

Marta Ipczyńska-Budziak

Między swojskością
a nowoczesnością

Grafika słowacka
XX wieku



Ipczyńska-Budziak

Sztuka

A W N I C T W O N E R I T O N



MARTA IPCZYŃSKA-BUDZIAK

MIĘDZY SWOJSKOŚCIĄ
A NOWOCZESNOŚCIĄ

GRAFIKA SŁOWACKA XX WIEKU

WYDAWNICTWO NERITON
WARSZAWA 2004

MIEDZY SWOJSKOŚCIĄ
A NOWOCZESNOŚCIĄ

GRAFIKA SŁOWACKA XX WIEKU

Szuber

MARTA IPCZYŃSKA-BUDZIAK

MIĘDZY SWOJSKOŚCIĄ A NOWOCZESNOŚCIĄ

GRAFIKA SŁOWACKA XX WIEKU

WYDAWNICTWO NERITON
WARSZAWA 2008

Projekt okładki i stron tytułowych

Dariusz Górski

Ilustracja na okładce

Ludovít Fulla, *Górsy chłopczy*, linoryt kolorowany, 1927, 17 x 18,8 cm,
Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie (dzięki uprzejmości galerii),

© Ludovít Fulla (spadkobiercy)/LITA, 2008

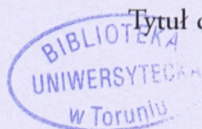
Redakcja i indeks

Ewa Bazyl

© Copyright by Marta Ipczyńska-Budziak

© Copyright by Wydawnictwo Neriton

ISBN 978-83-7543-030-1



Tytuł dotowany przez Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Wydawnictwo Neriton

Wydanie I, Warszawa 2008

Rynek Starego Miasta 29/31, 00-272 Warszawa

tel. 022 831-02-61 w. 26

www.neriton.apnet.pl

neriton@ihpan.edu.pl

Nakład 350 egzemplarzy

Objętość 19,5 arkusza wydawniczego

Druk i oprawa Fabryka Druku

L 3692 109

SPIS TREŚCI

Wstęp	7
Rozdział I. Lata 1918–1927	11
Koszycki krąg artystyczny	17
„Złota” Praga	24
Okres poszukiwań i eksperymentów.	
Między swojskością a nowoczesnością	37
Rozdział II. Lata 1928–1937.	43
„Prywatne listy”	48
„Sztuka to zabawa i rozkosz”	56
Społeczne nastroje epoki	65
Rozdział III. Lata 1938–1948	77
„Inter arma silent Musae”? Okres II wojny światowej	77
„Druga nowoczesność”. 1945–1948	90
Rozdział IV. Doktryny realizmu socjalistycznego a twórczość graficzna	104
Rozdział V. Motywy zbójnickie	147
Janosik – główny bohater motywów zbójnickich	148
Geneza motywów zbójnickich: zbójnicy w sztuce XVIII i XIX w.	153

Zbójnicy w sztuce dwudziestolecia międzywojennego	158
Janosikowskie motywy w okresie drugiej wojny światowej	166
Zbójnicy w grafice współczesnej	170
Zakończenie	189
Wykaz skrótów	192
Bibliografia	193
Noty biograficzne	199
Abstract	205
Indeks osób	208
Spis ilustracji	215

WSTĘP

„Właściwie sztuka słowacka zaczyna się po przewrocie”¹ – powiedział w 1937 r. Mikuláš Galanda, jeden z najwybitniejszych artystów słowackich XX w. Galanda miał na myśli przede wszystkim nowoczesną sztukę słowacką, „przewrotem” zaś „określa się w piśmiennictwie czeskim i słowackim powstanie Republiki Czechosłowackiej w 1918 r.”² Galanda nie był w tym poglądzie odosobniony. W podobnym tonie wypowiadali się inni artyści, krytycy i historycy sztuki³. Dotyczy to także dziedziny grafiki, do

¹ Z przemówienia wygłoszonego na otwarciu ostatniej indywidualnej wystawy artysty (Prostějov, Czechy, 1937), spisane przez J. Pospíšila i opublikowane po śmierci artysty w nadrealistycznym zbiorze *Sen a skutočnosť jako Odkaz mladým umelcom*, tutaj za: Z. Kostrová, *Mikuláš Galanda*, Piešťany (Palas) 2001; *Mikuláš Galanda. Výber z diela*, oprac. Z. Kostrová, kat. wystawy, Turčianska galéria, Martin 1988.

² M. Papierz, *Comprede c'est Pardonner* (uwagi tłumacza do artykułu Š. Krčméry), w: *Kwestia słowacka w XX wieku*, red. R. Chmel, Gliwice 2002, s. 52.

³ M.in. V. Wagner, *Profil slovenského výtvarného umenia*, Turč. sv. Martin 1935, s. 49 (jest to pierwsza książka o nowoczesnej sztuce słowackiej, jej autora uznaje się za twórcę słowackiej historiografii sztuki); L. Peterajová, *Súčasnité slovenské umenie*, w: *Súčasnité české a slovenské umenie*, oprac. J. Baleka, L. Hlaváček, D. Konečný, B. Stehlíková, L. Peterajová, Bratislava 1983, s. 280; L. Petránsky, *Moderná slovenská grafika 1918–1983*, Bratislava 1985, s. 15, 347; Z. Jančí, *Cechy narodowe sztuki słowackiej*, „Kultura” 1980, nr 34, s. 11: „Pod terminem «sztuka słowacka» rozumiem twórczość artystyczną, która powstała u nas [tj. na Słowacji] po założeniu pierwszej Republiki Czechosłowackiej w 1918 roku”.

której inicjatorów należą Ľudovít Fulla, Koloman Sokol oraz wspomniany Mikuláš Galanda – artyści reprezentujący „pokolenie założycielskie” (Zakladateľská generácia slovenskej moderny).

Grafikę nowoczesną i powojenną okresu 1945–1948⁴ charakteryzowało łączenie rodzimej tradycji artystycznej z ogólnoeuropejskimi kierunkami sztuki nowoczesnej. Jako rodzimą tradycję artystyczną należy rozumieć zarówno kulturę i sztukę ludową, które uosabiały narodową kulturę Słowaków, jak i stanowiące o jej oryginalności motywy rodzime wynikające z tradycji i historii narodu. Pojęcie „swojskości” użyte w tytule obejmuje elementy formalne i motywy rdzennie słowackie, w oczywisty sposób świadczące o wyjątkowości tej grafiki na tle europejskich zjawisk artystycznych. Nowoczesność to awangardowe kierunki sztuki europejskiej, odzwierciedlające zagadnienia społeczne i tematykę miejską, podejmowane równoległe z motywami słowackimi.

W tej publikacji przedstawiłam najbardziej charakterystyczne zjawiska słowackiej grafiki artystycznej od 1918 r. do przełamania

⁴ Ze względu na wyraźne związki ze sztuką przedwojenną ten okres określa się jako „drugą nowoczesność” („druhá moderna”), E. Trojanová, *Grafika. Od moderny k rozmanitosti výrazu 1900–1980*, w: *Dejiny slovenského výtvarného umenia: 20. storočie*, red. Z. Rusinová, SNG, Bratislava 2000, s. 109–110. Faktycznie ten termin (także: *neskorá moderna*, *neskorý modernizmus*, *late modernism* – późna nowoczesność, neomodernizm, por. M. Orišková, *Neskorá moderna*, w: *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*, red. J. Geržová, Bratislava 1999, s. 192–194) obejmuje część sztuki współczesnej (od zakończenia drugiej wojny światowej do przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych) – tendencje artystyczne stanowiące kontynuację osiągnięć i projektów sztuki nowoczesnej, której ewolucja została przerwana wydarzeniami drugiej wojny światowej. Te dążenie zostały wznowione po przełamaniu stagnacji okresu socrealizmu, pod koniec lat pięćdziesiątych, w twórczości artystów z Grupy Mikuláša Galandy (Skupina Mikuláša Galandu, 1957–1968) oraz utworzonej w 1958 r. Grupy 29 sierpnia (Skupina 29. augusta), która nawiązywała do tradycji Grupy Artystów Plastyków 29 sierpnia (Skupina výtvarných umelcov 29. augusta, 1945–1949) i in.

konwencji socrealizmu w końcu lat pięćdziesiątych z uwzględnieniem czynników historycznych, społeczno-politycznych i kulturalnych, które miały wpływ na twórczość graficzną. Niektóre z nich, np. koszycki krąg artystyczny, twórczość Eugena Króna i jego szkoła wywołały niewielki oddźwięk w grafice słowackiej, ale zostały przytoczone ze względu na prekursorski charakter; inne jak bratysławska Szkoła Rzemiosł Artystycznych wywarły duży wpływ na życie artystyczne Słowacji, a pośrednio także na twórczość graficzną związanych z nią artystów. Ostatni rozdział został poświęcony motywom zbójnickim⁵, jako wyraz *genius loci*. Ta tematyka stanowi doskonałą egzemplifikację przenikania motywów folklorystycznych do grafiki artystycznej.

Pragnę serdecznie podziękować za cenne rady i wskazówki oraz konsultacje naukowe Profesorowi Jerzemu Malinowskiemu z Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu i Docentowi Zdenkowi Jančíemu z Uniwersytetu Mateja Bela w Bańskiej Bystrzycy oraz wszystkim osobom, które okazały mi życzliwość i pomoc.

⁵ W tym rozdziale zostały przytoczone, obok grafik autorów słowackich, prace czeskiego artysty Jaroslava Vodrážki. Ten wyjątek jest uzasadniony motywami słowackimi występującymi w jego twórczości. Nie chodzi jedynie o zewnętrzne „pokrewieństwo”, zbieżność tematyczną czy ikonograficzną, ale przede wszystkim o słowacką inspirację, która objawia się zarówno w „zewnętrznej”: wizualnej i tematycznej warstwie prac, jak i w ich nastroju, „duchu”. W takim też kontekście ten artysta został przywołany także przez J. Cincíka. (*Idem, Slovenské grafické umenie*, Turč. sv. Martin 1944, s. 79) oraz V. Wagnera (*Idem, op. cit.*, s. 49). Grafiki „ze słowackimi tematami” zajmują szczególne miejsce w twórczości Vodrážki. Artysta mieszkał i pracował w Martinie w okresie międzywojennym (1923–1939), współtworzył i aktywnie uczestniczył w słowackim życiu kulturalnym, wielokrotnie powracał na Słowację także w latach późniejszych. Prace tego artysty pozwałam sobie włączyć, idąc także za przykładem L. Petránskiego, który w monografii grafiki słowackiej (*Moderná slovenská grafika...*) umieścił prace węgierskiego artysty Eugena Króna z koszyckiego okresu twórczości (1919–1928), powołując się m.in. na jego zasługi dla nowoczesnej grafiki słowackiej.

Wieloletni kierownik Zakładu Fizyki i Chemii Fizycznej na Uniwersytecie Wrocławskim, w latach 1954-1961. W latach 1961-1965 był kierownikiem Zakładu Fizyki i Chemii Fizycznej na Uniwersytecie Wrocławskim, a w latach 1965-1970 na Uniwersytecie Wrocławskim. W latach 1970-1975 był kierownikiem Zakładu Fizyki i Chemii Fizycznej na Uniwersytecie Wrocławskim, a w latach 1975-1980 na Uniwersytecie Wrocławskim. W latach 1980-1985 był kierownikiem Zakładu Fizyki i Chemii Fizycznej na Uniwersytecie Wrocławskim, a w latach 1985-1990 na Uniwersytecie Wrocławskim. W latach 1990-1995 był kierownikiem Zakładu Fizyki i Chemii Fizycznej na Uniwersytecie Wrocławskim, a w latach 1995-2000 na Uniwersytecie Wrocławskim. W latach 2000-2005 był kierownikiem Zakładu Fizyki i Chemii Fizycznej na Uniwersytecie Wrocławskim, a w latach 2005-2010 na Uniwersytecie Wrocławskim. W latach 2010-2015 był kierownikiem Zakładu Fizyki i Chemii Fizycznej na Uniwersytecie Wrocławskim, a w latach 2015-2020 na Uniwersytecie Wrocławskim. W latach 2020-2025 był kierownikiem Zakładu Fizyki i Chemii Fizycznej na Uniwersytecie Wrocławskim, a w latach 2025-2030 na Uniwersytecie Wrocławskim.

