným výsledkom určeným mládeži Štrba nerozšíril akčný rádius smerom k nižším vekovým kategóriám.¹²¹ T. Schnitzer (1933) sa špecializoval na ilustrovanie dobrodružnej literatúry, pričom sa usiloval o kompromis medzi akceptovaním konvencie klasických vydaní a uplatňovaním novších, vynaliezavejších výtvarných postupov.¹²² Na netradičných edičných programoch sa tvorivo zúčastňoval F. Hübel (1934—1978), ďalší z reprezentantov ilustrácie pre mládež. Bol autorom výtvarných spracovaní



Vladimír Machaj, frontispice knihy: H. Zelinová, *Jakubko*, 1971. Foto M. Veselý

vydaní literatúry faktu, špeciálnych populárno-vedeckých kníh, ale významne zasiahol aj do formovania výtvarnej podoby dobrodružnej literatúry, historických žánrov a povestí.¹²³ Charakteristický čierno-biely prejav uplatňuje Naďa Rappensbergerová-Jankovičová (1936) v ilustráciách k vydaniam pôvodnej slovenskej poézie a prózy, ako aj v systematickej spolupráci na vydaniach kníh pre vyššie vekové skupiny detí a mládeže.¹²⁴ Svoj výtvarný prejav v knihe buduje „jednoduchými prostriedkami (škrabaná litografia, kresba perom), kompozíciou čiernej plochy pretkanej nadýchnutou sieťou jemných línií.“¹²⁵ Vytvára výrazový a motivický kontrast v dynamicky šrafovaných ilustratívnych kompozíciách kombinujúcich imaginatívne portrétné náčrty s expresívnym prostredím. Na realistickú tradíciu nadväzuje J. Cesnak

(1936) vo svojich ilustratívnych perokresbách expresívneho prízvuku, spravidla v spojení s literatúrou pre mládež.¹²⁶ Aj O. Lupták (1935) venuje ilustračnú tvorbu mládeži, avšak svoj kresliarsky prejav spája so širším registrom literárnych predlôh, v ktorom má popredné miesto tvorba klasikov slovenskej literatúry.¹²⁷ Realistická podstata výtvarného názoru dimenzuje ilustračnú tvorbu J. Pavlíckovej (1929). Je všestranná ilustrátorka, bez užšie vymedzeného vzťahu k edičnej skupine, predsa však uprednostňuje knižné tituly umožňujúce uplatniť výtvarný nápad, nekonvenčný prístup (populárno-vedecké práce). V štylizácii postáv, tvarov, atribútov uplatňuje princíp dekoratívnosti a tradičnej ornamentiky, rytmické striedanie prvkov, ornamentálne opakovanie motívu.¹²⁸

V rámci ilustrátorských prejavov grafického a perokresbového charakteru, ktoré sa sformovali najmä vo vzťahu k literatúre pre mládež, ďalšie výsledky zaznamenala tvorba ilustrovaných kníh s tematikou Slovenského národného povstania. Nie všetky potenciálne možnosti boli využité ilustrátorsky, edičné zámery v niektorých vydaniach obmedzili výtvarnú spoluprácu na riešenie obálky, resp. ochranného prebalu.¹²⁹ Nové diela spisovateľov a výtvarníkov boli adresované deťom a mládeži (F. Hložník, J. Baláž, V. Bombová, V. Machaj, A. Brunovský).¹³⁰ Osobitnú presvedčivosť majú práce, v ktorých výtvarník ilustruje vlastné texty, a to tým viac, ak ide o spomienkovo-reportážne knihy autentických zážitkov z priebehu SNP alebo z prostredia koncentračných táborov (Štefan Bednár, Jozef Fedora).¹³¹ Úspešné diela vychádzajú v reedíciách v novom výtvarnom spracovaní a dopĺňajú súčasnú pôvodnú tvorbu.¹³² V ilustráciách pribúda štylizácia, skratka, redukcia nepodstatného, čím získavajú priestor pre umelecký výraz zbavený žánrovosti a epickej opisnosti. Tvorbu od sedemdesiatych rokov charakterizuje súžitie klasických foriem s úsilím o nové polohy výtvarnej interpretácie podstaty obsahu, čo opäť súvisí nielen s výtvarným vývinom, ale je do istej miery podmienené výskytom náležitých literárnych zdrojov ideovej podstaty umeleckého výrazu. Jedným z najexponovanejších ilustrátorov vo vzťahu k téme SNP v tomto období sa

stáva I. Schurmann (1935), ktorého vyhranený grafický prejav je východiskom ilustračnej tvorby. Jeho grafika a ilustrácia sú nositeľmi analogických ideových zámerov, zacielených na spoločensky tendenčný obsah, sociálny a dobový kontext.¹³³ Rozširujúce sa edičné programy v najrôznejších žánroch vzťahujúcich sa na SNP naplňajú nové diela, v ktorých nachádzajú tvorivé príležitosti ďalší špecializovaní výtvarní spolupracovníci knižnej kultúry: Peter Ondreička s figurálnymi kresliarskymi kompozíciami,¹³⁴ Pavol Blažo s ilustratívnymi montážami,¹³⁵ Ľudovít Hološka a Ivan Rumanský v riešení prebalov,¹³⁶ Igor Rumanský s ilustráciami prózy, Jozef Šturdík k pomerne zriedkavému vydaniu veršov o SNP, alebo Peter Horváth usilujúci sa ilustrovať cez symboliku vecí.¹³⁷ „Idea SNP je predmetom umeleckého programu nie jednej generácie umelcov — pamätníkov. Ako ukazuje vývin literárnej a ilustračnej tvorby na tému SNP, k tomuto zdroju inšpirácie siahajú simultánne umelci viacerých pokolení, pričom sa stále rozširuje žánrový a výrazový záber v prístupoch k tejto téme. Napriek početným výsledkom v ilustrovaných knižných vydaniach stále sú opodstatnené nové spracovania, ktoré novým prístupom, z nových aspektov a tvorivých cieľov invenčne sprostredkujú odkaz Slovenského národného povstania do vedomia spoločnosti.“¹³⁸

Obdobie od druhej polovice sedemdesiatych do prvej polovice osemdesiatych rokov znamenalo v knižnom umení a ilustrácii nielen stabilizáciu vyhranených koncepcií, ale prinieslo aj podnety perspektívnych úsilí. Ďalšie posilnenie autorské, prílev absolventov špeciálok umeleckých škôl umožnilo väčší rozptyl výtvarnej spolupráce v edičnej praxi. Ideová náplň a výtvarné stvárňovanie edícií je vhodnou základňou na rozvoj knižného umenia. Edičné programy a ich realizácia zahrňujúca výtvarnú spoluprácu sa stáva nevyhnutnou zložkou väčšej časti edičnej praxe (starostlivosť vydavateľských orgánov o výtvarnú podobu vydání, činnosť špeciálnych výtvarných redakcií, obosielenie knižných súťaží). Jednotlivé edičné oblasti, okrem profilovania tematického, získavajú charakteristickú vizuálnu podobu vydání ako výsledok systematickej súčinnosti knižných výtvar-



Naďa Rappensbergerová-Jankovičová, ilustrácia z knihy: J. Repko, *Nedoručená zásielka*, 1977. Foto M. Veselý

níkov. V pestrej stupnici edičných príležitostí pre uplatnenie výtvarných prejavov, popri ustálených a autorsky vyhranených formách, získava tvorivý priestor hľadanie netradičných postupov a experiment. Výtvarné aspekty knižnej tvorby sa uplatňujú v jednej edičnej oblasti viac, v inej menej, avšak ako ukazujú výsledky, vznik knihy na úrovni výtvarného artefaktu nie je viazaný, ako v predchádzajúcich obdobiach, na dielo krásnej literatúry. Pre výtvarných umelcov spolupracujúcich v knižnej kultúre ani v minulosti nebola problémom tvorba výtvarne kultivovaných knižných vydání, ak išlo o publikácie, ktoré svojím charakterom poskytujú dostatok priestoru pre veľkorysú kon-