Wieloletni kierownik Zakładu Fizyki i Chemii Fizycznej na Uniwersytecie Wrocławskim, w latach 1954-1961. W latach 1961-1965 był kierownikiem Zakładu Fizyki i Chemii Fizycznej na Uniwersytecie Wrocławskim, a w latach 1965-1970 na Uniwersytecie Wrocławskim. W latach 1970-1975 był kierownikiem Zakładu Fizyki i Chemii Fizycznej na Uniwersytecie Wrocławskim, a w latach 1975-1980 na Uniwersytecie Wrocławskim. W latach 1980-1985 był kierownikiem Zakładu Fizyki i Chemii Fizycznej na Uniwersytecie Wrocławskim, a w latach 1985-1990 na Uniwersytecie Wrocławskim. W latach 1990-1995 był kierownikiem Zakładu Fizyki i Chemii Fizycznej na Uniwersytecie Wrocławskim, a w latach 1995-2000 na Uniwersytecie Wrocławskim. W latach 2000-2005 był kierownikiem Zakładu Fizyki i Chemii Fizycznej na Uniwersytecie Wrocławskim, a w latach 2005-2010 na Uniwersytecie Wrocławskim. W latach 2010-2015 był kierownikiem Zakładu Fizyki i Chemii Fizycznej na Uniwersytecie Wrocławskim, a w latach 2015-2020 na Uniwersytecie Wrocławskim. W latach 2020-2025 był kierownikiem Zakładu Fizyki i Chemii Fizycznej na Uniwersytecie Wrocławskim, a w latach 2025-2030 na Uniwersytecie Wrocławskim.

LATA 1918–1927

W październiku 1918 r. Słowacja uzyskała niepodległość. Wraz z ziemiami czeskimi i morawskimi weszła w skład nowo powstałej Republiki Czesko-Słowackiej¹. Miało to znamienne skutki polityczne, społeczne i kulturalne, zwłaszcza w świetle faktu, że Słowacy byli narodem pozbawionym własnej państwowości przez tysiąc lat².

Słowacja u progu lat dwudziestych XX w. znajdowała się między trzema wielkimi centrami kulturalnymi: Wiedniem, Pragą i Budapesztem. Dwa ostatnie wpłynęły w zasadniczy sposób na sztukę słowacką lat dwudziestych. Oddziaływanie sztuki węgierskiej zaznaczyło się głównie w południowo-wschodnich regionach kraju. Przysłowiowym „oknem na świat” została Praga, tętniąca życiem kulturalnym, z uczelniami artystycznymi, licznymi galeriami i muzeami sztuki, awangardą, która utrzymywała kontakty

¹ Od 1920 Republika Czechosłowacka.

² Słowacy wywodzą swoje dzieje od państwa wielkomorawskiego (IX w.). Wcześniej, od końca VIII w. istniało na terenie Słowacji księstwo plemienne, które w latach 813–833 zostało włączone do Wielkich Moraw. Od początku X w. Słowacja była częścią państwa węgierskiego, a od XVI w. należała do monarchii habsburskiej.

z innymi centrami sztuki nowoczesnej w Europie. „W pierwszej połowie lat dwudziestych Praga stała się po Budapeszcie, Wiedniu i Monachium miejscem studiów większości młodych Słowaków” – napisała A. Homoľová. To miasto pełniło także funkcję ważnego pośrednika między kulturą słowacką a europejską³. A. Homoľová⁴ i L. Petránsky piszą o zapóźnieniu sztuki słowackiej „i to nie tylko w konfrontacji z osiągnięciami awangardy europejskiej, ale również w porównaniu ze sztuką czeską, która na solidnych podstawach własnej tradycji prowadziła już ożywiony dialog z kubistycznymi i postkubistycznym poglądami”⁵.

„Lata dwudzieste były w Słowacji [...] pierwszym dziesięcioleciem systematycznego tworzenia własnych struktur kulturalnych i artystycznych. Brakowało ważnych instytucji kulturalnych, galerii, czasopism, artystycznych revue. Życie związkowe i wystawowe było w powijkach”⁶. Do najbardziej znaczących organizacji, które powstały po wojnie⁷, należały dwa największe ugrupowania: Związek Słowackich Artystów (Spolok slovenských umelcov) oficjalnie konstituowany w 1920 r. (jego działalność datuje się już od 1919 r.) w Martinie oraz Słowacka Biesiada Artystyczna (Slovenská umelecká beseda – UBS), utworzona w 1921 r. w Bratysławie, na wzór praskiej Biesiady Artystycznej (Uměleckéj besedy). Na uwagę zasługuje także działalność Jednoty výtvarných umelcov Slovenska założonej w 1920 r. w Bańskiej Bystrzycy. „Przez niemal dwa dziesięciolecia jego działalność stanowiła [...] przeciwwagę dla bratysławskiego, martinsko-mikulaskiego i koszyckiego cen-

³ A. Homoľová, *Ludovít Fulla a Mikuláš Galanda. O priateľstve, dobe a umení*, w: *Fulla. 2002*, red. K. Bajcurová, SNG, Bratislava 2002, s. 114.

⁴ *Ibidem*, s. 115.

⁵ L. Petránsky, *Moderná slovenská grafika...*, s. 15.

⁶ Z. Kostrová, *Mikuláš...*, s. 17.

⁷ Przed pierwszą wojną światową artystów słowackich skupiała Grupa uhorsko-slovenských maliarov, działająca w latach 1903–1907.

trum⁸. Oprócz wymienionych funkcjonowały także inne stowarzyszenia zrzeszające artystów węgierskiej i niemieckiej mniejszości narodowych oraz takie, których działalność była krótkotrwała i nie miała większego wpływu na słowackie życie artystyczne. Własne organizacje miała także młoda generacja twórców (należących licznie również do Związku Słowackich Artystów w Martinie): związek Detvan oraz stowarzyszenie Svojeť z siedzibą w Pradze, do którego należeli Słowacy studiujący na tamtejszych uczelniach artystycznych. Wystawy (związkowe i inne, prezentujące sztukę słowacką, czeską i europejską) stanowiły dla młodej słowackiej kultury plastycznej ważny czynnik integracyjny oraz „pedagogiczny, zarówno dla artystów jak i dla publiczności” – jak napisał V. Wagner – „stały się żywą książką”⁹.

Nie można było jednak, cytując słowa S. Ilečkovej, „oczekiwać aby nowoczesna sztuka słowacka powstała jako naśladownictwo sztuki Paryża czy Pragi”¹⁰. Nie była przecież, u progu nowego Państwa, „zawieszona w próżni”. „Najsilniejszą wyrazowo dziedziną sztuki słowackiej jest malarstwo”¹¹ – pisał jeszcze w 1935 r. V. Wagner. Ten fakt należy tłumaczyć tym, iż po pierwsze brakowało w środowisku słowackim profesjonalnych grafików i artystów, którzy poświęciliby się tylko lub głównie grafice, po drugie nie było szkół artystycznych.

W dziedzinie grafiki sprzed 1918 r. Jozef Cincík¹² wymienił przede wszystkim artystów starszych generacji, głównie malarzy

⁸ Z. Bartková, *Z histórie*, w: *Štátna galéria Banská Bystrica (1956–1996). Sprievodca histórii a zbierkami galérie. (Vydané pri príležitosti 40. výročia vzniku galérie)*, B. Réznik, Z. Bartková, A. Vrbanová, Z. Myslivcová, Banská Bystrica 1996.

⁹ V. Wagner, *op. cit.*, s. 50.

¹⁰ S. Ilečková, *Súkromné listy Fullu a Galandu*, kat. wystawy, SNG, Bratislava 1992.

¹¹ V. Wagner, *op. cit.*, s. 8.

¹² J. Cincík, *op. cit.*, s. 64–66.

grafiką zajmujących się „okazjonalnie”, na marginesie pracy malarskiej; ze Słowaków byli to¹³: Alojz Struhár (1892–?), autor kilku „prób akwafortowych”, skryptów na temat technik graficznych, nauczyciel grafiki, Andrej Kováčik (1889–1953), zajmujący się przede wszystkim ilustracją oraz Martin Benka (1888–1971) tworzący w technikach litografii i drzeworytu. Należy wspomnieć również działającego przed pierwszą wojną światową w Koszycach Konstantina Kôváriego-Kačmaríka (1882–1916), którego dziełem są linoryty i litografie utrzymane w duchu secesyjnej stylizacji oraz projekty z dziedziny grafiki użytkowej.

„Pierwsze nadzieje w dziedzinie grafiki artystycznej pokładane były” – jak napisał Cincík „w przedwczesnie zmarłym Ladislavie Treskoňu”¹⁴ – malarzu i grafiku, doskonałym portreciście. Nale-

¹³ Na pierwszym miejscu autor wymienił Josefa Úprkę (1861–1939) – Czecha z Moraw Słowackich, („jeśli etnicznie uznamy go za swojego”), który tworzył w technice akwaforty (najwięcej około 1899 r.) oraz Czecha Miloša Jiráňka (1875–1911) pracującego w technice litografii i drzeworytu (głównie około 1904 r.). Wśród artystów innych narodowości mieszkających i tworzących na Słowacji, którzy „żyli się ze słowackim środowiskiem (V. Wagner, *op. cit.*, s. 41) i przyczynili do wzbogacenia grafiki słowackiej Wagner wyróżnił m.in. Czecha „Jaroslava Vodrážkę z Turczańskiego Świętego Marcina” (*ibidem*, s. 49), a L. Petránsky (*Moderná slovenská grafika...*) – węgierskiego grafika Eugena Króna. Należy wspomnieć także braci Júliusa i Kolomana Tichych – „główną domeną ich twórczości była grafika” (H. Vaškovičová-Petrová, *Niekoľko poznámok k umeniu 1900–1918 na Slovensku*, „Ars” 1990, s. 29). J. Tichý (1879–1920) zajmował się grafiką artystyczną (linoryty, m.in. *Umierajúca wiosna*, drzeworyty: *Kobieta z kwiatem*, *Kobiety w ogrodzie*, 1909, *Fantastyczny pejzaż*, miedzioryt, 1913) i użytkową, ilustracją oraz rysunkiem. K. Tichý (1888–1968) był autorem drzeworytów, m.in. *Gorączkowego snu* (1910), *Lichwiarza* (ok. 1920). Kwestia udziału w słowackim życiu artystycznym twórców innego niż słowackie pochodzenia (zwłaszcza czeskiego i węgierskiego) jest sprawą niejednoznaczna i dyskusyjna. Poszczególni badacze odnosili się do tego w różny sposób. Więcej uwagi tej kwestii poświęcił M. Városov, w: *Slovenské výtvarné umenie 1918–1945*, Bratislava 1960, s. 279–284 („Účasť umelcov iných národností v slovenskom výtvarnom živote”).

¹⁴ J. Cincík, *op. cit.*, s. 66.

żał on do pokolenia, które później zostało określone mianem „pokolenia założycielskiego”. Treskoň studiował w znakomitej pracowni graficznej Maksymiliana Švabinskiego w Akademii Sztuk Plastycznych w Pradze. I choć jego spuścizna graficzna obejmuje stosunkowo niewielki¹⁵ zbiór akwafort i drzeworytów, jest ona na tyle istotna, że został zaliczony w poczet inicjatorów nowoczesnej grafiki słowackiej. Istniało ku temu kilka przesłanek. Grafice poświęcał się, w przeciwieństwie do poprzedników, systematycznie (była, jak podkreślił Váross, w jego twórczości dyscypliną równorzędną z malarstwem)¹⁶. Wskazuje na to wysoki poziom artystyczny i warsztatowy prac, a częściowo także tematyka. Obok grafik takich jak *Golgota*, *Zuzanna w kąpiel*, portretów i scen rodzajowych, ważne miejsce zajmowały prace z motywami rodzimymi, przedstawiające słowackie pejzaże i ludzi (chłopów), np. drzeworyty: *Na hali*, *Wejście do bytczańskiego zamku* (1921), *Gazda* (1922), *Očovánin* (1923), istotne w kontekście wysuwanego wówczas postulatu narodowego charakteru sztuki słowackiej, z którym, jak podkreślił Váross, nierozłącznie wiązała się tematyka ludowa¹⁷. Treskoň był przedstawicielem najmłodszej generacji artystów wchodzących w słowackie życie artystyczne w pierwszej połowie lat dwudziestych (należeli do niej m.in. malarze Janko Alexy i Miloš A. Bazovský – studiujący na AVU w tym samym czasie co Treskoň, a także Ľudovít Fulla i Mikuláš Galanda). Choć

¹⁵ W porównaniu ze spuścizną malarską i rysunkową autora, jak i twórczością innych artystów z „pokolenia założycielskiego” uznawanych za inicjatorów nowoczesnej grafiki słowackiej (Fulla, Galanda, Sokol). Należy jednak zaznaczyć, że Treskoň zmarł w 1923 r., w wieku zaledwie 23 lat, grafiką zajmował się od ok. 1920 r. (tak datowane są drzeworyty ze zbiorów SNG w Bratysławie), lecz systematycznie dopiero od początku 1922 r. (dotyczy zwłaszcza techniki drzeworytu), jak czytamy w monografii artysty, w: M. Váross, *Treskoň*, Bratislava 1954, s. 31.

¹⁶ *Ibidem*, s. 34.

¹⁷ *Ibidem*, s. 42.

wszyscy w mniejszym lub większym stopniu odpowiadali swoją twórczością na postulat „sztuki narodowej”, to jednak postrzegali ją inaczej niż przedstawiciele średniego i starszego pokolenia, nawiązując do osiągnięć formalnych nowoczesnej sztuki zachodnioeuropejskiej. Twórczość Treskoňa reprezentuje bardziej „konserwatywny” – oparty na realistycznych środkach wyrazu kierunek poszukiwań, zapoczątkowany w połowie XIX w. przez Petera M. Bohúňa, kontynuowany na początku XX w. przez malarzy takich jak Jaroslav Augusta i Gustáv Mallý.

Do najbardziej znanych i zasługujących na uwagę prac Treskoňa należą drzeworyty: *Pogrzeb* (1922) – opublikowany w czasopiśmie „Svojet”, powstały po śmierci profesora Vlaha Bukovaca (którego Treskoň darzył dużą sympatią i szacunkiem) oraz *Kolega* (1923) – portret wymieniany przez Cincíka i wysoko oceniany przez Várossa¹⁸ (oba przywołują w kontekście twórczości graficznej artysty przykłady prac prof. Švabinskiego, które były wzorem dla młodego Treskoňa), posiadający jednak pewne „niedociągnięcia” techniczne – schematyczne przedstawienie niektórych partii (dłoni trzymającej książkę i martwej natury w tle). Bardziej spójny graficznie, rysunkowo i kompozycyjnie, choć także bardziej uproszczony w formie, wydaje się być wcześniejszy drzeworyt *Przewaga* (1922) – scena rodzajowa we wnętrzu. Treskoň był doskonałym portrecistą. Dowodzą tego również grafiki takie jak *Portret starca* (akwaforta, 1921) według studiów rysunkowych i malarskich wykonanych z modelu w Akademii oraz drzeworyty *Gazda* (1922) i *Očovánin* (1923) na podstawie szkiców i rysunków (piórko, ołówek, akwarela) przywożonych z wędrówek po Detve i Turcu (zwłaszcza z okolic rodzinnej hornej Trenčianskej, Bytčy, Martina), przedstawiających całą galerię ludowych typów, w których uwagę zwracają doskonale uchwycone cechy indywidualne oraz psychologiczne ujęcie portretowanych

¹⁸ *Ibidem*, s. 47, 52; J. Cincík, *op. cit.*, s. 66.

postaci. Nawiązuje do nich także *Ex libris L. Treskoň* (drzeworyt, 1922) ukazujący profil głowy mężczyzny (chłopa) w kapeluszu, wzorowany zapewne na studiach rysunkowych i graficznych takich jak *Gazda z Nimnicy* (piórko, ołówek, 1920), *Głowa Chłopa z Nimnicy* (piórko, ołówek 1920), *Gazda* (drzeworyt, 1922).

Warto także w kontekście grafiki słowackiej około 1920 r. oraz twórczości najmłodszej generacji artystów przytoczyć przykłady wczesnej twórczości Mikuláša Galandy. Są to rysunki – głównie ilustracje do czasopisma „Hárman”¹⁹ oraz samodzielne prace powstałe w latach 1917–1922. Wszystkie charakteryzuje secesyjna stylizacja, pobrzmiewają w nich echa twórczości Gustava Klimta, Maxa Klingera, Ferdinanda Hodlera – ówczesnych mistrzów Galandy. Do najpiękniejszych przedstawień należą: *Dama z motylami* (1917), *Afrodyta* (1918), *Rysunek w ornamentalnej ramie* (1919–1922).

KOSZYCKI KRĄG ARTYSTYCZNY

Ważnym miejscem dla sztuki słowackiej w pierwszych latach po przewrocie były Koszyce, położone w południowo-wschodniej części kraju, niedaleko granicy z Węgrami. „Stołeczne miasto Bratysława było pod koniec lat dwudziestych w zasadzie jeszcze kulturalną prowincją [...]. Chyba tylko inicjatywa Gustáva Mallego i jego prywatna szkoła malarska czynna od 1911 i po przerwie wojennej w latach 1920–1932 tworzyła względną legitymację Bratysławy jako centrum kulturalnego o ponad regionalnym zna-

¹⁹ „W roku 1919 wydawał Galanda wraz z siostrami własne, ilustrowane czasopismo Hárman (Traja). Ręcznie pisane i ilustrowane przez Mikuláša czasopismo informowało o wydarzeniach z najbliższej okolicy. [...] Interesujące są zwłaszcza [...] reklamy z ostatnich stron. Zachowały się dwa pełne numery ze stycznia i lutego, okładka i jedna grafika z marca”, w: Z. Kostrová, *Mikuláš...*, s. 78–80.

czeniu”²⁰. Na początku lat dwudziestych działała w Koszycach grupa słowackich, węgierskich i czeskich artystów określona później jako wschodniosłowacka awangarda. Na uwagę zasługuje aktywność tamtejszego Państwowego Muzeum Wschodniosłowackiego (Štátne východoslovenské múzeum). Działalność dyrektora placówki Josefa Poláka przyczyniła się w znaczącym stopniu do tego, że w Koszycach powstało silne centrum kulturalne i artystyczne. Dzięki niemu także została utworzona tam w 1921 r. pierwsza na Słowacji szkoła graficzna i rysunkowa: Súkromna kresliarska škola Eugena Króna – „jedna z najwybitniejszych nowoczesnych szkół artystycznych w Słowacji”²¹.

Południowo-wschodnia i środkowa (Bańska Bystrzyca z przyległym regionem) część kraju stanowiły szczególnie „zagłębienie artystyczne” – uformował się tam stosunkowo silny nurt sztuki społecznej, do czego przyczyniły się względy historyczne i ekonomiczno-społeczne²². Należy zaznaczyć, że sztuka choć wskazywała na pewne aspekty socjalne, była przede wszystkim zapisem rzeczywistości. W przeciwieństwie do awangardy węgierskiej oraz czeskiej, które w tym czasie równorzędnie z problematyką społeczną poruszały zagadnienia formalne ekspresjonizmu, fowizmu, kubizmu, futuryzmu i konstruktywizmu, artyści słowaccy „preferowali” realistyczne przedstawienia oparte na modelunku światłocieniowym. W dziedzinie grafiki odzwierciedlają to linoryty Júliusa Jakobiego (1903–1985)²³ oraz akwaforty Gejzy Angyala:

²⁰ J. Abelovský, K. Bajcurová, *Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890–1949*, Bratislava 1997, s. 407.

²¹ T. Štraus, *K zrodu východoslovenskej umeleckej avantgardy dvadsiatych rokov*, „Dějiny a současnost” 1966, nr 8.

²² W tym wydarzenia ostatnich lat, m.in. strajki robotnicze (od 1916), proklamacja Węgierskiej i Słowackiej Republiki Rad; ten region jest zagłębieniem przemysłowo-górnictwem.

²³ Jakoby, jeszcze jako student szkoły Króna, wykonał kilka grafik przedstawiających tragiczną sytuację robotników w Krompachoch. „Dwa z nich opu-

Górnicy (1910), *Garbarze* (1911), *Wytapiacze złota* (1920). E. Petránsky jako jedno ze źródeł inspiracji ostatniego z wymienionych artystów wskazał twórczość Belga Constantina Meuniera (1831–1905)²⁴, który często przedstawiał górników i robotników. Należy dodać do tego także rodzimy przykład – malarstwo Dominika Skuteckiego (1849–1921), ze względu na zbieżność tematyczną oraz motyw światła – ognia we wnętrzu (częstym tematem prac Skuteckiego były kowalskie warsztaty z okolic Bańskiej Bystrzycy; źródłem światła na grafikach Angyala są piece, rozżarzony metal, górnicze lampy). Twórczość Angyala reprezentuje okres przejściowy grafiki słowackiej, między „realistycznym opisem” charakterystycznym dla XIX w. a narodzinami nowoczesnej grafiki słowackiej. Tę konwencję przełamał węgierski grafik Eugen Krón.

Po pierwszej wojnie światowej Koszyce stały się miejscem odwiedzanym często przez węgierskich artystów. Wpłynęło na to zarówno położenie geograficzne, bogate tradycje kulturalno-artystyczne miasta, jak i wydarzenia ostatnich lat. Azyl znaleźli tam „lewicowi artyści – emigranci z Węgier”²⁵ po upadku Węgierskiej Republiki Rad²⁶. Przybywali także ci, którzy związani byli ze Słowacją jako miejscem urodzenia, krajem rodzinnym, pracą zawodową, działalnością artystyczną²⁷ itp. Środowisko artystyczne

blikowane zostały w 1925 r. w pewnym koszyckim dzienniku pod tytułami «Krompašský typ» i «Krompašská rodina bezrobotnego» (nie zachowała się żadna odbitka, klisze artysta oddał do redakcji, skąd mu ich nie zwrócono). L. Saučín, *Nad tvorbu Júliusa Jakobyho*, „Výtvarný život” 1963, nr 6, s. 234.

²⁴ E. Petránsky, *Moderná slovenská grafika...*, s. 21.

²⁵ J. Abelovský, K. Bajcurová, *op. cit.*, s. 157.

²⁶ Węgierska Republika Rad proklamowana 21 III 1919, istniała do 03 VIII 1919 (konstytucja przyznawała m.in. narodom „niewęgierskim” prawo samostanowienia, włącznie z oderwaniem się od Węgier). Pod jej protektoratem została utworzona w Preszowie Słowacka Republika Rad (16 VI 1919–01 VII 1919).

²⁷ Więcej, w: S. Ilečkova, *Podnety pre náš dejepis umenia. K výstave madarskej Osmy a Aktyvistov*, „Výtvarný život” 1977, nr 4.

Koszyc tworzyli artyści miejscowi: Ľudovít Csordák, Anton Jasusch, Elemír Halász-Hradil, Konštantin Bauer, Helena Lázarová, Vojtech Šipoš, Ladislav Váli i „zagraniczni”, przebywający w mieście przejściowo lub dłużej: czeski malarz František Foltýn, Węgrzy: Gejza Schiller, Károly Quittner, Otto Embér Spitz, Vilomos Perlott-Csaba, Sándor Ziffer, Benedikt Baja, Aurel Bernáth, Géza Csorba, Sándor Galimberti, Magda Graberová, konstruktywista János Kmetty, Károly Kotász, Béla Kontuly, Károly Kernstock mł., członkowie przedwojennej, awangardowej grupy *Ośmiu (Nyolcak, 1909–1912)*: Róbert Berényi, Béla Czóbel, Bertalan Pór, Dezső Orbán, Károly Kernstock, Lajos Tihanyi, uczestnicząca w wystawach grupy Anna Lesznaiová oraz *Aktywiści*: Sándor Bortnyik i Béla Uitz i in. Dla większości z nich Koszycy były „przystankiem”, „najczęściej w drodze do Berlina albo Wiednia. Wyjątkiem wśród tych migrantów środkowoeuropejskiej awangardy był węgierski grafik i rysownik Eugen Krón. Przypadkowy nocleg z [grudnia] 1920 roku w Koszycach w trakcie podróży (ściślej ucieczki) do Berlina²⁸ i udział w otwarciu [...] wystawy Elemíra Halásza-Hradila, kolegi ze studiów w Budapeszcie, zmieniły jego plany. Na wernisazu poznał dr J. Poláka [...] przyjął jego propozycję współpracy, dzięki której spędził w Koszycach sześć [...] lat swojej drogi twórczej”²⁹.

Krón zajmuje ważne miejsce w historii sztuki słowackiej jako doskonały grafik, współzałożyciel szkoły graficzno-rysunkowej oraz nauczyciel wielu artystów. Do jego uczniów należeli: Koloman

²⁸ Po upadku Węgierskiej Republiki Rad artysta opuścił kraj. Usiłował osiąść w Niemczech lub Austrii. Pod koniec 1920 r. zatrzymał się na krótki czas w Koszycach. Tam spotkał E. Halásza-Hradila, który poznał go z J. Polákiem, ten zaś pomógł mu uzyskać pozwolenie na stały pobyt w mieście. K. Samuelisová, *Zo života a diela Eugena Króna*, „Výtvarný život” 1989, nr 8, s. 14–19, E. Sabol, *Eugen Krón a jeho škola*, kat. wystawy, Východoslovenská galéria Košice 1964, s. 8–9.

²⁹ J. Abelovský, K. Bajcurová, *op. cit.*, s. 171–172.