cepciu výtvarného spracovania, zahrňujúcu všetky zložky výtvarnej spolupráce, vrátane umeleckých ilustrácií. Problémy vyplývali skôr zo strany vydavateľstiev, z ich pripravenosti alebo nezájmu tento priestor poskytnúť. Vážnejšie tvorivé úlohy, spojené s tvorivými problémami prináša spolupráca v edičných oblastiach, v ktorých sa účasť výtvarných zásahov už z povahy samých edičných titulov obmedzuje len na niektoré z možných foriem výtvarnej spolupráce.¹³⁹ Situácia v knižnej tvorbe, najmä konfrontácia potenciálnych možností a knižných realizácií poukazuje na skutočnosť, že dimenzie uplatnenia princípov krásnej knihy vyplývajú zo súvzťažnosti výtvarných (knižnoumeleckých) a spoločenských (edično-priestorových) predpokladov. V oblasti politickej literatúry a v niektorých odboroch spoločenskovednej literatúry sa v minulosti vyhranil typ publikácie, ktorej prvou radou ambíciou bola pohotovosť vydania, často vo veľkom náklade, pričom výtvarné spracovanie, ak nechýbalo vôbec, zaostávalo za možnosťami a uspokojovalo sa s konvenčnou úpravou. V poslednom období sa začala aj v tejto edičnej oblasti venovať pozornosť výtvarným aspektom knižných vydaní. V ročnej produkcii pribúdajú knižné tituly, ktorých výtvarne čisté riešenie grafickej úpravy možno pokladať za podnet, aj keď výrazovými prostriedkami sú takmer výlučne typografické prvky, ich vyvážené proporcie, komponovanie sadzby, riešenie dvojstrán, funkčne a výtvarne primeraný formát, papier, dokonalosť polygrafického spracovania.¹⁴⁰ Oblasť vedeckej a odbornej literatúry kladie špecifické kritériá na grafické riešenie, zdôrazňujúce funkčné aspekty. Zvýšená miera vecného, informatívneho charakteru prejavuje sa v celkovom riešení, sledujúcom vizuálnu príťažlivosť, prehľadnosť, ale aj v celkovom zameraní ilustrácií a obrázkových príloh, kde takisto dominuje dokumentárna dôkladnosť, sila faktu nad silou výrazu. Aj za týchto okolností vznikajú, hoci ojedinele, vedecké a odborné knihy na náležitej úrovni grafického a polygrafického spracovania. V tomto zmysle pozitívne výsledky preukazuje početná kolekcia edícií a titulov zdravotníckej a prírodovednej literatúry.¹⁴¹ Pre súčasnú vedeckú a odbornú knihu

je charakteristické úsilie výtvarnými prostriedkami docieľiť pútavosť diela, prekonať v minulosti príznačnú „šedivosť“, riešiť vonkajšiu podobu s ťažiskom v propagačnom zámere, i vnútornú umocňujúc tak efektívnosť spoločenského uplatnenia knihy. Z tohto hľadiska, zo stránky funkčného a výtvarného riešenia interiéru knihy sú pozitívom niektoré vydania náročnejších edičných projektov, ktoré boli završené v tomto období,¹⁴² a naopak, oblasť technickej literatúry sa orientuje na výtvarné riešenie skôr vonkajšej stránky publikácií.¹⁴³

Oblasť krásnej literatúry už tradične koncentruje ťažisko výtvarných zásahov v knihe. Má na to charakterom svojich knižných vydaní vhodné predpoklady. Významnou zložkou je tu, popri značnej pozornosti grafickej úprave, prítomnosť umeleckej ilustrácie. Tá okrem svojho základného poslania výtvarnou formou interpretovať literárny obsah, resp. „poskytovať možnosť novým spôsobom pochopiť a precítiť hodnotu literárneho obsahu a formy“,¹⁴⁴ účinne spolupôsobí na celkový umelecký výraz knižného diela. Uplatňovanie výtvarných zásahov v krásnej knihe sleduje syntézu, v ktorej má integračný význam harmonický vzťah výtvarného založenia ilustrácií a grafickej úpravy. Nerešpektovanie tohto vzťahu býva neraz zdrojom napätia medzi jednotlivými zložkami umeleckého výrazu. Krásna literatúra ako edičná oblasť s najexponovanejším uplatňovaním výtvarnej spolupráce na zrode knihy poskytuje priestor a príležitosti pre veľkorysé formy grafickej úpravy. Rozmanitosť literárnych žánrov utvára predpoklady na umeleckú ilustráciu širokej stupnice výtvarných polôh. Tieto podmienky edičných možností sú základňou prejavov prekonávajúcich konvenciu epickej transpozície obsahu alebo obmedzenie sa na obligátnu dekoráciu knihy, smerujúcich k ilustrácii „ako umeleckému dielu majúcemu nevyhnutne svoju vlastnú umeleckú hodnotu“.¹⁴⁵ Súčasné pozitívne výsledky v oblasti krásnej literatúry nadväzujú na dlhodobý vývin. Niektoré edície pôvodnej alebo prekladovej literatúry formujú postupne svoju výtvarnú koncepciu od päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, a na svojich výsledkoch odrážajú situáciu vo výtvarnej kultúre



Dušan Kállay, ilustrácia z knihy: L. Carroll, *Alica v krajine zázrakov*, 1981. Foto M. Veselý

toho-ktorého obdobia.¹⁴⁶ Vďaka týmto i ďalším, novším edíciám, dostáva slovenská knižná kultúra každoročne rad hodnotných výsledkov úsilia o krásnu knihu. Na príprave jednotlivých zväzkov edícií, ale aj spracúvaním mimoedičných vydání odborne a umelecky rastú adeпти knižného umenia, a v ich grafickom riešení prezentujú svoje práce ilustrátori.¹⁴⁷ V poslednom období vhodný priestor na výtvarné riešenie prinášajú niektoré zväzky edície *Osudy slávnych* z vydavateľstva Tatran a zväzky edície *Klenoty* z vydavateľstva Slovenský spisovateľ.¹⁴⁸ Zaznamenali sme aj isté úsilie vyrovnat sa s edičnými tendenciami vo svete, sledujúcimi výtvarný efekt jednoduchými prostriedkami, a najmä pohotovosť a ekonomickú prístupnosť vydania (tzv. paperback).¹⁴⁹ Popri týchto a ďalších pokusoch o nóvum v „projektovaní“ knihy¹⁵⁰ rozvíja sa optická podoba krásnej literatúry v klasickej polohe, sledujúcej harmonický vzťah ilustrácie, písma, grafických prvkov a celkovej úpravy s charakterom predlohy.¹⁵¹ V rámci klasickej spracovaní svojou komplexnosťou výtvarnej koncepcie vynikajú niektoré spracovania blížiacie sa bibliofilskej úrovni.¹⁵² Z novších výsledkov zaujali grafickým riešením niektoré zväzky edície *Kvety*, edície *Erb* a viaceré mimoedičné diela, najmä s uplatnením nových verzií ilustračného prejavu.¹⁵³ Súčasná pôvodná slovenská literatúra v knižnom vydaní dostáva adekvátny pendant vo vyhranených ilustrátorských prejavoch.¹⁵⁴ Význam ideového kontextu medzi literárnou a výtvarnou zložkou knihy sa osobitne presvedčivo prejavuje v oblasti literatúry pre deti a mládež. Špecifické požiadavky vyplývajúce z vekovej kategórie čitateľov vedú výtvarnú spoluprácu smerom k čo najužšiemu súladu s literárnym obsahom, k hľadaniu adekvátnych foriem umeleckého výrazu, k adresnosti prejavu a k zvýšenej miere komunikatívnosti. Ideový podnet literárnej predlohy má v tejto oblasti priam kľúčový význam pre zameranie výtvarnej zložky. Rešpektovanie špecifických požiadaviek v tejto oblasti je podmienkou na docielenie syntézy v knižkách natoľko rôznorodých čo do druhu, typu, žánru, čitateľských kategórií. Aj výsledky súčasnej tvorby charakterizuje pestrosť výtvarných polôh, autorská

vynaliezavosť, výtvarno-redakčná starostlivosť. Rad vydaní udržiava kontinuitu medzi pozitívnymi výsledkami minulých období a medzi súčasnými snahami ilustrátorov, a zároveň s tým v reedíciách prežívajú do prítomnosti klasické spracovania (L. Fulla s P. Dobšínským, A. Brunovský s L. Feldekom, P. Cpin s F. Králom a A. Gajdarom, M. Cipár s M. Válkom, J. Baláž s M. Haľamovou atď.). Popri klasickej knižných formách rozvíja sa tvorba nových edičných druhov s uplatnením sa ilustrácie, napríklad leporelo — hračka (A. Klimo), obrázková knižka s inštruktážnym podtextom (D. Zacharová), obrázková encyklopédia (E. Lehotská), omalovačky a pracovné zošity (S. Mydlo). Slovenské spracovania pre začínajúcich čitateľov majú svoje výtvarné analógie v racionálnom type brožovaných kníh obrazov s textom (O. Zimka s M. Grznárovou, S. Králik s J. Navrátilom, M. Cipár s M. Nadubinským, J. Dressler s J. Pavlovičom). V prácach pre vyššie vekové skupiny rozširuje sa register žánrov a polôh: svojráz rozprávkového sveta (A. Brunovský), ilustrácie k príbehom zo súčasnosti (Z. Hlaváčová), práce na rozhraní umeleckej a náučnej ilustrácie (P. Cpin, J. Švec, Š. Pavelka, O. Bachorik), nekonvenčné podanie k dobrodružnej literatúre (J. Trojan, V. Kardelis), expresívne kompozície (R. Vlachová, I. Rumanský). Postupne s vekom adresátov ustupuje z kníh farebnosť, znižuje sa formát, mení sa kvalita papiera. Avšak ani obmedzenie sa na čierno-bielu kresliarsku ilustráciu nemusí znamenať ústupky z autorskej koncepcie prejavu, naopak, v spojení s primeraným obsahom sú tieto perovkové formy optimálne (K. Ondreička, D. Kállay, M. Minarovič, K. Štanclová, P. Ondreička). Na úspechoch kníh pre deti a mládež sa významnou mierou tvorivo podieľajú aj viacerí grafickí upravovatelia (D. Šulc, L. Krátky, K. Pecho, J. Švec a ďalší).