Sokol, Július Jakoby, Juraj Collinásy, Jozef Fabíni, Ľudovít Feld, Imrich Oravec oraz János Kmetty, Vojtech Kotuly, Vojtech Šipoš, czescy malarze Karel Lunáček i Václav Beneš i in. Szkoła działała przy Muzeum Wschodniosłowackim w Koszycach w latach 1921–1928. Oprócz działalności pedagogiczno-artystycznej pełniła również ważną „nieoficjalną” funkcję, a mianowicie była „centrum intelektualnym ruchu awangardowego. Tu gościli z wykładami wybitni artyści [...] z Wiednia, Weimaru, Berlina i innych ówczesnych środkowoeuropejskich centrów kulturalnych”³⁰. Stanowiła też miejsce integrujące artystyczne i kulturalne życie Koszyc³¹. Krón także przyznał, że okres funkcjonowania szkoły był jednym z najbardziej płodnych i twórczych etapów jego działalności artystycznej³².

Grafiki i rysunki, które powstały w okresie koszyckim można podzielić na dwie zasadnicze grupy: kubizująco-realistyczną (przedstawienia architektury Koszyc i Preszowa) oraz figuratywną – wyraz myśli i poglądów filozoficznych artysty. Połączenie obu tych biegunów kulminowało w grafikach z połowy lat dwudziestych, w których warstwa przedstawieniowa została pogłębiona o warstwę symboliczną (cykle: *Duch twórczy*, *Mąż słońca*).

W marcu 1921 r. ukazał się cykl dwunastu litografii *Ze starych Koszyc* (m.in. *Podwórze*, niedatowana), które miały być artystyczną wizytówką Króna. Dzięki nim otrzymał pozwolenie na pobyt w mieście oraz zgodę władz miasta na utworzenie szkoły artystycznej. „Wiele z nich ma już dziś dokumentalny charakter”, na

³⁰ T. Štraus, *op. cit.*

³¹ W początkowym okresie istnienia szkoły narodziła się inicjatywa związku artystycznego – Stowarzyszenia Artystów Plastyków w Koszycach (Združenia výtvarných umelcov v Košiciach). Miało ono skupiać artystów bez względu na narodowość, obywatelstwo, miejsce zamieszkania. Jego utworzenie nie doszło jednak do skutku z przyczyn administracyjnych.

³² E. Sabol, *op. cit.*, s. 8; J. Abelovský, K. Bajcurová, *op. cit.*, s. 172; K. Samuelisová, *op. cit.*, s. 15, 17.

uwagę zasługują zwłaszcza litografie przedstawiające „ulice Mlynską, Mnišską i Zámocnícką, Pałac Biskupi, kościół Dominikanów, zachodni i północny portal katedry św. Elżbiety”³³.

Rok później artysta wydał cykl sześciu litografii pt. *Człowiek*. Prawdopodobnie należał do nich *Zraniony*, datowany także na lata 1919–1920³⁴. Litografia przedstawia rzuconego na kolana nagiego mężczyznę, osuwającego się, w nieco patetyczny sposób, na ziemię (zwolniony ruch, zatrzymany jeden z etapów). Podkreślają to deformacje (wydłużenie proporcji) i silny światłocieniowy modelunek umięśnionego ciała. Ten młody, pełen życiowej energii człowiek został ugodzony – „zraniony”. Upadając, trzyma się za lewy bok, jednak jego rana ma przede wszystkim wymiar symboliczny. L. Podušel napisał, iż Krón *Zranionym* „reagował na [...] przeżycia wojenne”, że *Zraniony* „to siła, życiowa energia, której złamanie i upokorzenie wyraża brutalność i ból epoki”³⁵. W 1922 r. powstała litografia *Mężczyźni z koniem*. Podobnie jak w *Zranionym*, są widoczne na niej wpływy kubizmu i neoklasycyzmu, przede wszystkim zaś, jeszcze silniej, wpływy twórczości Károlyego Kernstoka³⁶.

W latach 1924–1926 Krón wykonał na zlecenie Muzeum Wschodniosłowackiego cykl rysunków przedstawiających architekturę Preszowa (m.in. *Dziedziniec domu Rákócziego*, *Brama wjazdowa domu na ulicy SRR 49*, *Podwórze domu na ulicy SRR 112*) i Koszyc (*Podwórze domu przy ulicy Kováčskej 14*, *Ulica Múzejná*, *Most na ulicy Vodnej*, *Browar*, *Ulica z Taboru w Koszycach*). Charakteryzuje je z jednej strony wierne (realistyczne) od-

³³ *Ibidem*, s. 17.

³⁴ Por. L. Podušel, *Malarstvo, sochárstvo, grafika. Diela majstrov v zbierkach NŠG*, kat. wystawy, Nitranská galéria Nitra 1995.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ M.in. *Jeźdźcy na plaży* (olej, 1909), *Jeźdźcy na brzegu rzeki* (olej, 1910), *Jeździec o świcie* (olej, 1911).

danie motywu, z drugiej specyficzne kubizowanie przestrzeni („cezanim” Króna³⁷, jak określają go Abelovský i Bajcurová).

W tym czasie doszło w twórczości grafika do połączenia dwóch „biegunów”: realistycznego i symboliczno-figuratywnego. Cykl litografii *Duch twórczy* (1925) jest uważany za jedno z najlepszych osiągnięć twórczych Króna. „Z kubistycznie rozwiązanego tła wychodzą atletyczne”, precyzyjnie wyrysowane, „o wydłużonych proporcjach postaci”, sprawiające wrażenie rzeźb. Zabudowane tła wypełniają pejzaże: „drzewa o zaokrąglonych koronach i osobliwa architektura”³⁸. Fascynująca jest transformacja, której zostały poddane koszyckie budynki i podwórka – w piętrzące się, wertykalne, wielowymiarowe budowle. W litografii *Duch twórczy II* można odnaleźć nawiązania do kubizmu, ekspresjonizmu, twórczości Giorgio de Chirico oraz włoskiego malarstwa renesansowego. „Ogniwem” łączącym te odwołania jest postkubistyczny neoklasycyzm. Nie ma tu jednak typowego dla lat dwudziestych „spłylenia” perspektywy (jak np. w *Mężczyznach z koniem*). Przedstawienie zostało sprowadzone, podobnie jak w malarstwie klasycystycznym, do dwóch planów: pierwszy zajmuje grupa postaci umieszczona na placu, drugi architektura – bryły fantastycznych budowli, których kubistycznie stopniowana przestrzeń respektuje prawa perspektywy zbieżnej i modelunku światłocieniowego. Użyte motywy architektoniczne (głębokie podcienie i łuki arkad) oraz atmosfera pracy (przepełniona ciszą i oczekiwaniem) przywołują „ducha” prac Giorgia de Chirico. Orszak pięknych wojowników, ich obojętność – podobnie jak obojętność bezosobowych przedmiotów z obrazów włoskiego artysty wywołuje u widza niepokój. W porównaniu z płótnami de Chirico występuje tu jednak większe nagromadzenie form, a piętrzące się,

³⁷ J. Abelovský, K. Bajcurová, *op. cit.*, s. 174.

³⁸ K. Samuelisová, *op. cit.*, s. 18.

wertykalne budowle przywodzą na myśl twórczość czeskich kubokspresjonistów.

W ostatnim roku pobytu Króna w Koszycach powstał cykl dziesięciu litografii: *Mąż Słońca* (1927, z przewodnim wierszem Króna pt. *Človek slnkom stvorený*), który artysta uważał za jedno ze swoich najlepszych osiągnięć pochodzących z okresu koszycyckiego³⁹ oraz kilka miedziorytów z cyklu *Eros* (1924–1937). Krón opuścił miasto w kwietniu 1928 r.

W tym czasie jeden z najwybitniejszych jego uczniów Koloman Sokol oraz jego rówieśnicy Mikuláš Galanda i Ľudovít Fulla studiowali na praskich uczelniach artystycznych. Dzięki tym młodym artystom, reprezentującym „pokolenie założycielskie”, grafika słowacka zaczęła żywo reagować na zmiany zachodzące w sztuce światowej, a od końca dekady żywo w tym procesie uczestniczyć.

„ZŁOTA” PRAGA

Sokol rozpoczął studia w praskiej Akademii Sztuk Plastycznych w 1925 r. Pierwsze dwa lata były, jak pisze monografistka artysty E. Šefčáková, przede wszystkim nauką warsztatu i doskonaleniem rysunku. Pracował przeważnie w technice akwaforty, w której powstawały „drobne nastrojowe motywy” (studia pejzażowe, portrety) oraz „staranne kopie według Rembrandta”. „Dla Sokola i jego przyjaciół ze szkoły [...] duże znaczenie miał zakup przez Akademię grafik Goi (*Okrucieństwa wojny*) i litografii Daumiera”, które stanowiły dla nich ważną inspirację. W latach 1927–1928 powstały pierwsze dojrzałe grafiki Sokola. Należy do nich drzeworyt *Wieczorna ulica* (1927) – obraz metropolii nocą, w którym wyraźne są wpływy Grosza oraz reminiscencje Muncha. Od tego

³⁹ Por. *ibidem*.

czasu („pierwszych ważnych doświadczeń artystycznych”) twórczość Sokola była związana tematycznie z miastem i zagadnieniami społecznymi⁴⁰.

Jesienią 1922 r. Ľudovít Fulla i Mikuláš Galanda rozpoczęli naukę w Szkole Przemysłu Artystycznego (Uměleckoprůmyslová škola): Fulla w pracowni prof. Arnošta Hofbauera, Galanda u prof. Vratislava Hugona Brunnera. Obie pracownie znajdowały się na tym samym korytarzu – „[...] tam się poznaliśmy”⁴¹ – wspominał Fulla. Między artystami narodziła się przyjaźń i współpraca artystyczna, której efektem były „Prywatne listy” – pierwszy manifest nowoczesnej sztuki słowackiej. A. Homolová napisała, iż ich wzajemne układy artystyczne „bardzo przypominały słynną, dwadzieścia lat trwającą relację Štyrskiego i Toyen, pary nierozłącznie wystawiającej i publikującej od Bazaru sztuki nowoczesnej” (II wystawa Devětsila, Praga, listopad–grudzień 1923), „aż do śmierci Štyrskiego w 1942 roku”⁴². (Podobnie jak Štyrský jest uważany za głównego autora artyficyalizmu, tak decydujący wkład w wartość merytoryczną „Prywatnych listów” przypisuje się Galandzie; Fulla miał odpowiadać za skład graficzny i typografię).

Praga lat dwudziestych była jedną ze środkowoeuropejskich metropolii kulturalnych. Krzyżowały się tam szlaki wschodnio i zachodnioeuropejskich awangard artystycznych. Osiągnięcia sztuki nowoczesnej i najnowsze wydarzenia kulturalno-artystyczne były popularyzowane zarówno przez Czechów, jak i artystów zagranicznych. Tvrdošijni⁴³ jako pierwsze czeskie ugrupowanie awangardowe od kilku już lat posiadali status „międzynarodowy”,

⁴⁰ E. Šeřčáková, *Koloman Sokol*, Bratislava 1963, s. 16–18.

⁴¹ Ľ. Fulla, *Okamihy a vyznania*, Bratislava 1983, s. 117–118, 120.

⁴² A. Homolová, *Ľudovít...*, s. 117.

⁴³ Tvrdošijni (1918–1924), jego członkami byli m.in. artyści: Josef Čapek, Vlastislav Hofman, Václav Špála, Jan Zrzavý, Rudolf Kremlička, Otokar Marvánek oraz literaci i teoretycy sztuki: Karel Čapek, Stanislav K. Neumann, Václav Nebeský.

utrzymywali kontakty z ekspresjonistami berlińskimi „Der Sturm”, „Die Aktion”, Dresdner sezsion (Gruppe 1919) oraz poznańskim Buntem. Devětsíl⁴⁴ rozpoczynał rewolucję artystyczną: Karel Teige i Jindřich Štyrský⁴⁵ publikowali manifesty sztuki nowoczesnej, głosząc (w duchu utopijnych ideologii radzieckich) likwidację tradycyjnych dziedzin sztuki i koniec ery jej unikатовego dzieła. Miejsce tradycyjnych obrazów i grafik zajmowały poematy obrazowe, a przedstawień teatralnych – filmy artystyczne. Najbardziej lewicowa ze środkowoeuropejskich awangard wchodziła szturmem na salony i do świadomości „szerokich mas społecznych”. Jeśli dodać do tego wystawy, bogate zbiory bibliotek, czasopisma i „rewie” artystyczne – krajowe i zagraniczne⁴⁶, donoszące o zmianach zachodzących w dziedzinie sztuki i kultury europejskiej, kawiarniane życie artystyczne⁴⁷ i burzliwe dyskusje o sztuce należy stwierdzić, że Praga stanowiła niezwykle twórcze i edukacyjne środowisko dla młodych Słowaków. „Spotykaliśmy się pobliskiej kawiarni Belvederka, gdzie mieli czasopisma artystyczne. Siadywaliśmy w wytartych pluszowych bok-

⁴⁴ Devětsíl (1920–1931) grupował większość nowoczesnych („lewicowych”) pisarzy, krytyków, publicystów, malarzy, fotografów, twórców teatralnych i architektów, przez 11 lat istnienia przewinięło się przez niego ponad 60 twórców, a wielu innych z nim współpracowało.

⁴⁵ Za pierwszy manifest Devětsíla i konstruktywizmu czeskiego jest uważany artykuł Štyrskiego *Obraz*, opublikowany w pierwszym numerze czasopisma „Disk” z 1923 r.

⁴⁶ Z czasopism czeskich należy wymienić: „Umělecký měsíčník”, „Kmen”, „Orfeus”, „Červen”, „Musaion” – redagowane przez Tvrdošijnych; „Rewolucyjny Almanach Devětsíl”, „Sbornik nové krásy Život II”, „Disk” – wydawane przez Devětsíla; z czasopism zagranicznych konstruktywistyczną rewie „MA” (wydawana w Wiedniu przez awangardę węgierską), almanachy niemieckie – „Der Blauereiter” i „Der Sturm” oraz publikacje wydawane przez Bauhaus. Były one „przystępne” zwłaszcza dla Galandy, który oprócz języka słowackiego i czeskiego władał płynnie także węgierskim i niemieckim.

⁴⁷ *Nota bene* doskonale opisane przez Jaroslava Seiferta we *Wszystkich uroczkach świata*, Warszawa 1991.

sach i popijaliśmy aromatyczną czarną albo capuccino i dyskutowaliśmy”⁴⁸ – wspominał okres praski Fulla. O wystawach oglądanych w praskich muzeach i galeriach pisał, iż „były to najpiękniejsze przeżycia i pożyteczne spędzone chwile naszego studentckiego życia”. Niedzielne przedpołudnia spędzali najczęściej w bibliotece Muzeum Przemysłu Artystycznego: „Pochylaliśmy się nad stertą zagranicznych czasopism artystycznych i delectowaliśmy się [...] bogatymi zbiorami wiadomości z artystycznego świata”⁴⁹.

Oprócz inspiracji płynących z życia wielkomiejskiej Pragi, osobowość i twórczość obu młodych Słowaków kształtowały studia. Szkoła Przemysłu Artystycznego była dla Fulli: „wszystkim, za czym tęskniłem, czego pragnęła moja dusza”. Wczesne grafiki artysty: *Wykopywanie ziemniaków* (litografia, 1923), *Na grzybach* (drzeworyt, 1924), *Za pracą* (linoryt, 1924), *Kobieta z motyką* (linoryt, 1927) – czarno-białe, nieco surowe w formie, wskazują na wpływy ekspresjonistów czeskich (Tvrdošijnych, zwłaszcza Josefa Čapka) i niemieckich: cztery (nigdy nieopublikowane) linoryty do *Olejkara* J. M. Hurbana z 1925 r. Zasadniczą część praktyki artystycznej Fulli do 1926 r. stanowiła grafika użytkowa (projekty typograficzne i ilustracje).

W 1923 r. powstał pierwszy cykl grafik Fulli – *Janosik*: pięć niewielkich (około 8 x 6 cm) ręcznie kolorowanych linorytów przedstawiających fragmenty legendy o zbójniku: *Janosik na deresz*, *Wybór Janosika na przywódcę*, *Janosik mierzy płótno „od buka do buka”*, *Walka Janosika z hajdukami*, *Janosik pod szubienicą* plus karta tytułowa, które wydał własnym nakładem „bardziej z jakiejś wydawniczej namiętności [...] niż z chęci zysku”⁵⁰ – jak napisał we wspomnieniach. Większość egzemplarzy artysta rozdał.

⁴⁸ L. Fulla, *op. cit.*, s. 118.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 119.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 111.

E. Šefčáková zwróciła uwagę, iż motywy janosikowskie mogły być przeciwwagą dla oczarowania czeskich artystów awangardowych (zwłaszcza z grupy Tvrdošijnych) egzotyką sztuki afrykańskiej. „Miały zwrócić uwagę praskiego środowiska na dostatek ekspresyjnych tematów na rodzimym terenie nowej republiki”⁵¹. Poruszony przez Fullę temat, jeden z najbardziej charakterystycznych dla słowackiej, zwłaszcza ludowej sztuki okazał się kluczowy dla twórczości artysty.

W pracowni rysunku i malarstwa prof. Brunnera, gdzie studiował Galanda oprócz zasad projektowania „pięknej książki”⁵² duży nacisk kładziono na warsztat graficzny (techniki drzeworytnicze, linoryt i akwafortę). Galanda wykorzystał to w późniejszej pracy jako ilustrator. Przede wszystkim jednak wielki zapał i charyzma prof. Brunnera pomogły młodemu artyście odnaleźć w grafice „siebie”, indywidualny sposób wyrazu. Z. Kostrová zwraca uwagę, że Galandę zapewne interesowały w tym czasie „także bardziej wymagające problemy, niż tylko opanowanie rzemieślniczej zręczności. Mogło być to jednym z powodów [...] przejścia na Akademię Sztuk Plastycznych, gdzie zdobyte przygotowanie graficzne okazało się bardzo przydatne [...]”⁵³. Jesienią 1923 r., wraz z początkiem nowego roku akademickiego, Galanda rozpoczął naukę w AVU, w pracowni graficznej prof. Augusta Brömsego. („Rozłąka nie naruszyła naszej przyjacielskiej współpracy”⁵⁴ – pisał Fulla). „Brömse [...] był dla swoich studentów dobrym nauczycielem, a jednocześnie przyjacielem. [...] Zainteresował ich twórczością norweskiego artysty Edwarda Muncha oraz nowoczesną sztuką francuską, [...]. Zapoznawał ich także z niemieckim

⁵¹ E. Šefčáková, *Permutácie plochy. Poznámky ku grafickému dielu Ludovíta Fullu*, w: *Fulla...*, s. 154.

⁵² Prowadzący jest uważany za jednego z najlepszych czeskich grafików książkowych, jednego z założycieli „czeskiej pięknej książki”.

⁵³ Z. Kostrová, *Mikuláš...*, s. 100.

⁵⁴ L. Fulla, *op. cit.*, s. 119.

ekspresjonizmem”⁵⁵. Wskazując studentom tę właśnie ścieżkę rozwoju artystycznego, doskonale trafił w „gusta” Galandy, który, jak napisał Petránsky, wręcz „utożsamiał się [...] z myślowym i artystycznym światem norweskiego artysty”⁵⁶. „Melancholia, która emanuje z jego dzieł, wywarła na mnie wielki wpływ. Nic dziwnego. Przeszedłem ciężką chorobę⁵⁷ i nie widziałem w świecie wokół siebie tylko różowych barw”⁵⁸. Munch był Galandzie bliski nie tylko ze względu na osobliwy nastrój melancholii i smutku płynący z jego prac, ale także ze względu na formę płaszczyznową, linearną, nieco dekoracyjną, pełną tłumionej ekspresji. Przyjaciel Galandy z lat młodości, malarz Janko Alexy wspominał także o wielkiej wyobraźni Mikuláša – „odbywał” w niej dalekie podróże w egzotyczne krainy, o których pięknie i interesująco opowiadał; „był poinformowany o wszystkim, co nie należało do tego świata, co pachniało czarem, eterycznością”⁵⁹. Grafiki Muncha bez wątpienia zawierały w sobie posmak „duchowej” tajemnicy z pogranicza świata duchowego i rzeczywistego.

Munchowska inspiracja pojawiła się niemal we wszystkich grafikach Galandy z lat 1922–1924: *Objawienie*, *Macierzyństwo* (akwaforty, 1922–1923), *Madonna z kościołem* (sucha igła, 1922–1923), *Modelka w atelier* (akwatinty, 1922–23), *Akt kobiety przy oknie* (akwaforta, 1923), *Kobieta przy stole* lub *Kobieta z wazonami* (sucha igła, 1923 – dwie wersje), *Sen* (sucha igła, 1923–1924), *Ulica* (akwaforta, 1924), *Rodzina* (techn. metalowe, 1924), *Kochankowie* (litografia, 1924) i in. Do najbardziej „munchowskich”

⁵⁵ Z. Kostrová, *Mikuláš...*, s. 90–92.

⁵⁶ L. Petránsky, *Moderná slovenská grafika...*, s. 29.

⁵⁷ Galanda w wieku 16 lat przeżył ciężką chorobę, której konsekwencją była amputacja nogi. Leczenie trwało ponad rok i było bardzo trudne: „jego organizm potrzebował na powrót do zdrowia rok, dusza o wiele więcej” – jak czytamy, w: Z. Kostrová, *Mikuláš...*, s. 72.

⁵⁸ M. Galanda, *Odkaz...*

⁵⁹ Z. Kostrová, *Mikuláš...*, s. 72.

przedstawień (zdają się być wręcz cytatem z dzieł norweskiego artysty) należą akwatinta *Dwoje* (1922–1923) oraz litografia *Kobieta w trzech postaciach* (1924): „demon”, „anioł” i „śmierć”, które można odczytywać jako personifikacje trzech „rodzajów” miłości: fatalnej, niebiańskiej i ziemskiej, w którą nieuchronnie jest wpisane cierpienie. *Dwoje* przedstawia smutną kobietę i mężczyznę z twarzą ukrytą w dłoniach, siedzących na tle pejzażu. Za nimi, jako inwersja czasowa lub odzwierciedlenie niespełnionych uczuć, ci sami lub podobni młodzi ludzie tulą się do siebie. Nie-realność snu przenika się tu ze wspaniałą, majestatyczną przyrodą, a przemijalność czasu i życia ludzkiego została przedstawiona przez pryzmat uczuć – wielką i destrukcyjną siłę miłości.

„Objawienie” przedstawia „metafizyczną wizję. Klęczącemu przestraszonemu mężczyźnie objawia się, na tle ciemnych i świetlistych kręgów naga postać kobiety w jakimś szczególnym atmosferycznym wirze” – napisała Z. Kostrová. „W grafice «Macierzyństwo» obok postaci młodej kobiety przedstawiona została biała smuga, a obok niej płód umieszczony między dwiema przeciwnymi spiralami. Scenę tę można interpretować jako wizję niezwykłych sił kosmicznych i powstania życia [...]. Takie przedstawienia nie były na przełomie XIX i XX wieku wyjątkowe”. Autorka wskazała także na paralele z twórczością malarza Antona Jasuscha z lat 1921–1924 (*Żółty Młyn I i II*, *Zagłada planety*, *Pielgrzymi*, *Nirwana*) oraz możliwą inspirację wschodnimi religiami⁶⁰.

Wpływ późnego, ekspresjonistycznego symbolizmu pojawił się także w formie grafik Galandy: wyrazista, wijąca się linia oraz ostre kontrasty światła i cienia (*Objawienie*, *Macierzyństwo*, *Madonna z kościołem*, *Kobieta z wazonami*), płaszczyznowość form (*Dwoje*, *Modelka w pracowni*). Niemal obsesyjnie pojawiającym się motywem wszystkich prac są blade, białe twarze z mocno

⁶⁰ *Ibidem*, s. 96–98.

podkreślonymi oczyma i linią ust, o melancholijnym, smutnym wyrazie – niczym alegorie bolesnej samotności i duchowego cierpienia. W *Madonnie z kościołem* młoda dziewczyna trzyma na dłoni miniaturową budowlę kościoła (*in medio ecclesiae*), który staje się symbolem życia duchowego. Głęboko osadzony w prądach filozoficznych i kulturalnych początków XX w. jest także *Czytający* (rys. tusz, pióro, 1923) Galandy. Młody mężczyzna (poza i wygląd „romantycznego poety”⁶¹) stoi na tle otwartego okna. W dłoniach trzyma otwartą książkę. Powiew świeżego powietrza wydyma firany. Na ścianie wisi ukryta w półmroku maska. Podobne przedstawienia można spotkać u czeskich artystów z tzw. drugiej generacji symbolistów. W *Czytającym Dostojewskiego* Emila Filli (olej, 1907) wiszący na ścianie krucyfiks („odpowiednik” maski) miał symbolizować starą pobożność i świat nieaktualnych wartości. Ich przeciwieństwo stanowiła książka Dostojewskiego – nowoczesny autor był alternatywą dla starego świata „pokory”. Oznaczał także otwartość na problemy ludzkiego życia (zwłaszcza przeżycia psychiczne). Kościelna wieża za oknem była symbolem nadziei. Galanda przedstawił ją jako ożywczy powiew – wiatr zmian, który wtargnął do mrocznego pomieszczenia wraz ze słonecznym światłem.