Osobitne naliehavo sa uplatňuje spoluúčasť knižného výtvarníka v tvorbe kníh o výtvarnom umení a vôbec v obrazových publikáciách. Predmet grafickej úpravy v týchto odvetviach už samou náplňou knihy poskytuje vhodný podklad pôsobnosti výtvarníka. Spravidla ide o kombináciu obrazu a textu, ktorého výtvarne

citlivé usporiadanie na dvojstrane je východiskom i konečným cieľom úpravy. Neraz práve v jednoduchosti grafických prostriedkov je sila výrazu knižných stránok. V tejto edičnej sfére má každý výtvarný zásah, resp. jeho absencia, väčší dosah na celkový výsledok, než v inej oblasti, či je to kvalita a farebná jednota papiera, sýtosť tlačiarenskej farby, kvalita obrazových predloh a ich reprodukcia, formát a umiestnenie

reprodukcii, ich vzťah zo stránky optického pôsobenia k textu, typ písma atď. V týchto edičných druhoch sa viac ako inde vyžaduje individuálny prístup k riešeniu jednotlivého knižného titulu. Úspech výsledkov posledného obdobia spočíva práve v aplikácii osobitného grafického a typografického názoru adekvátnym spôsobom voči tomu-ktorému dielu.¹⁵⁵

Poznámky

- ¹ Zákonom o vydavateľskej činnosti č. 94 z roku 1949 sa zlikvidovalo súkromné vydavateľské podnikanie a na základe vládneho uznesenia z 23. 12. 1952 sa vytvorila sieť špecializovaných vydavateľstiev, čím vznikla základňa pre štátnu vydavateľskú politiku.
- ² Zákonom SNR č. 89 z roku 1949 vzniká Vysoká škola výtvarných umení a už roku 1954 v oddelení voľnej grafiky a ilustrácie, neskôr v oddelení knižnej tvorby, pripravuje špecialistov na ilustráciu a knižné umenie.
- ³ Napríklad niektoré edície Slovenských pohľadov, Matice slovenskej, a najmä edície *Elánu*.
- ⁴ Napríklad z hľadiska polohy prejavu M. Benka, K. Ondreička, A. Kováčik, E. Makovický s J. Háloom a J. Vodrážkom na jednej strane a L. Fulla s M. Galandom na strane druhej.
- ⁵ Krásnou knihou rozumíme knižné dielo stmelujúce invenčné výtvarné riešenie grafickej úpravy a ilustrácie, adekvátne voči obsahu, s dokonalým polygrafickým spracovaním. Pojem „krásna kniha“ nie je nový, nová je však šírka uplatnenia princípov krásnej knihy v zmenenej spoločenskej situácii, sprevádzanej úsilím o demokratizáciu kultúry a umenia, vrátane úsilia uplatňovať kritériá krásnej knihy aj v masových nákladoch tzv. úžitkových knižných vydaní.
- ⁶ Hlavné ilustrátorské diela M. Benku: Slovenské uspávanky, 1945; Rozprávky o Jánošíkovi, 1955; P. O. Hviezdoslav, Hájnikova žena, 1956; P. Dobšínský, Prostonárodné slovenské povesti, 1958.
- ⁷ VESELÝ, M.: Tridsaťročie slovenskej ilustračnej tvorby. In: Tridsať rokov slovenskej socialistickej literatúry. Zborník referátov z pracovnej konferencie. Bratislava 1977, s. 118.
- ⁸ Pozri napr. umiestnenie perokresby v sadzbe textu v Dobšínskeho Prostonárodných Slovenských povestiach, 1958, s. 135.
- ⁹ ŠEFCÁKOVÁ, E.: Slovenská ilustrácia po roku 1945. Výstavný katalóg SNG. Bratislava 1973, s. 10.
- ¹⁰ Treba poznamenať, že podstatná časť Ondreičkovej ilustračnej tvorby, najmä k vydaniam pôvodnej

literárnej tvorby, (L. Ondrejov, J. C. Hronský, J. Balko, J. Domasta, F. Gabaj, D. Zámotný, J. Horák, L. Podjavorinská a i.), vzťahuje sa svojím vznikom na predchádzajúce, najmä medzivojnové obdobia, ako aj skutočnosť, že ťažiskom ilustračnej tvorby Makovického bola výtvarná spolupráca s časopismi (najmä časopisy Matice slovenskej *Slniečko*, *Včielka*).

¹¹ Hlavné ilustračné práce J. Háloom sú k literatúre pre deti: *leporelá Pesničky*, *hádky*, *povedačky*, *Maroško vo Vtáčikove*, 1954; *Rapotanky*, 1955; *Povedačky*, 1969.

¹² „Nie je náhodné, že naša mládež — najmä mestská — mala predstavu slovenského vidieka a dediny vo veľkej miere zviazanú s Važcom; dôvod je v Háloomových ilustráciách, ktoré tvorili značné percento výtvarnej produkcie pre mládež.“ VÁROSS, M.: Slovenské výtvarné umenie 1918—1945. Bratislava 1960, s. 110.

¹³ „Vodrážka si bol vedomý nového prúdenia v československom knižnom umení. Vedel, že sa akcentuje konštruktívna zložka knihy, že sa zušľachťuje a estetizuje práca tlačiara a remeselnosť diela.“ ZÁVA-DOVÁ, K.: Jaroslav Vodrážka. Martin 1984, s. 203.

¹⁴ Z ilustrácií J. Vodrážku uvádzame i staršie, ktoré sa spravidla uplatnili po rokoch v reedíciách. J. C. Hronský, *Smelý zajko*, 1930, 1967; *Smelý zajko v Afrike*, 1931, 1970; *Budkáčik a Dubkáčik*, 1932, 1967; A. Jirásek, *Staré povesti české*, 1951; S. Chalupka, *Turčin Poničan*, 1954; V. S. Karadžič, *Kráľovič Marko a orol*, 1958; P. Dobšínský, *Slncový kôň*, 1959; M. Rázusová-Martáková, *Zvieratka defom*, 1959; J. Vodrážka, *Piráti*, 1971; *Macko Mrmláč*, 1971.

¹⁵ MATUŠTÍK, R.: *Ludovít Fulla*. Bratislava 1968, s. 143.

¹⁶ Už počas štúdia ilustroval práce zamerané v zhode s jeho grafickou tvorbou na sociálno-kritické námety (J. Rob Poničan, *Som*, 1923, *Demontáž*, 1929; J. M. Hurban, *Olejkár*, 1925). Od začiatku tridsiatych rokov ilustruje publikácie pre deti (L. Podjavorinská, *Veršíky pre maličkých*, 1930; J. Javor, *O vtáčkoch letáčkoch*, 1933; J. Balko, *O umbíkoch macúrikoch*, 1935), preferujúc úlohu farby v maliarsky chápanej

- kresbe. Neskôr, v ilustráciách zo štyridsiatych rokov, blíži sa opäť viac k svojmu grafickému prejavu v klasickej technike drevorezu a drevorytu (L. Ondrejov, Pijanské piesne; V. Beniák, Žofia, obe 1941).
- ¹⁷ Stendhal, Červený a čierny; Ch. Dickens, Martin Chuzzlewit, 1951.
- ¹⁸ Perečko belavé, červený dolomán, 1954.
- ¹⁹ J. Jesenský, Pani Rařiková a iní, 1952; J. Kalinčiak, Reštavrácia, 1952, P. O. Hviezdoslav, Hájnikova žena, 1951 atď.
- ²⁰ Ilustrácie k Fieldingovi... aktualizujú a zdomácnujú literárnu predlohu, zachovávajú súčasne jej dobový a miestny kolorit. Úsmev anglického klasika oživa v úsmeve klasika modernej slovenskej maľby a grafiky.“ MATUŠTÍK, R.: c. d., s. 144.
- ²¹ VESELÝ, M.: Ludovít Fulla. In: Čeští a slovenští ilustrátoři. Praha 1980, s. 67.
- ²² Bratislava 1953, 1955, 1957, 1961, 1962, 1966, 1968, 1970, 1972, Praha 1961, Paris 1967, Sarajevo 1967, Ljubljana 1967.
- ²³ Vydania Slovenského nakladateľstva detskej literatúry, resp. vydavateľstva Mladé letá — Soľ nad zlato, 1952; Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas, 1954; O dvanástich mesiačikoch, 1956; Janko Hraško, 1957; Varila myšička kašičku, 1965, 1966; Trojruža, 1963; O veterom kráľovi, 1965.
- ²⁴ I. Ilf — J. Petrov, 12 stoličiek, 1948; J. Jesenský, Výber z diela, 1953; J. L. Holuby, Čo figel, to groš a iné rozprávky, 1955; J. M. Hurban, Od Silvestra do Troch kráľov, 1954; M. J. Saltykov-Ščedrin, Rozprávky, 1955; Z. Zguriška, Na veselej hostine, 1957.
- ²⁵ Napríklad k dielu A. P. Čechova, Rozprávky, 1953.
- ²⁶ J. Kalinčiak, Reštavrácia, 1955; J. Nižňanský, Dobrodružstvá Mórica Beňovského, 1957.
- ²⁷ M. Pridala, Z letcovho zápisníka, 1953; Rozprávky, 1950; K. Lazarová, Traja z neba, 1951.
- ²⁸ Knihy J. Londona: Biely tesák, 1951; Volanie divočiny, 1955; Láska k životu, 1957. Ďalej: R. Moric, Z poľovníckej kapsy, 1955; A. S. Puškin, Rozprávka o rybárovi a rybke, 1953.
- ²⁹ Napríklad cykly kolorovaných linoleorezov na námety slovenských zbojníckych piesní (1949—1950, 1957—1958).
- ³⁰ Ceruzkové ilustrácie k dielu A. Sládkovič, Marína, 1957.
- ³¹ E. Szelburg — Zarembinová, Za holubicami, 1950.
- ³² Ch. Dickens, Oliver Twist, Klub Pickwickovcov, 1949; A. Daudet, Tartarinove príhody; J. Swift, Gulliverove cesty, 1950; D. Defoe, Robinson Crusoe, 1951; M. Twain, Tam Sawyer a jeho dobrodružstvá, 1953; Dobrodružstvá Huckleberryho Finna, 1955 a i.
- ³³ L. Ondrejov, Zbojnícka mladosť, 1951, Príhody v divočine, 1956, Rozprávky z hôr, 1961; M. Hařtová, Zo starej horárne, 1955; R. Moric, Pri zakliatej rieke, 1958 a i.
- ³⁴ VESELÝ, M. in: Lubomír Kellenberger: Návraty. Bratislava 1982, s. 118.
- ³⁵ P. O. Hviezdoslav, Krvavé sonety, 1956; Š. Krémery,