Najbardziej osadzone w stylistyce przełomu stuleci wydają się być *Oracz i śmierć* oraz *Starzec i śmierć* (drzeworyty, 1924). Już nie munchowskie melancholie i duchowe cierpienia przemawiają przez nie, ale Hlaváčkowska⁶² destrukcja, widmo zbliżającej się śmierci.

Ludovít Fulla określał tę wczesną twórczość Galandy poetyckim terminem: „północnej melancholii”, podziwiał także opra-

⁶¹ Skupiona pod wpływem natchnienia twarz, błyszczące – rozgorączkowane oczy, rozwiane włosy, teatralnie uniesione lewe przedramię, w prawej ręce otwarta książka; ciemny garnitur, biała koszula wykończona żabotami.

⁶² Karel Hlaváček (1874–1898) – czeski poeta i rysownik, wybitny przedstawiciel czeskiego symbolizmu, związany z dekadencją i czasopiśmem „*Moderne revue*” (1894–1925).

cowanie techniczne⁶³. „Zamknięty w sobie, w tym zaczarowanym kręgu, czułem potem sam, że dalsza twórczość w tym kierunku jest niemożliwa [...]”⁶⁴ – przyznawał Galanda. Po Munchu i symbolizmie północnoeuropejskim przyszedł czas nowoczesnych ekspresjonistów niemieckich i czeskich. Być może pod wpływem *Die Brücke* powstały czarno-białe drzeworyty o tematyce pasyjnej: *Boże Narodzenie*, *Kalwaria (Golgota)*, *Pieta* (ręcznie kolorowana), *Oplakiwanie* – wryte grubą, białą linią na czarnym tle podkreślającym fakturę drewna, łączące naturalizm i żarliwą religijność późnogotyckiej sztuki niemieckiej (ta inspiracja była widoczna już m.in. we wcześniejszym rysunku *Pieta* – tusz, akwarela 1923) z surowością wyrazu współczesnych ekspresjonistów. Na przeciwstawnym biegunie wyrazowym i emocjonalnym: *Słoneczna Droga*, *Dom w Alei* (drzeworyty, 1925), w których Galanda różnicował środki wyrazu (linie, faktury, płaszczyzny, światłocien); jest odmienny także ich nastrój – jakby artysta pozbywał się osobliwych niepokoi, występujących do tej pory niemal we wszystkich jego pracach. Miejsce tych trosk zajmuje bardziej pogodna wizja harmonii i równowagi, zgody z naturą, upływem czasu kojącym wszelkie udreki [szczególną „oczyszczającą” substancją jest tu słońce (*Słoneczna droga*), światło słoneczne (*Dom w alei*) – czego zwiastunem mogła być o rok wcześniejsza litografia *Za słońcem*]]. Jakby wraz ze stopniowym odkrywaniem tajemnic sztuki młody Galanda odnajdywał wewnętrzny spokój i równowagę, czego odzwierciedleniem staje się subtelne wyważenie, liryzm, klasyczny ład i porządek – charakterystyczne dla całej dalszej jego twórczości. I choć jeszcze raz, w litografii *Smutek* (1925), powrócił do motywów cierpienia duchowego, nie należy zbyt oddawać się, być może złudnemu, wrażeniu o dręczącym młodego artystę po-

⁶³ L. Fulla, *op. cit.*, s. 121.

⁶⁴ M. Galanda, *Odkaz...*

czuciu zagubienia, smutku, melancholii. Było również wiele jasnych stron „praskiego życia”.

W 1924 r. powstała *Ulica II* (akwaforta) jako kolejna wersja *Snu* (sucha igła, 1923–1924). Ta praca stanowi przykład płynnego przejścia do zagadnień socjalnych poruszonych w *Jednopokojowym mieszkaniu* (litografia, 1924), *Narodził się* (akwatinta, miękki werniks, 1924) oraz najśłynniejszym cyklu Galandy z lat dwudziestych *Miłość w mieście*. Składa się na niego dwanaście czarno-białych litografii: *Kochankowie*, *Na rzece*, *Bar*, *Przed biografem* lub *Bio*, *Ulica*, *Peryferie*, *Wiosna*, *Kobieta*, *Na miejskiej ulicy – Żebrak*, *Spotkanie*, *W drodze do domu* lub *Ślad zbrodni*, *Kochankowie*, w większości z 1924 r., przedstawiających sceny z życia w wielkim mieście. Ich bohaterami są „przeciętni” mieszkańcy metropolii oraz postaci żebraków, pijaków, prostytutek, pokazane na tle mrocznych zaułków i barów. *Ślad zbrodni* przedstawia parę przemykającą wyludnionym przedmieściem. Statyczna kompozycja i „cicha” atmosfera pracy potęgują narastającą grozę, tylko odwrócone twarze kochanków kierują wzrok odbiorcy na tytułowy ślad zbrodni – nóż, ukryty w dolnej części grafiki. *Spotkanie*, *Nocny przechodeń* i *Przed Biografem* (kino) przedstawiają „ukryte”, nocne życie dużego miasta. Forma czarno-białych prac jest uproszczona, ma charakter głównie płaszczyznowy (tylko w niektórych elementach pierwszoplanowych lub kluczowych dla przedstawienia została zasugerowana przestrzenność).

Podobne elementy można odnaleźć w grafikach czeskiego artysty Josefa Čapka (cykl linorytów przedstawiający postacie *Żebraków* i *Żebraczek*, 1918–1919, grafiki z pierwszej połowy lat dwudziestych), w których poruszał kwestię zagubionego, opuszczonego człowieka żyjącego wewnątrz miejskiej cywilizacji. W pracach obu artystów spotykamy te same motywy ikonograficzne. Jednym z nich jest postać żebraka, która stała się przewodnim tematem grafik Čapka (linoryty, 1918–1919) i Galandy. *Na miejskiej ulicy – Żebrak* (z cyklu *Miłość w mieście*), autor ukazał kon-

trast między dwoma sposobami życia: pierwszy obrazują twarze-
maski dziewczyny i jej kochanka, symbolizujące nowoczesność,
zło i zagubienie, drugi postać żebraka, który dla Čapka stanowił
odzwierciedlenie świata świętości, modlitwy, spokoju i ciszy.

Maski, noszone przez niemal wszystkich bohaterów *Miłości
w mieście*, zdają się zapewniać mieszkańcom metropolii anoni-
mowość; są z jednej strony ochronnym kamuflażem, z drugiej
synonimem alienacji i zagubienia w wielkim mieście. Kochanko-
wie uciekają w ustronne miejsce (*Na rzece*) lub nocny mrok (*Spot-
kanie, W drodze do domu*). Inni bezskutecznie wyczekują drugiej
osoby. Są smutni i niemal boleśnie samotni: mężczyzna pijący
w barze, kobieta czekająca przed kinem, smutna prostytutka, ele-
gancka młoda dama, dziewczyna „pod numerem siedemnastym”,
tajemniczy nocny przechodzień, złodziej i żebrak – choć ich losy
i ścieżki częstokroć się krzyżują.

Przedstawiona przez Galandę wizja miasta daleko odbiega od
zachodnioeuropejskiej futurystycznej afirmacji nowoczesności.
Przeciwstawia się także propagowanej wówczas przez Devětsíl
romantycznej wizji „miejskiego folkloru” oraz optymistycznej
wierze konstruktywistów w postęp i zdobycze cywilizacji. Wszyst-
ko, co kojarzy się z radosną euforią i prosperity „złotych lat dwu-
dziestych” zostało zastąpione uczuciami opuszczenia, beznadziej-
ności i głębokiego rozczarowania. *Miłość w mieście* zdecydowanie
jest bliższa „konserwatywnym” Tvrdošijnyim (szczególnie Josefo-
wi Čapkowi) niż nowoczesnemu Devětsílovi. Trudno spekulować,
czy cykl Galandy wyprzedzał czas (wszak pesymistyczne nastroje
w pracach artystów awangardowych pojawiły się na przełomie lat
dwudziestych i trzydziestych oraz w pierwszej połowie lat trzy-
dziestych XX w.), czy też wychodził z „ducha” późnego symbo-
lizmu. Na pewno doskonale odzwierciedla charakterystyczny,
szczególnie dla sztuki środkowoeuropejskiej, ekspresjonistyczny
wariant poszukiwań awangardowych. Z. Kostrová pisze, że „te
wczesne grafiki Galandy wzbudziły natychmiastowe zaintereso-

wanie” (pierwsze prace z tego cyklu były publikowane w „DAV-ie” w 1925 r.). „Ich nadzwyczajna artystyczna dojrzałość i jakość spowodowały, że był uważany długo, jeszcze i po śmierci, przede wszystkim za grafika”⁶⁵.

W 1924 r. Galanda i Fulla rozpoczęli współpracę z czasopismem „DAV” („sztuka, krytyka, polityka, filozofia i literatura” – jak informują napisy na okładce), redagowanym przez grupę młodych słowackich socjalistów, „wysokoškolákov” z Wydziału Prawa i Filozofii Uniwersytetu Karola w Pradze⁶⁶. Choć kulturalne zainteresowania DAV-istów były „skierowane w większości na literaturę, nie były im obce sztuki plastyczne i typografia”⁶⁷. „Naturalną” konsekwencją tego stanu rzeczy był skład graficzny i typografia „DAV-u” – pierwszego czasopisma w środowisku słowackim opartego wyłącznie⁶⁸ na nowoczesnej, awangardowej estetyce. Twórcami i głównymi pomysłodawcami szaty graficznej byli Fulla i Galanda, którzy na łamach tego miesięcznika po raz pierwszy zetknęli się w praktyce z nowoczesną typografią. Fulla wykonywał dla czasopisma projekty typograficzne w duchu nowoczesnych rozwiązań konstruktywistycznych i funkcjonalistycznych, sporadycznie zamieszczał prace graficzne. Galanda publikował w „DAV-ie” przede wszystkim grafiki i ilustracje graficzne. W 1924 r. zamieścił m.in. linoryty *Głód*, *Gwiazda nadziei*, *Proletariacka matka*, *Narodzenie* oraz *Górnicy pochód* i *Rewolucja*. Prymitywizująca, syntetyczna forma prac, była bliska rozwiązaniom ekspresjonistów niemieckich (nawiązywała m.in. do szaty graficznej *Die Aktion*)

⁶⁵ Z. Kostrová, *Mikuláš...*, s. 107.

⁶⁶ Redaktorem naczelnym był L. Novomeský. Pozostali redaktorzy to: V. Clementis, D. Okáli, J. Poničan, P. Jilemnicki, F. Král, L. Szátnó, E. Urx i A. Sirácky. Pierwszy numer „DAV-u” ukazał się w grudniu 1924 r. Czasopismo było wydawane do 1937 r., początkowo w Pradze, później w Bratysławie.

⁶⁷ D. Poláčeková, *Typografia 1924–1932*, w: *Fulla...*, s. 142.

⁶⁸ Wcześniej elementy nowoczesnej typografii wykorzystywano częściowo w czasopiśmie „Nové Slovensko”.

i czeskich (Tvrdošijni). Główny motyw przedstawienia to zazwyczaj centralnie usytuowany symbol, np. gwiazda, serce lub napis. Podobną kompozycją posłużyli się czeski artysta Vlastislav Hofman w ilustracjach do *Člověk je dobrý* (1920), L. Franka oraz młody słowacki grafik Štefan Bednár (ur. 1909, studiował w tym czasie na praskiej Umprum) w grafice *Znak pięcioramiennej gwiazdy* (drzeworyt, 1926). W 1925 r. Galanda opublikował drzeworyt *Matka*, linoryt *Głód*, przede wszystkim zaś *Miłość w mieście*.

Umieszczane przez Galandę w „DAV-ie” prace można uznać za samodzielne grafiki. Pierwszą ilustracją książkową były (powstałe w roku absolutorium w Akademii) wykonane piórkiem frontispis i trzy ilustracje do tomu poezji L. Novomeskiego pt. *Niedziela*. Zaskują one na kilka słów komentarza. Po pierwsze jako *pendant* do *Miłości w mieście*. Ilustracje przedstawiają obrazy z wielkiego miasta, przepelnione jednak, w przeciwieństwie do wcześniejszych prac artysty, „nową romantyką” i cywilizacyjnym optymizmem. Mogą być rozpatrywane jako rysunkowa wersja poematów obrazowych, łączy je nie tylko pokrewieństwo tematyczne i treściowe (poezja cywilizacji, wielkiego miasta), ale także emanujący z nich nastrój, atmosfera nostalgii i tęsknoty, ów nieuchwytny urok, który możemy odnaleźć w pracach Karela Teigeo, Toyen, Jindřicha Štyrskiego, Otokara Mrkvičky i innych twórców Devětsíla⁶⁹. Wreszcie ze względu na formę artystyczną: czyste, linearne rysunki o niejednoznacznej treści stanowiły protosurrealistyczny, „poetystyczny” wstęp do prac Galandy z około 1930 r.

⁶⁹ Na uwagę zasługuje tu zwłaszcza okładka *Niedzieli* autorstwa Vladimíra Clementisa i Jaroslava Jareša. Składa się na nią kilka powiązanych ze sobą „swobodnymi skojarzeniami” zdjęć: kobieca dłoń zrywająca kartę z kalendarza (kolejny dzień to tytułowa niedziela), szyny kolejowe – zaproszenie do podróży oraz siedem „stop-klatek” przedstawiających wewnątrz wypełnione książkami. Na szczycie z nich siedząca tyłem postać pisze na maszynie, ostatnia, obwiedziona pomarańczową ramką, przedstawia opuszczony pokój. Kompozycja została zamknięta w prostej (geometrycznej), trójkolorowej kompozycji.

Frontysepis *Niedzieli* to kilka przenikających się planów, w których zostały umieszczone trzy grupy postaci oraz zarysy miejskich budowli, fabryczne kominy, neony, napisy, latarnie. Na jednej z ilustracji – popiersie młodej kobiety, jak metafora miłosnej nocy, przenika się z rozgwieżdżonym niebem, zapaloną latarnią, wielkimi domami. „Wiersza, noweli nie ilustruję, ale myślowo uzupełniam. Rysunkiem pomagam tworzyć atmosferę” – powiedział Galanda.

Współpraca z „DAV-em” stanowiła krótki, zaledwie dwuletni epizod w artystycznych życiorysach Fulli i Galandy. Był to jednak dla obu młodych artystów okres znaczący. Po raz pierwszy współpracowali ze sobą, sprawdzając nowe pomysły. Przejawiła się w czasie tej współpracy wizja nowoczesnej i orientowanej na współczesne wydarzenia artystyczne sztuki słowackiej. Te doświadczenia (także praktykę typograficzną) wykorzystali później w „Prywatnych listach”.

W 1927 r. powrócił na Słowację Ľudovít Fulla. Galanda po ukończeniu studiów osiadł w Pradze. Jak się miało jednak okazać – nie na długo.

OKRES POSZUKIWAŃ I EKSPERYMENTÓW. MIĘDZY SWOJSKOŚCIĄ A NOWOCZESNOŚCIĄ

Okres drugiej połowy lat dwudziestych w twórczości Galandy jest określany jako neoklasykistyczny: „i tak powoli zbliżyłem się do radośniejszej twórczości Francuzów. Ten uczuciowy entuzjazm, który odzwierciedla sztuka francuska, stawał mi się bliski”⁷⁰. Inspirację czerpał z klasycyzującego okresu Picassa, interesował go także Léger, Gromaire, Derain, Gris, w niektórych pracach zaznaczył się wpływ Gauguina (litografie: *Kobieta i rzeźba*, 1926,

⁷⁰ M. Galanda, *Odkaz...*

Głowa dziewczyny, 1927), a w aktach kobiecych i toaletach (kąpiących się, wycierających itp.) współczesnego Galandzie czeskiego malarza i grafika Rudolfa Kremlícki. Zajmowały go grafika, rysunek, a od 1926 r. także malarstwo (wszystkie dziedziny wzajemnie na siebie wpływały i uzupełniały się). Powstałe w tym czasie grafiki można podzielić na trzy grupy tematyczne. Są to: przedstawienia portretowe: *Kobieta i rzeźba* (litografia, 1926), *Głowa dziewczyny* (litografia, 1927), *Hiszpańskie twarze* (litografia, 1927), *Na balu maskowym* (litografia, 1927); motywy „kochanków”: *Kochankowie* oraz *Kochankowie I, II i III* (litografie, 1926); akty kobiece, toalety: *Kąpiel* (litografia, 1925), *Akt* (litografia, 1926), *Myjąca się* (litografia, 1926–27), *Wycierająca się kobieta* (rysunek piórem i tuszem, 1926–27), *Toaleta przy lampie* (litografia, 1927), *Akt i Popiersie młodej kobiety* (akwaforty, 1927). W barwnych monotypiach odnajdujemy wszystkie wymienione tematy: *Kochankowie* (1926–27), *Kobieta z dzbankiem*, *Przed zwierciadłem*, *Pijana* albo *Ostatnia pocięcha* (wszystkie z 1927). Z. Kostrová uważa je za „etap przejściowy” w twórczości Galandy między graficznymi poszukiwaniami lat dwudziestych a malarstwem pierwszej połowy lat trzydziestych⁷¹. Prace z lat 1926–1929, wzbogacone doświadczeniami „okresu eksperymentów i poszukiwań formalnych” (1929–1931)⁷², stały się punktem wyjścia dla nowych realizacji w najlepszym okresie jego twórczości, przypadającym na lata trzydzieste, poświęconym malarstwu i rysunkowi.

Fulla w pracy twórczej zwrócił się ku rodzimej tradycji artystycznej, folklorowi wsi słowackiej (czego wyrazem był cykl linoorytów *Janosik* z 1923 r.), który interpretował przez pryzmat sztuki nowoczesnej (zwłaszcza malarstwo Cézanne’a i Matisse’a,

⁷¹ „W istocie chodzi o druk, co przybliża je do grafiki, ale tylko o pojedynczą odbitkę pierwowzoru realizowanego w sposób malarski na szklanej albo metalowej płycie. W efekcie przeważała barwa [...] struktura o malarskim charakterze”, w: Z. Kostrová, *Mikuláš...*, s. 118–122.

⁷² *Ibidem*.

później Malewicza, Mondriana, Klee i Chagalla). W 1926 r. powstał, jak napisała E. Šefčáková, „kluczowy dla późniejszego okresu linoryt barwny *Gazdowska idylla*, drukowany przynajmniej z trzech płyt [...]”⁷³, a w 1927 kolorowany linoryt *Górsy Chłopczy*, powiązany od strony formalnej i ikonograficznej z cyklem linorytów *Janosik* z 1923 r. Ich „kontynuację” stanowiły trzy kolejne grafiki: *Revúcka Madonna*, *Ostatni taniec Janosika* oraz *Revúcka rodzina* (1927). „Niedaleko Ružomberka [rodzinnego miasta artysty] w kierunku na Korytnice jest Revúca, Osada i jeszcze kilka wsi” – czytamy we wspomnieniach artysty. „Pochodzące stamtąd proste, ale charakterystyczne stroje ludowe, zwłaszcza barwne kobiece prusliaki⁷⁴, których zdobienia są jakbyśmy to dzisiaj określili – ludową abstrakcją, wywarły na mnie tak mocne wrażenie, że do tego obrazu barwności nawet teraz – po latach – często i rad wracam”⁷⁵.

Dla wszystkich prac jest charakterystyczna geometryczna, zazwyczaj płaszczyznowa stylizacja form: dekoracyjny, czarny kontur, wypełniony plamą barwną (nanoszona z kliszy graficznej lub kolorowaną ręcznie – wtedy w niektórych partiach grafik pojawia się walor), która podkreśla „wyjątkowość każdej odbitki”⁷⁶. Pierwszoplanowe, wyolbrzymione postaci chłopów są otaczane przez zwierzęta i zabudowania wiejskie, rozmieszczone (*Ostatni Taniec Janosika*, *Revúcka Madonna*) z zakłóceniem wielkości, perspektywy, praw fizyki. Unoszące się w powietrzu, pozbawione ciężaru postaci i przedmioty znajdują się pod wpływem nadrealnej poetyki (realizm magiczny, twórczość Marca Chagalla). Elementy zaczerpnięte z rzeczywistego świata zamieniają się w przedmioty poruszające się w kilku wymiarach czasowych i symbolicznych.

⁷³ E. Šefčáková, *Permutácie...*, s. 155.

⁷⁴ Prusliak to rodzaj serdaka, małej kamizelki zdobionej haftami, koralami itp. [przyp. M. I.]

⁷⁵ L. Fulla, *op. cit.*, s. 281.

⁷⁶ E. Šefčáková, *Permutácie...*, s. 156.

„Kolorowany linoryt *Revúcka Madonna* był prawdopodobnie pierwszą grafiką Fulli, w której podjął próbę transpozycji tradycyjnego [...] religijnego motywu Madonny z dzieciątkiem, za pomocą środków charakterystycznych dla sztuki nowoczesnej. [...] Fulla uwspółcześnił Madonnę i dzieciątko ubierając we współczesne stroje. [...] Obie postacie mają kolisty glorie. Otaczają je atrybuty codziennego wiejskiego życia, rozmieszczone na geometrycznie podzielonym tle z wysoką linią horyzontu jako zbiór ex voto [...] w lewym górnym rogu wznosi się gołębnica, która w takiej interpretacji cudownego obrazu może być duszą i pieśnią”⁷⁷ – scharakteryzowała grafikę E. Šefčáková.

Przedstawione na grafikach motywy (matka-chojka z dzieckiem, chłopcy w odświętnych strojach ludowych, Janosik – bohater narodowy) pozwalają wpisywać te prace w aktualne wówczas poszukiwania „narodowego” charakteru sztuki słowackiej – wraz z odzyskaniem przez Słowację niepodległości w 1918 r. było to jednym z najważniejszych wyzwań dla sztuki. „Założycielami stylu narodowego [...] są” – jak napisał Z. Jančí – „G. Malý, M. Benka, M. A. Bazovský, M. Galanda i L. Fulla” – artyści z „pokolenia założycielskiego”, którego największa aktywność artystyczna przypadała na lata dwudzieste i trzydzieste ubiegłego wieku. Szukali oni odpowiedzi na pytanie, jaka powinna być sztuka słowacka – „duchem słowacka”, wyrastać z rodzimej tradycji kulturalnej i artystycznej (słowackiego folkloru), ale przetwarzać ją trzeba zgodnie z założeniami, myślą nowoczesnej sztuki, gdyż tylko konfrontacja przeszłości z teraźniejszością była jedyną właściwą drogą – „drogą ku światowemu przez narodowe”⁷⁸. Wczesne grafiki Fulli być może są rozwiązaniem jeszcze „kompromisowym” – motywy folkloru słowackiego równoważą nawiązania do nowoczesnych kierunków i tendencji artystycznych, lecz w późniejszych

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Z. Jančí, *Cechy...*, s. 11.

pracach artysty na plan pierwszy wysunęło się już dążenie do czysto nowoczesnego opracowania „tematyki słowackiej”. A że właśnie o „nowoczesność” przede wszystkim chodziło, świadczy najlepiej wypowiedź samego artysty: „Kiedy na promieniach letniego słońca wślizgnęła się do mojego małego atelier muza i zainspirowała mnie grafiką z 1927 r., zacząłem malować *Revúcką rodzinę*. Obraz ma wymiary 115 x 130 centymetrów, a praca nad nim przeciągnęła się do 1929 r. [...] Oceniając ten obraz należy wziąć pod uwagę fakt, że przy tak dużym formacie nie miałem w pracowni odejścia, i z tego powodu nie mogłem go nawet w całości ocenić. Laicy zaś nie oceniali jego artystycznej jakości. Zdumiewało ich bardziej co innego: czy kiedyś widziałem, aby konie pasły się na strzeszce. Na próżno było wyjaśniać, że nie chodzi tu ani o konie, ani o paszę, ale o obraz”⁷⁹.

Motywy architektoniczne przedstawione na grafikach stanowią odzwierciedlenie rzeczywistej, drewnianej zabudowy wsi słowackiej z tego okresu. Podobne znajdują się w cyklu barwnych linorytów Martina Benki (1926–1927, m.in. *Huklievo, Drewniany kościółek*), zainspirowanych wcześniejszą podróżą artysty na Ruś Podkarpacką. Drewniana architektura tego regionu została pokazana w ekspresyjno-dekoracyjnej stylizacji. Grafiki Benki charakteryzuje bardziej realistyczne podejście do motywu i mniejsza dynamika form, a odwzorowanie skali i perspektywy jest zgodne z rzeczywistością.