Zimná legenda, 1956; V. Reisel, Najkrajší šperk, 1958; F. M. Dostojevskij, Biele noci, I. Krasko, Nad ránom, 1961; D. Chrobák, Drak sa vracia, 1962; A. Plávka, Sto dolín, sto vrškov, 1965 a i.

³⁶ A. Gajdar, Čuk a Huk, 1961; Ďaleké kraje, 1961; Škola, 1951, Timur a jeho družina, 1961; Vojenské tajomstvo, 1961; M. Šolochov, Tichý Don; L. Pan-telejev, Kuriér generála Buďonného, 1954; F. Hečko, Drevená dedina, 1950; P. Jilemnický, Pole neorané, 1952.

³⁷ „Pre povstaleckú prózu sú príznačné... jednak spomienkové rozprávania, ktoré reštituovali memoárovú literatúru a jednak romány, veľké útvary — niektoré síce len rozsahom, ale väčšina aj koncepcne. Najmä tieto sú reprezentatívnymi dielami povstaleckej tematiky.“ KUSÝ, I.: Premeny povstaleckej prózy. Bratislava 1974, s. 38.

³⁸ Pozri ilustrácie J. Vrtiaka v knižkách M. Krnu Viadukt — Poviedky z povstania, 1946, Živitelka, 1960; E. Makovického na prebale knihy, J. Horáka Hory mlčia, 1949.

³⁹ „K slovenskému národnému povstaniu sa vracala slovenská próza vždy v inej situácii spoločenskej a umeleckej zrelosti, vždy s inými podnetmi, ale vždy ako k zásadnej udalosti...“ TRUHLÁŘ, B.: Velká inšpirácia. Bratislava 1967, s. 12.

⁴⁰ Obálka A. Hollého k dielu V. Mináča Smrť chodí po horách, 1948; Š. Bednára k dielu K. Lazarovej Traja z neba, 1950; ilustrácie A. Kajliča k tej istej knihe z roku 1951, resp. ku knihe poviedok E. Sve-toňa Človek neumiera, 1953.

⁴¹ R. Moric, Explózia, poviedky o SNP, 1954; F. Gabaj, Z kapitánovho zápisníka, príhody detí v SNP, 1956, obidve s ilustráciami F. Hložníka.

⁴² KUSÝ, I.: c. d., s. 93.

⁴³ P. Jilemnický, Kronika, 1947, 1954; A. Plávka, Siedmi, 1952; M. Jančová, Bochník, 1958.

⁴⁴ Napríklad cykly Vojna, drevoryt, 1952; Človek, litografia, 1951; Fašizmus, litografia, 1952; Povstanie, litografia, 1954; Cesta k slobode, drevoryt, 1955.

⁴⁵ M. Krno, Lavína — prózy o SNP, 1954; Š. Žáry, Dolu na juhu, 1955; resp. A. Bednár, Hodiny a minúty, 1956.

⁴⁶ Napríklad A. Bednár, Cudzí, 1960.

⁴⁷ Perokresby k dielam Sofokles, Antigona, 1940; J. Horák, Legendy, 1942; H. Sienkiewicz, Quo vadis?, 1942; J. Botto, Svetský víťaz, 1943; J. Kostra, Ave Eva, 1943; E. A. Poe, Havran, 1943; zväzky edície Dobré slovo (Matica slovenská, 1945—1948) a i.

⁴⁸ M. de Cervantes, Don Quijote, 1951; Ch. Dickens, Veľké nádeje, 1950; Ch. de Coster, Legenda o Ullenspieglovi, 1952.

⁴⁹ H. Ch. Andersen, Rozprávky, 1955; J. Swift, Gulliverove cesty, 1956; Ch. Dickens, Príhody Olivera Twista, 1957; D. Defoe, Robinson Crusoe, 1958; S. Maršak, V šírom poli zámoček, 1956; W. Hauff, Rozprávky z púšte i mora, 1965 a i.

⁵⁰ J. Král, Súborné dielo, 1952, linoryt; Slovenské lu-

dové balady, 1956; Hviezdy nad horami, 1959, obidve litografie; A. Bednár, Cudzí, 1960, L. Novomeský, Vila Tereza, 1963, linoryty; J. W. Goethe, Faust, 1966, drevoryt.

⁵¹ Prof. V. Hložník viedol v rokoch 1954—1972 oddelenie voľnej grafiky a ilustrácie na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Spomedzi jeho absolventov spomeňme ilustrátorov: V. Bombová, A. Brunovský, V. Gergelová, F. Hübel, L. Končeková-Veselá, J. Lebiš, J. Pavličková, T. Schnitzer.

⁵² Pojem „výtvarný konštruktér“ sme prevzali z diela: LJACHOV, V. N.: Nástin teorie knižního umění. Praha 1975, s. 107.

⁵³ Táto tradícia zahrňuje okrem iného najmä vplyv Školy umeleckých remesiel v Bratislave 1928—1939 a pôsobenie jej pedagógov (L. Fulla, M. Galanda, Z. Rossmann) v knižnej tvorbe, typografické kurzy pod vedením J. Vodrážku v Martine, aktivitu časopisov Slovenská grafia a typografia, vydavateľskú činnosť Matice slovenskej, najmä jej bibliofilie, edíciu Komornej knižnice Elánu vrátane upravovateľskej práce J. Smreka, a najmä účasť Dušana Šulca na tvorbe tridsiatych a štyridsiatych rokov.

⁵⁴ D. Šulc — typografické riešenie dvojstrany, sadzba na neutrálnej ploche na ľavú zarážku v knihách: J. Hollý, Selanky, 1944; S. Ščipačev, Slohy lásky, 1955.

⁵⁵ D. Šulc s použitím kresby E. Semiana — riešenie titulu a frontispice knihy A. Sládkovič, Marína, 1946; s použitím kresby V. Hložníka v knihách: I. Horváth, Návrat do Paríža, 1947; P. G. Hlbina, Ozveny slnka, 1950; resp. riešenie dvojstrany s použitím ilustrácie a textu, D. Šulc s ilustráciou O. Dubaya v knihe P. Bunčák, Zomierať zakázané, 1948; s ilustráciou V. Hložníka v knihe Š. Žáryho Zaslúbená zem, 1949.

⁵⁶ Je autorom prác: Tvar knihy, 1972; Estetičeskije kriterii tipizácii izdaniij, 1982; Typizácia typografie a modulator, 1983.

⁵⁷ Súťaž Najkrajšie knihy Československa sa vyhlasuje každoročne od roku 1957 s prerušením v rokoch 1963—1964.

⁵⁸ J. Král, Balady, 1957; V blízkosti tvojej — Výber zo slovenskej ľubostnej poézie (zost. V. Turčány), 1957; J. Botto, Smrť Jánošíkova, 1959; J. Hollý, Selanky, 1959; Zo živých prameňov. Výber zo slovenskej ľudovej slovesnosti (zost. A. Melicherčík), 1960; P. Dobšinský, O veterom kráľovi, 1962.

⁵⁹ KRIŠKA, F.: E. Zmeták. Výtvarný život, 1966, č. 3, s. 92.

⁶⁰ Ezopské bájky, 1966; W. Shakespeare, Sonety, 1957; O. Wilde, Balada o žaltári z Readingu, 1946.

⁶¹ Slovenské ľudové balady, 1948; S. Czambel, Slovenské ľudové rozprávky, 1961; J. Horák, Bolo nás jedenásť, Zbojnícke piesne, 1963; Orol vták. Výber z poézie štúrovcov (zost. P. Vongrej), 1964; L. Podjavorinská, Balady a povesti, 1965.

⁶² M. A. Huska, Jánošík a víly, 1959; M. Rázusová-

-Martáková, Junácka pasovačka (graf. úprava Kamil Pecho), 1962; A. Habovštiak, Pastierik a zbojníci (úprava K. Pecho), 1963; M. A. Huska, Biela plf na Váhu, 1968; A. Habovštiak, Zlaté dukáty v Choči, 1970; J. Štiavnický, Kamenný kráľ (úprava K. Pecho), 1972; Bohatierske byliny (úprava Mária Štepková), 1974.

⁶³ VESELÝ, M.: R. Dúbravec — ilustrácie. Výtvarný život, 1974, č. 4, s. 36.

⁶⁴ Z. Móricz, Buď dobrý až do smrti!, 1954; O. Wilde, Salome, 1957; Ch. Baudelaire, Kytica z kvetov zla, 1958; J. Fučík, Reportáž spod šibenice, 1963.

⁶⁵ V. Mihálik, Generácia, 1960; Š. Žáry, Múza oblieha Tróju, 1965; J. Chatkevič, Zbojnícke leto, 1967.

⁶⁶ J. Horák, Sebechlebskí hudci, 1954; J. Lenčo, Guľometný pás, 1954; L. Ondrejov, Rozprávky z hôr, 1955.

⁶⁷ T. Vansová, Julinkin prvý bál, 1957; J. Turan, Biele ticho; J. Kostra, Našiel som nožík rybku, obidve 1958; M. Rázus, Maroško; T. Vansová, Sirota Podhradských, obidve 1964.

⁶⁸ J. Horák, Zbojnícke piesne, 1958; A. Habovštiak, Tri víly na salaši, 1966; M. Hařamová, Petrišorka, 1965; D. Radovič, Rozprávky pre Gordanu, 1967.

⁶⁹ HOLEŠOVSKÝ, F.: O rozpätí ilustračnej kresby. Text v katalógu J. Baláza, Bratislava 1984, sa výstižne vzťahuje aj na ilustráciu posledného obdobia (P. O. Hviezdoslav, Krvavé sonety, 1965; L. Novomeský, Otvorené okná, 1971; K. J. Erben, Kytice, 1972; Homér, Ílias, 1973; M. Lajčiak, Úskalia, 1973).

⁷⁰ R. Jašík, Námestie svätej Alžbety; F. Hečko, Svätá tma, obidve 1958.

⁷¹ H. Križanová-Brindzová, Poštárik, 1961.

⁷² Cyklus drevorytov Február, 1960, cyklus linoleorytov Prvá svetová vojna, 1957, alebo drevorezov Povstanie, 1964.

⁷³ J. de la Fontaine, Bájky, 1965; A. S. Puškin, Rozprávky, 1962; Dievča s medenými vlasmi — Rozprávky národov Ázie a Európy, 1969; V. Majerník a P. Glocko, Šfastenko, 1970; z novej tvorby J. Swift, Gulliverove cesty, 1981; A. Anisimová, Jantáre starej mamy, 1982.

⁷⁴ J. Stacho, Čokoládová rozprávka; M. Válek, Kúzla pod stolom, obidve 1959; J. Kostra, Janko Hraško; V. Tendriakov, Divotvorná, obidve 1960.

⁷⁵ M. Twain, Princ a bedár, Ibis a mesiac — indonézske rozprávky, obidve 1962; H. Ch. Andersen, Staťochný cínový vojačik, 1963; M. de Cervantes Saavedra, Dômyselný rytier Don Quijote de la Mancha, Tulipánová kolíska — anglické rozprávky, obe 1965; H. Ch. Andersen, Malá morská panna, 1967; L. Feldek, Modrá kniha rozprávok, 1974; M. C. d'Aulnoy, Pávi kráľ — francúzske rozprávky, 1980; L. Feldek, Zelená kniha rozprávok, 1983.

⁷⁶ E. T. A. Hoffman, Luskáčik a myši kráľ, 1968; P. Dodšinský, Tri holúbky, 1970; Tri princezné v belasej skale, 1972; J. Bodenek, Koza rohatá a jež, 1977; Tri zlaté jablčka, (Tokio) 1982.

- ⁷⁷ Prof. A. Brunovský vedie oddelenie knižnej tvorby na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Z jeho absolventov uvedme mená K. Ondreička, K. Ševelová-Šusteková, V. Kardelis, D. Nágel, D. Polakovič, M. Čapka, M. Činovský, K. Schillerová a i.
- ⁷⁸ Ide o knihy E. T. A. Hoffmana, L. Feldeka, d' Aulnoya a iné.
- ⁷⁹ J. Švec upravil knihu Malá morská panna, D. Šulc knihy Ibis a mesiac, Princ a bedár.
- ⁸⁰ Slovenskí autori obosielali Medzinárodný knižný veľtrh v Lipsku (strieborná medaila V. Hložníkovi 1959 a 1963, čestné uznanie M. Cipárovi 1965 a 1970), Medzinárodný knižný veľtrh v Bologni (Grand Prix M. Želibskej 1972, čestné uznanie A. Brunovskému 1966) atď. V Bratislave bolo založené „Bienále ilustrácií Bratislava“, ktoré od roku 1967 pravidelne sústreďuje ilustračnú tvorbu z celého sveta (originály výtvarných návrhov, knižné realizácie len dokumentačne). Viacerí slovenskí ilustrátori sú držiteľmi cien BIB (zlaté jablká, zlaté plakety), roku 1983 získal D. Kállay Grand Prix.
- ⁸¹ J. Bodenek, Ivkova biela mať, 1958; J. G. Tajovský, Horký chlieb, 1959; P. Jilemnický, Pole neorané, 1962; J. Wolker, Rozprávky, 1963.
- ⁸² J. Bodenek, Leto na Rovniach, 1975.
- ⁸³ Obrova stupaj — indonézske rozprávky, 1965; S. Czambel, Janko Gondášik a zlatá pani, 1969; P. Dobšinský, Popolvár, 1971; Rozprávky z nefritových hôr, 1973; Tulenia princezná, 1973; Čarodejný strom — filipínske rozprávky, 1975.
- ⁸⁴ K. Bendová, Čačky-hračky, 1958; M. Iljin, Rozprávky o veciach, 1953.
- ⁸⁵ O perníkovej chalúpke, 1961; Kozliatka, 1962; Ako šlo vajce na vandrovku, 1965.
- ⁸⁶ V. Mináč, Generace, (Praha) 1962; E. Trioletová, Avignonskí milenci, 1963; F. M. Dostojevskij, Diabom posadnutí, 1967.
- ⁸⁷ M. Rázusová-Martáková, O medovníkovom domčeku, 1961; L. N. Tolstoj, Rozprávky a bájky, 1963; B. Němcová, Kráľ času, 1965.
- ⁸⁸ Ludové uspávanky s ilustráciami A. Klimu a hudbou J. Cikquera vyšli pod názvom Belíže mi, beli, 1975.
- ⁸⁹ B. Němcová, Babička, 1965; M. Rázusová-Martáková, Sedmikráska, 1966; Chlapčekovo leto, 1968; K. J. Erben, Zlatovláska, 1968; M. Ďuričková, Išlo dievča po vodu, 1969; L. Podjavorinská, Čakanka, 1972; M. Jančová, Braček a sestrička, 1973; M. Rúfus, Kniha rozprávok, 1976.
- ⁹⁰ Napríklad transpozícia P. Dobšinského M. Rúfusom a obidvoch V. Kraicovou — rozprávky P. Dobšinského pretlmočil do veršov M. Rúfus, a takto prebásnené dielo ilustrovala V. Kraicová.
- ⁹¹ A. Daudet, Tartarin v Alpách, 1959; K. Čukovskij, Veselý telefón; E. Gašparová, Ceruzky a góly; M. Kukučín, Rysavá jalovica, všetky 1960; S. Maršák, Veselé počty, 1962; L. Feldek, Telefón, 1963; M. Válek, Veľká cestovná horúčka, 1964, 1977; K. Jarunková, Hrdinský zápisník; M. Válek, Do Tramtárie,
- 1970; G. Bocaccio, Príbehy z Dekameronu, 1970; M. Ďuričková, Jožko Mrkvička spáč, 1972 a i.
- ⁹² M. Ďuričková, Zlatá brána, 1975; Biela kňažná, 1973; Prešporský zvon, 1976; Dunajská kráľovná, 1976 a i.
- ⁹³ L. Podjavorinská, Do školy, 1960; K. Lazarová, Osie hniedzno, 1960; L. Podjavorinská, Čin-Čin, 1961; P. O. Hviezdoslav, Zuzanka Hraškovie, 1961; M. Ferko, Snehový strom a iné dobrodružstvá, 1963; Z. Klátik, Rozprávky spod slnečnika, 1964; G. Vlček, Kocúrik — Zlatá labka, 1967; M. Rázusová-Martáková, Tri prasiatka, 1969; N. Tanská, Puť a Muf, 1972.
- ⁹⁴ Ide o akvarely alebo akvarelové kresby s výnimkou knihy P. O. Hviezdoslava Zuzanka Hraškovie, 1961 (litografia).
- ⁹⁵ Spoločenské ocenenie napr. V. Gergeľovej na medzinárodnej súťaži IBA v Lipsku 1965 (za knihu Snehový strom a iné dobrodružstvá) alebo M. Cipárovi tamže, 1965, 1970, resp. v súťaži Najkrajšie knihy ČSSR Cenu SÚKK za ilustrácie knihy F. Rabelais, Gargantua a Pantagruel, 1979 a i.
- ⁹⁶ Bratia Grimmovci, Nemecké rozprávky, 1954; M. Rázusová-Martáková, Medovníkový domček, 1955; J. Závada, České národní pohádky a písně, 1958; Prém Čand, Pověst o Rámovi, 1960; M. Ďuričková, Bohatier Kremienok, 1965; Slavische Märchen, 1972.
- ⁹⁷ ŠEVČÍKOVÁ, Z.: Výtvarný príhovor Márie Želibskej. Pravda 22. 2. 1984, s. 5.
- ⁹⁸ Napríklad B. Němcová, Zlatá kniha rozprávok, 1969; E. Čepčeková, Utopený mesiacik, 1970; M. A. Bulatov, Išiel capko na jarmok, 1970; K. Bendová, Čačky-hračky, 1954; M. Rázusová-Martáková, Prvý venček, 1954, Druhý venček, 1957 a i.
- ⁹⁹ F. Kráľ, Jano, 1951; M. Kukučín, Mladé letá, 1953; P. Jilemnický, Tri rozprávky, 1955; P. Dobšinský, Soľ nad zlato, 1956; L. Podjavorinská, Verše, 1959; K. Čukovskij, Doktor Jajbolito, 1964; V. Šikula, Prázdniny so strýcom Rafaelom, 1966; A. Gajdar, Čuk a Huk, 1966.
- ¹⁰⁰ G. Rodari, Jazmínko v krajine klamárov, 1964; M. Ďuričková, Detský rok, 1959; M. Rázusová-Martáková, Zatúlané húsa, 1958; V. Ferko, Červený delfín, 1964.
- ¹⁰¹ VESELÝ, M.: Ilustrátor Ladislav Nesselman. Romboid, 1977, č. 6, s. 57.
- ¹⁰² G. Rodari, Jazmínko v krajine klamárov, 1964; J. Navrátil, Uzlík a Nitka, 1973.
- ¹⁰³ G. Komarovskij, Rovesníci, 1951; M. Lajčiak, Pieseň o veľkom priateľstve, 1951; J. Štejnibel, Za smidkou chleba, 1957; J. Bodenek, Žeriavček, 1960; H. Ferková, Kamarát a iné poviedky o súčasných deťoch, 1961.
- ¹⁰⁴ A. Habovštiak, O kaštieli v šírom poli, 1968; M. A. Huska, Skalný hrad na Kriváni, 1972; B. Balász, O siedmich kráľovičoch, 1974; Krása nevidaná, 1977.
- ¹⁰⁵ Drevoryty: L. Podjavorinská, Balady a povesti, 1956; kresby perom tušom a farebnými ceruzkami: D. Harmanová, Rastú kvietky, 1962; akvarely a gvaše: Vietor nad Bočiarom, 1971.

- ¹⁰⁶ I. Tokmanovová, Kde spí rybka, 1971; B. Votavová, Na lúke a v lese, 1970; M. Topoľská, Modrobiely svet, 1974.
- ¹⁰⁷ D. Wágnerová, Pávie oko, 1966; Dcéra a mať, 1967.
- ¹⁰⁸ J. a W. Grimm, Stolček prestri sa, 1954, 1968; J. Šrámková, Lupienok a princezná Makoviienka, 1971; M. Rázusová-Martáková, Druhý venček, 1969; Al-Kostan, Nevesta hôr, 1971.
- ¹⁰⁹ A. Dumas, Zaľúbený Ascanio, 1971; A. Vantuch, Príbeh o Jane z Arcu, 1982.
- ¹¹⁰ Jerome Klapka Jerome, Traja v člne a pes, 1970; L. N. Tolstoj, Lev a psík, 1971; M. Nortonová, Požičajovci, 1972; J. a W. Grimm, Kocúr v čižmách, 1974.
- ¹¹¹ Ch. Dickens, Veľké nádeje, 1965; M. Kukučín, Mladé letá, 1966.
- ¹¹² O. Preussler, Vodníčkove dobrodružstvá, 1969; E. Čepčeková, Meduška a jej kamaráti, 1971; R. Moric, O muške svetluške a iné rozprávky, 1972.
- ¹¹³ Laponček Sampo, 1974; Kalevala — fínsky epos, 1976; A. Minichová, V našom meste býva Gulliver, 1980; R. Bamberger, Snehulienka a iné rozprávky, 1982.
- ¹¹⁴ L. Feldek, Zelené jeiene, 1968; Rozprávky na niti, 1970; T. Janovic, Rozprávkové varechy, 1975; Dín a Dán, 1977; Drevený tato, 1979.
- ¹¹⁵ Koláže M. Čunderlíka k dielu Krásne volanie, 1963, a k dielu J. Préverta Tá láska, 1964; koláže J. Čihánkovej v knihách D. Harwath, Každý zomiera sám, 1964; M. Majerová, Robinsonka, 1964; koláže J. Filla k dielu L. Zúbka Moja Bratislava, 1965; kresby a koláže V. Popoviča ku knihe I. Štrpku Tristan tára, 1969.
- ¹¹⁶ A. Miller, Jankina prikrývka, 1967; L. Friedlová, Kufřík, 1968; M. Ďuričková, Sestričky z topánika, 1969, Sedem múdrych majstrov, 1970; Bratia Grimmovci, Snežienka, 1975.
- ¹¹⁷ J. Bodenek, Na starom grunte, 1957 (drevoryt); M. Gorkij, Matka, 1953; J. M. Hurban, Olejkár, 1957; H. Zelinová, Jakubko, 1959; P. Jilemnický, Kronika, 1961.
- ¹¹⁸ L. N. Jégé, Magister rytier Donč, 1957; L. Zúbek, Zlato a slovo, 1962; R. Kipling, Kniha džunglí, 1965.
- ¹¹⁹ J. C. Hronský, Zakopaný meč, 1970; E. Chmelová, Kráľ Artuš a jeho družina, 1972; Slovenské báje, 1973.
- ¹²⁰ V. G. Korolenko, Slepý muzikant, 1962; J. Poničan, Divný Janko, 1962; J. F. Cooper, Červený pirát, 1966; O. Henry, Úkryt čierneho Billa, 1967; M. Gilard, Slepé dievča Nicolette, 1972.
- ¹²¹ „Ilustrátorom pre deti Štrba nie je. Azda mu v tom bráni jeho logicizmus, jeho hlboký ponor do ľudskej duše a medziľudských vzťahov, jeho mnohostranné hľadanie významov a jeho špecifická štylizácia.“ F. Holešovský v katalógu výstavy G. Štrbu, Bratislava 1982.
- ¹²² Skrabané kresby do čiernej plochy pre vydanie spisov K. Maya, Winnetou, I.—III., 1964—1965; Poklad na Striebornom Jazere, 1966; Posledný Mohykán, 1969 a i.
- ¹²³ L. Zúbek, Riša Svätoplukova, 1969; J. Strmeňová, Živá voda zadarmo, 1966; zväzky edície Stopy vydavateľstva Mladé letá; L. Zúbek, Jar Adely Ostrolúckej.
- ¹²⁴ C. de Ségur, Somárikove pamäti, 1971; Ovidius, Umenie milovať, 1974; M. Lajčiak, Navzdory času, 1981; W. Steinberg, Dievča so somárikom, 1982.
- ¹²⁵ Vý (Veselý, M.): Kresby a grafika N. Rappsbergerovej. Výtvarný život, 1966, č. 6, s. 155.
- ¹²⁶ R. Arthur, Alfred Hitchcock a traja pátrači, 1970; R. B. Blaskmore, Lorna Doonová, 1971; M. F. Marryat, Stroskotanci na korálovom ostrove, 1971.
- ¹²⁷ J. Nižňanský, Cholera, 1964; M. Kukučín, Rysavá jalovica a iné rozprávky, 1979; P. O. Hviezdoslav, Ežo Vlkolinský, 1980; Pieseň večne mladá — Výber zo štúrovskej poézie, 1983.
- ¹²⁸ J. Strmeňová, Doniesol ma bocian, 1968 (grafická úprava O. Mariássy); L. Kyselová, Povedala ryba — slovenské príslovia, 1970; G. Chaucer, Canterburské poviedky, 1969; O. Rácz, Cinkus Rezeda, 1978; Tátoš Akbuzat — Hrdinský epos baškirského národa, 1980 (grafická úprava M. Štepková).
- ¹²⁹ Štefan Pukner pre knihy J. Modrovich, Čistá robota, 1961; J. V. Rís, Na Prašivú sa dívam, 1965; Emil Bačik pre knihu J. Modrovich, Tri Duby, 1959; Imro Weiner-Kráľ pre ďalšie vydanie tej istej knihy, 1969.
- ¹³⁰ F. Hložník (H. Zelinová, Bosý generál, 1962), J. Baláž (M. Haľamová, Petrišorka, 1965), V. Bombová (L. Granč, Potom sa zídeme, 1961), V. Machaj (H. Zelinová, Jakubko, 1969), A. Brunovský (Z. Klátik, Zázračná puška, 1963).
- ¹³¹ Š. Bednár, Dvojník Šimon ide do povstania, 1964; Ďaleko sú fronty, ďaleko je máj, 1965; J. Fedora, Svedkovia nesmú mlčať, 1962.
- ¹³² Š. Bednár, Dvojník Šimon ide do povstania, 1964; VI. Machaj 1961); R. Jašík, Mŕtvi nespievajú (nové grafické ilustrácie O. Dubay 1964).
- ¹³³ R. Moric, Sen o chlebe, 1969; B. Polevoj, Príbeh ozajstného človeka, 1971; J. Beňo, Jeden granát pre psa, 1971; V. Mináč, Generácia, 1974.
- ¹³⁴ J. Beňo, Škola sa začína v máji, 1974.
- ¹³⁵ Š. Žáry, Azurová anabáza, 1972.
- ¹³⁶ A. Chudoba, Obkľúčenie, 1976 (prebal a frontispice L. Hološka); P. Kružliak, Skrvavený potok, 1972 (prebal I. Rumanský).
- ¹³⁷ I. Rumanský (Tri poviedky o SNP, 1974, To bola vojna, 1975), J. Šturdík (Oslávme básňou, 1974), P. Horváth (J. Beňo, Predposledný odpočinok, 1980).
- ¹³⁸ VESELÝ, M.: Idea SNP v ilustračnej tvorbe. Výtvarný život, 1984, č. 8—9.
- ¹³⁹ Podľa niektorých autorov napr. absencia ilustrácie v spojitosti s krásnou literatúrou sa hodnotí ako pozitívum. „Medzi odporcov patrila N. V. Gogol, pokiaľ ide o obrazovú ilustráciu, bol dosť zdržanlivý i A. S. Puškin. Spory o tom, či je ilustrácia

- v knihe potrebná... prebiehajú aj dnes.“ LJACHOV, V. N.: c. d., s. 236.
- ¹⁴⁰ V. I. Lenin, Zbrané spisy 1—5, 1979 (grafická úprava Oto Takáč); Odkaz SNP, 1979 (grafická úprava Róbert Brož); V. I. Lenin, Filozofické zošity, 1980 (prebal, väzba Emil Bačík, grafická úprava O. Takáč); L. I. Brežnev, O mládeži, 1981 (grafická úprava Jozef Gális); G. Husák, Výber z prejavov a statí, 1982 (grafická úprava Karol Rosmány).
- ¹⁴¹ Zdravoveda, 1980 (prebal, väzba R. Brož, grafická úprava Ján Andel); D. Bartko, Neurológia, 1982, Farebný atlas maligných lymfónov, 1983, Urologické operácie, 1983, Z našej prírody — živočíchy, 1981 (grafická úprava a ilustrácie Jindřich Krejča); Koreniny, 1983 (grafická úprava a ilustrácie J. Krejča).
- ¹⁴² Slovensko I.—IV., 1972—1980 (obálka, väzba R. Brož, grafická úprava T. Hrabovský); Encyklopédia Slovenska, I.—IV., 1977—1982 (prebal, väzba, grafická úprava M. Veselý, grafická úprava farebnej prílohy O. Takáč).
- ¹⁴³ Prehľad modernej algebry, 1979 (obálka, väzba Jozef Michaláč); Atómová fyzika, 1980 (prebal, väzba Lubomír Longauer).
- ¹⁴⁴ LJACHOV, V. N.: c. d., s. 239.
- ¹⁴⁵ LJACHOV, V. N.: c. d., s. 240.
- ¹⁴⁶ Edícia „Hviezdoslavova knižnica“ vznikla už roku 1949 na podnet K. Gottwalda, so zameraním na klasické diela slovenskej literatúry; neskôr sa tento zámer rozšíril i na svetovú klasiku a slovenskú súčasnú tvorbu. Edícia „Kruh milovníkov poézie“ vznikla roku 1963 so zameraním na pôvodnú i prekladovú lyriku. Prvá z nich, okrem formátu zväzkov, výtvarnú spoluprácu neohraničuje. Druhá rieši všetky zväzky v jednotnej grafickej úprave (L. Krátky).
- ¹⁴⁷ Grafickí upravovatelia: Jozef Gális (edícia Mladá tvorba, Smena), Karol Rosmány, Jozef Michaláč, Zoltán Salamon (prebaly literárnovedných vydaní, Slovenský spisovateľ), Pavol Blažo (typový prebal a väzba edície Nová próza, Slovenský spisovateľ); ilustrátori Marián Minarovič (D. Talev, Železný svietnik, 1976), Dezider Tóth (W. Catheerová, Lucy Gayheartová, 1975), Ľudovít Hološka (B. Traven, Vzburá vyvesencov, 1977) a i.
- ¹⁴⁸ H. Stoll, Sen o Tróji; G. Endore, Voltaire, Voltaire!

1979 (grafická úprava P. Blažo); resp. ilustrácie Jána Zelenáka k dielu L. Novomeského, Ota Luptáka k dielu P. Jilemnického, Mariána Čapku k dielu E. B. Lukáča v edícii Klenoty.

¹⁴⁹ „Paperback“ — kniha čitateľsky príťažlivého obsahu, vydávaná v masovom náklade, knihársky jednoducho spracovaná, s typickou kartónovou lepenou väzbou. U nás tento druh zastupuje napr. edícia „Retro“ z vydavateľstva Slovenský spisovateľ (grafická úprava Ján Krížik, pri návrhu obálky spolupráca L. Borodáč).

¹⁵⁰ Pozri knihu „13 x Sci-fi“, Smena 1983.

¹⁵¹ M. Rúfus, Sobotné večery, 1979 (grafická úprava L. Krátky, ilustrácie I. Rumanský); Sofokles, Elektra, 1979 (grafická úprava Dagmar Dolinská, ilustrácie Alojz Klimo).

¹⁵² Kodžiki — japonské mýty, 1979 (grafická úprava Ivan Kovačević); F. Rabelais, Gargantua a Pantagruel, 1979 (grafická úprava Milan Kopřiva, ilustrácie M. Cipár); P. Koyš, Všade, 1979 (grafická úprava J. Gális, ilustrácie J. Baláž); V. Mihálik, Posledná prvá láska, 1979 (grafická úprava P. Blažo, ilustrácie I. Rumanský).

¹⁵³ Farchad a Širin — starouzbeký epos (grafická úprava M. Kopřiva, ilustrácie K. Ondreička, nové rozšírené vydanie H. Sachsa Žarty a žaloby (grafická úprava a ilustrácia D. Kállay), všetky 1980; Ch. Dickens, Kronika Pickwickovho klubu (ilustrácie Ladislav Nesselman), 1982.

¹⁵⁴ Čierno-biely kresliarsky prejav D. Kállaya v knihe V. Šikulu, M. Cipára v knihe A. Plávku, O. Zimku v knihách T. Janovica, K. Ondreičku v dielach M. Válka, V. Mihálika a i.

¹⁵⁵ V tomto zmysle bola podnetom upravovateľská koncepcia I. Kovačevića (1909—1979) v publikácii J. Dekana Velká Morava, vyd. Tatran 1976, alebo ďalšie umeleckohistorické publikácie: J. Paulík, Prähistorische Kunst in der Slowakei, 1980 (I. Kovačević), K. Plicka, Levoča, 1980 (R. Brož), Š. Tkáč, Ikony, 1980 (Milan Veselý), E. Plicková, Maľované salaše (K. Pecho), I. Rusina, Renesančná a baroková plastika v Bratislave, L. Šášky, Bratislavské rokoko, L. Petránsky, Ján Kulich, K. Vaculík, Mikuláš Galanda (všetky v úprave K. Rosmányho, 1983) a i.

Словацкое книжное искусство и иллюстрация 1948—1985 годов

В период послевоенного развития, особенно после Февраля 1948 года, книжное искусство и иллюстрация получили важные общественные стимулы. Были созданы предпосылки для возникновения книжного искусства и иллюстрации в качестве специализированной отрасли изобразительного искусства с целью создания произведений художественной литературы как синтеза словесной, изобразительной и полиграфической составляющей. Преемственность предшествующего развития поддерживали художники основополагающего поколения межвоенного периода. Преобладающим является творчество к классическим произведениям словацкой литературы. Главным образом национальные сказки и легенды находят для себя среди иллюстраторов страстных интерпретаторов (М. Бенка, Л. Фулла, Й. Водражка, К. Ондreichка, Э. Маковицки, Й. Гала). В период пятидесятых годов преобладают литературные произведения эпического характера, а также эпичность в иллюстраторской парафразе сюжета, доминирует иллюстративный рисунок вещественного, описательного характера (Ш. Беднар, А. Ковачик, А. Кайлих, Ф. Климачек, В. Хмел, Э. Семиан, Л. Келленбергер, Й. Вртиак, Й. Штурдик, Л. Илечко). На переднем плане интереса находится оригинальное литературное творчество, тематика Словацкого национального восстания, но также переводная литература. С изданием основных произведений классической мировой литературы связана деятельность иллюстратора и педагога В. Гложника, а также пионерное стремление к художественной литературе Д. Шульца. Его усилия были с шестидесятых лет продолжены в творчестве новых графических оформителей (Л. Кратки в области художественной литературы, И. Ковачевич в оформлении книг об изобразительном искусстве, К. Пехо и Й. Швеце в иллюстрировании книг для детей и молодежи). К художественному выражению на базе графического проявления стремились иллюстраторы, применяющие классическую гравюру на дереве и другие графические техники, как правило по отношению к произведениям национальной словацкой традиции (А. Пепих, Э. Зметак, Р. Дубравец), или к произведениям с социальной мотивировкой (Й. Сабо, О. Дубай, Й. Балаж). Яркие концепционные стимулы в изобразительное сотрудничество в книжном творчестве внесли выпускники братиславской Высшей школы изо-

бразительных искусств, особенно специалисты из школы Гложника (А. Бруновски, Й. Лебиш, В. Бомбова, В. Гергельова, Ф. Гюбел, Й. Павличкова, Т. Шнитцер, Л. Кончекова-Весела). Одновременно развивается иллюстрационное творчество, основанное на декоративной стилизации и сочинительной транспозиции идейных источников литературного произведения (А. Климо, В. Крайцова, М. Ципар, М. Желибска). В шестидесятые и семидесятые годы в книжном искусстве и иллюстрации находят свое применение несколько слоев поколений, что отражается в полифонии изобразительных планов и в возможности более узкой специализации. Особенно сильно представлено течение иллюстрационного творчества на базе живописного, или колористического подхода (Ш. Цпин, Л. Несселман, Ф. Гложник, Т. Галл, Б. Вотавова, Б. Колчакова, Й. Троян, О. Зимка). Нет недостатка в отношении к эксперименту в применении комбинированных техник (М. Чундерлик, Й. Чиханкова, Й. Фило, В. Попович, И. Тарасова). С развитием подлинной художественной, научно-популярной и приключенческой литературы связана новая волна интереса к иллюстрационным проявлениям в области черно-белых форм, графики и рисования (В. Махай, Й. Цеснак, И. Шурманн, Г. Штрба, О. Луптак, Н. Раппенсбергерова-Янковичова). Период со второй половины семидесятых до середины восьмидесятых годов представлял собой не только стабилизацию выкристаллизованных концепций, но принес также стимулы перспективных стремлений. Отдельные издательские области, кроме тематического профилирования приобретают характеристическую визуальную форму изданий в результате систематического взаимодействия книжных художников не только в области традиционно высоко развитой изобразительной культуры (художественная литература, книги для детей и молодежи, публикации по изобразительному искусству, библиотефилии и публикации, посвященные какому-нибудь событию), а также в области политической, медицинской и естествонаучной литературы. Современное книжное искусство и иллюстрация располагают сильным творческим потенциалом в дифференцированных проявлениях. Среди них ярко проявляются молодые художники, которые постепенно принимают на себя инициативу в книжном творчестве.

Slovak Book Art and Illustration 1945—1985

In the postwar development, particularly after February 1948, Slovak book art and illustration were given weighty social impulses. Conditions were created for setting up a book art and illustration as a specialized branch of fine arts, for producing belletristic books as a synthesis of literary, creative and polygraphic elements. Artists of the founding generation of the interwar period preserved continuity with the preceding development. Works relating to classical writings of Slovak literature predominated. National tales and legends, in particular, found enthusiastic interpreters among the illustrators (M. Benka, L. Fulla, J. Vodrážka, K. Ondreička, E. Makovický, J. Hála). In the fifties, there was a prevalence of literary writings of epic character and this was reflected also in the illustrating paraphrase of the topic, where illustrative drawings of a matter-of-fact, descriptive character predominate (Š. Bednár, A. Kováčik, A. Kajlich, F. Klimáček, V. Chmel, E. Semian, L. Kellenberger, J. Vrtiak, J. Šturdík, L. Ilečko). Original writings, the topic of the Slovak National Uprising, but also translation literature were in the forefront of interest. The edition of basic works of classical literature was linked with the activity of the illustrator and teacher — V. Hložník, as also with the pioneering efforts of D. Šulc. These efforts were carried on from the sixties onwards by further graphic illustrators (L. Krátky, in the domain of belles lettres, I. Kovačević in the graphic layout of books on fine arts, K. Pecho and J. Švec in the adjustment of books for children and the young). Illustrators applying classical woodcut and other graphical techniques, as a rule in relation to works of national literary tradition (A. Pepich, E. Zmeták, R. Dúbravec), or to works of social motivation (J. Szabó, O. Dubay, J. Baláž), followed the artistic expression on the basis of graphic display. Striking conceptual stimuli have been brought into creative co-operation in book designing by graduates of the Bratislava High School of Creative Arts, particularly by specialists of

Hložník's school (A. Brunovský, J. Lebiš, V. Bombová, F. Hübel, V. Gergeľová, J. Pavlíčková, T. Schnitzer, L. Končeková-Veselá). In parallel with this, illustrative work went on that was based on decorative stylization and a poetic transposition of ideational sources of a literary model (A. Klimo, V. Kraicová, M. Cipár, M. Želibská). During the sixties and seventies, several generation strata took part in the art of book design and illustration which became reflected in a polyphony of creative planes and in a possibility of closer specializations. Strongly represented is the illustrative trend on the basis of a painting or colouristic approach (Š. Cpin, L. Nesselman, F. Hložník, T. Gáll, B. Votavová, B. Kolčáková, J. Trojan, O. Zimka). Nor is there any lack of experimenting in an application of combined techniques (M. Čunderlík, J. Čihánková, J. Fillo, V. Popovič, I. Tarasová). Related to the development of original belles lettres, science-fiction and adventure literature, was the new wave of interest in black-and-white, graphic and drawing illustrative expressions (V. Machaj, J. Cesnak, I. Schurmann, G. Štrba, O. Lupták, N. Rappensbergerová-Jankovičová). The period between the second half of the seventies and mid-eighties has meant not only a stabilization of crystallized conceptions, but has also brought in stimuli of speculative endeavours. The various editing domains are acquiring, besides a thematic profiling, also a characteristic visual form as a result of a systematic co-operation of book illustrators not only in the field of a traditionally advanced creative culture (belles lettres, books for children and the young, creative-artistic publications, bibliophilies and special-occasion prints), but also in that of political, health and natural-history literatures. At the present time, our book art and illustration dispose of a strong creative potential in the various, differentiated expressions. Among these, young creative artists assert themselves in a telling manner and gradually take over the initiative in book designing.

Oprava

V Arse č. 2/1985 bolo dielo akad. maliara Zdena Horeckého, kompozícia z tabuľového skla v budove Váhostavu v Žiline, nedopatrením pripísané inému autorovi, ktorý sa na výzdobe budovy takisto zúčastnil. Stalo sa tak pod ilustráciou na s. 79 a v texte na s. 78. Prosíme čitateľov, aby si text poopravili. Na s. 78,

záver druhého odseku vpravo, treba doplniť: spolu so Zdenom Horeckým. Začiatok štvrtého odseku má znieť: Ideálnu súhru obsahového zámeru a výtvarnej reči skla dosiahol Z. Horecký vo výzdobe vestibulu riaditeľa Váhostavu v Žiline.

Čitateľom aj umelcovi sa ospravedľujeme.

Upozornenie čitateľom

Roku 1986 ARS nevyšiel.

Redakcia



1 / 1987

**súčasné slovenské
výtvarné umenie**

Obálku navrhol Ladislav Donauer
Zodpovedná redaktorka Jana Máderová
Technická redaktorka Jana Sapáková
Výtvarná redaktorka Viera Miková
Korektorka Jana Hronová

Rukopis zadaný do tlače 22. 9. 1986
Vydanie prvé. Vydala VEDA, vydavateľstvo Slovenskej
akadémie vied, v Bratislave roku 1987 ako svoju 2686.
publikáciu. Strán 96. AH 10,35 (text 8,09, ilustrácií 2,26).
VH 10,72. Náklad 1220 výtlačkov. SÚKK 1721/I-86.
Vytlačili Tlačiarne SNP, n. p., závod Neografia, Martin.

071—057—87 SSV

09 Kčs 20,—