W drugiej połowie dekady oprócz grafiki Fulla poświęcił się malarstwu, w dużej mierze z przyczyn niezależnych (brak warsztatu). Kontynuował w nich poszukiwania między „swojskością” a „nowoczesnością” wyrazu, w malarstwie na plan pierwszy zdają się wysuwać poszukiwania formalne. Oprócz pracy artystycznej zdobywał doświadczenie także w innych dziedzinach, pracował m.in. jako redaktor i nauczyciel rysunku. „Przez kilka lat radziłem

⁷⁹ L. Fulla, *op. cit.*, s. 149.

sobie, żywiąc się biednymi honorariami, za nie zawsze artystyczną pracę. Przez te lata wszystko związane z Galandą przepadło. Nie pisaliśmy do siebie. Pamiętam, że tylko raz na Nowy Rok przysłał mi własnoręcznie rysowaną kartkę⁸⁰ – napisał we wspomnieniach. W tym czasie Josef Vydra⁸¹, późniejszy dyrektor Szkoły Rzemiosł Artystycznych (Škola umeleckých remiesel), poinformował Fullę o planach założenia szkoły. Odbywana przez Fullę praktyka pedagogiczna miała być zaprawą do pracy w ŠUR. W sierpniu 1928 r. zorganizowano w Pradze VI Międzynarodowy Kongres Kształcenia Artystycznego, w którym wzięli udział Fulla i Vydra. Jesienią 1928 r. Fulla rozpoczął pracę w gimnazjum w Malackách. Stamtąd dojeżdżał („raz albo dwa razy w tygodniu”⁸²) do Bratysławy na wieczorne kursy rysunku i malarstwa, które odbywały się w tamtejszej Izbie Przemysłowo-Handlowej. „I tak” – napisał Fulla – „w roku 1928 w Bratysławie powstała Szkoła Rzemiosł Artystycznych, a ja miałem ten zaszczyt, że jako nauczyciel i artysta uczestniczyłem w jej narodzinach”⁸³.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 125.

⁸¹ Czeski pedagog, projektant, historyk sztuki, etnograf – „miłośnik i jeden z najwybitniejszych znawców słowackiej sztuki ludowej” – I. Mojžišová, *Škola umeleckých remiesel v Bratislave 1928–1938*, „Ars” 1969, nr 2, s. 7.

⁸² L. Fulla, *op. cit.*, s. 155.

⁸³ *Ibidem*, s. 138.

LATA 1928–1937

Na przekór „tendencjom schyłkowym”, a mianowicie wygasaniu ruchów awangardowych Europy Zachodniej¹, wielkiemu kryzysowi gospodarczemu, pierwsza połowa lat trzydziestych była „złotym okresem” dla sztuki słowackiej. Symbolicznym podsumowaniem stała się Światowa Wystawa w Paryżu w 1937 r., na której Fulla otrzymał złoty medal za obraz *Pieśń i praca* (1934–1935) a Galanda srebrny medal w dziedzinie ilustracji książkowej.

Jednym z najważniejszych przedsięwzięć z zakresu historii sztuki była wystawa „Sztuka dawna na Słowacji. Dziedzictwo ziemi i ludu” („Staré umění na Slovensku. Odkaz země a lidu”), która odbyła się w 1937 r. w Pradze². Do zespołu przygotowującego

¹ W 1933 r. został zamknięty Bauhaus – centrum konstruktywizmu zachodnioeuropejskiego; w 1928 przestał wychodzić periodyk „De Stijl”, a w 1931 zmarł „przywódca” De Stijl, inicjator elementarizmu Theo van Doesburg. Pozostałe ruchy: kubizm (1907–1914), dadaizm (1915–1922), futuryzm (1909–1916) należały w zasadzie do pierwszego dwudziestolecia XX w.

² Była to pierwsza retrospektywna wystawa sztuki słowackiej. Jej powodzenie stało się bodźcem do założenia samodzielnej placówki, wyspecjalizowanej w kolekcjonowaniu dzieł sztuki plastycznej. Idea została zrealizowana dopiero po drugiej wojnie światowej. Dążenia do założenia centralnego zbioru dzieł sztuki zainicjowało zorganizowanie w 1933 r. Słowackiej Galerii Narodowej w budynku Słowackiego Muzeum Narodowego w Martinie. Zgromadzone dzieła prezentowały słowacką sztukę od okresu odrodzenia narodowego (przełom XVIII i XIX w.) po nowoczesne kierunki lat dwudziestych i początku trzydzie-

wystawę należeli m.in. Josef Vydra i Ľudovít Fulla. Wspólnie zaprojektowali plakat z motywem „słowackiej Madonny”. Wzorczec stanowią wcześniejsze, opracowane przez Fullę malarskie i graficzne wersje tego motywu: *Madonna z aniołem* (olej, 1929), *Madonna* (linoryt barwny, 1929) i *Piernikowa Madonna* (drzeworyt, ok. 1937), które charakteryzuje od strony formalnej większe uproszczenie i geometryzacja (zwłaszcza w pierwszej z grafik, gdzie postać matki z dzieckiem została sprowadzona do znaków geometrycznych).

W 1928 r. powstała Szkoła Rzemiosł Artystycznych (Škola umeleckých remiesel) – pierwsza na Słowacji publiczna szkoła o profilu artystycznym. Głównym założeniem kształcenia na ŠUR było połączenie sztuki, techniki i rzemiosła na wzór Bauhausu oraz praskiej Szkoły Przemysłu Artystycznego (ŠUR podobnie jak czeska Umprum³ rozpoczęła swoją działalność pod patronatem i przy finansowym wsparciu Izby Przemysłowo-Handlowej⁴). Jednak w przeciwieństwie do tych uczelni, ŠUR przynajmniej na samym początku działalności „nie miała ambicji spełniać funkcji szkolnictwa artystycznego”, jej „podstawową rolą było wykształcenie wykwalifikowanego personelu do przedsiębiorstw wytwórczych”⁵. Pierwszymi słuchaczami ŠUR byli „ludzie z praktyką”:

stych XX w. (K. Vaculík, *Dawna sztuka słowacka*, Warszawa 1978; *Idem, Słowacka Galeria Narodowa*, Warszawa 1986.

³ Uměleckoprůmyslová škola (Szkoła Przemysłu Artystycznego).

⁴ Obchodnej a priemyselnej komory. Umprum (zał. w 1885) pod egidą praskiej, a ŠUR bratysławskiej Izby.

⁵ A. Homoľová, *Ľudovít...*, s. 117; I. Mojžišová, *Škola umeleckých remiesel v Bratislave 1928–1938*, „Ars” 1969, nr 2, s. 7: „Szkoła powstała z potrzeby zbudowania własnej, słowackiej instytucji kulturalnej [...] z jakiej narodził się na przykład Słowacki Teatr Narodowy [Slovenské národné divadlo], Akademia Muzyczno-Teatralna [Hudobná a dramatická akadémia] itp. Miała to być pierwsza publiczna szkoła artystyczna w Słowacji. Dlaczego więc nie była to od razu akademia, ale właśnie szkoła rzemiosł artystycznych? Jak wiadomo, przed jej założeniem istniały u nas prywatne szkoły malarskie [...] w Bratysławie prywat-

robotnicy, rzemieślnicy, artyści nieprofesjonalni, którym zarówno warsztat, jak i rzemiosło nie były obce, a także młodzież – utalentowani uczniowie innych szkół. Szkoła została zapoczątkowana przez wieczorowe kursy rysunku i projektowania (umelecko-priemyselného kreslenia), które dyrektor Josef Vydra „uważał jedynie za przygotowanie do szkoły dziennej”⁶. Profil szkoły zmienił się od 1930 r. (kiedy została połączona z Učňovskými školami), oprócz kursów wieczorowych prowadziła także zajęcia dzienne. Od tego roku rozpoczęła się, jak uważają Abelovský i Bajcurová, jej „właściwa działalność”⁷.

W programie nauczania kładziono nacisk na odrodzenie sztuki użytkowej i nowoczesne metody edukacji plastycznej. Realizując te cele, ŠUR korzystała z rodzimych tradycji artystycznych (główny punkt oparcia stanowiła twórczość ludowa, rękodzieło i rzemiosło, zaś celem było stworzyć „nowe piękno, nowe formy, według nowego stylu życia XX wieku”⁸) oraz doświadczeń Bauhausu. Po pierwsze: „wybór nauczycieli – Gropius, a potem jego następcy trzymali się zasady, że pedagogami mają być twórcy

na szkoła Gustáva Mallego, których prawowitym następcą mogłaby stać się akademie sztuk pięknych. O tym, że pierwsze plany podążały właśnie w tym kierunku świadczy niezrealizowany plan założenia szkoły z lat 1921–22. [...] Jednak wraz ze zbliżaniem się końca dziesięciolecia minęły poprzewrotowe ideały i koniecznym stało się bardziej trzeźwe myślenie [...]. Na korzyść takiego rozwiązania przemówił jeszcze jeden fakt: Bratysława była miastem z tradycją kształcenia rzemieślniczego (do pierwszej tego typu szkoły zawodowej założonej w 1887, uczęszczało niemal 800 uczniów 51 różnych specjalności)”. W 1926 przeprowadzono reformę szkolnictwa zawodowego i zmieniono metodę nauczania, co stało się podstawą do otwarcia „planowanej szkoły artystycznej o orientacji artystyczno-rzemieślniczej”.

⁶ F. Reichental, *Poznámky o vývine ŠUR v rokoch 1928–1938*, Ars 1969, nr 2, s. 69–72.

⁷ J. Abelovský, K. Bajcurová, *op. cit.*, s. 407.

⁸ I. Mojžišová, *Škola umeleckých remiesel v Bratislave 1928–1938*, s. 9.

artyści i to najlepsi, jakich można pozyskać. [...] Vydra potrafił docenić tę wskazówkę. Kiedy jednak nie było miejscowych Kandinskich zdecydował się szukać między młodymi i znalazł. Wielu z dawnych nauczycieli ŠUR stało się później artystami pierwszej wielkości [...]”. Po drugie: „wszechstronna edukacja” – zarówno praktyczna (każda specjalizacja oprócz nauczyciela prowadzącego (artysty-pedagoga) miała także nauczyciela praktycznego, który był wykwalifikowanym rzemieślnikiem w swojej dziedzinie), jak i teoretyczna, czemu służyły także „znakomicie zaopatrzone biblioteka i szkolna czytelnia, z dziesiątkami zagranicznych i krajowych czasopism i magazynów fachowych, od Bauhauszeitschriftu po dziewięćsiłski RED”. Po trzecie: „zaangażowanie światopoglądowe. [...] To czym Bauhaus służył jako przykład była jednym słowem jakość”⁹. Należy wspomnieć także o kursach edukacji artystycznej dla dzieci¹⁰, prowadzonych od 1929 r. m.in. przez Fulla i Galandę. Połączeniu sztuki, techniki i rzemiosła towarzyszyła idea spontanicznej twórczości i niezależności artystycznej dotycząca zarówno pedagogów (artystów, wykładowców) i słuchaczy (uczniów) szkoły, jak również później i dzieci – nad czym czuwał i co wspierał dyrektor Vydra.

W szkole nauczało wielu wybitnych artystów: L'udovít Fulla (specjalizacja malarska), Mikuláš Galanda, František Malý (specjalizacja odzieżowa i moda, reklama), Ferdinand Hrozinka (obróbki drewna), Antonín Hořejš, Zdeněk Rossmann (grafika, typografia), Júlia Horová-Kováčiková (ceramika), Jaromír Funke,

⁹ *Ibidem*, s. 11. Więcej na temat programu nauczania i kursach prowadzonych na ŠUR, w: *Ibidem*, s. 8–9.

¹⁰ Inspiracją do organizowania kursów edukacji artystycznej dla dzieci („na których miały nie tylko rysować i malować, ale także robić kolaże z kolorowych papierów, drewna i innych materiałów, modelować i tkąć, a ich zabawa plastyczna miała inspirować pedagogów”) była książka Johanna Ittena *Tagebuch. Beiträge zu einem Kontrapunkt der bildenden Kunst* z 1930 r. (I. Mojžišová, *Škola umeleckých remiesel v Bratislave a Bauhaus*, „Ars” 1990).

František Kožehuba, Karel Plicka (fotografia), František Tröster (obróbka metalu), František Reichental (aranżacja) i in. Szkoła współpracowała z przedstawicielami czeskiej, węgierskiej i niemieckiej awangardy (Karel Teige, Zdeněk Pešánek, Jiří Frejk, Bohuslav Fuchs, Ladislav Sutnar, Ernest Kállai, Lajos Kassák, Morton Shand), z wykładami gościli tu m.in. László Moholy-Nagy (1931) i Hannes Meyer (1938)¹¹.

Najbardziej z istnienia Szkoły Rzemiosł Artystycznych, jak się okazało, skorzystali sami artyści oraz słowackie życie kulturalno-artystyczne. Jej działalność stanowiła przełom, „początek budowania instytucjonalnej podstawy centrum artystycznego na europejskim poziomie w stołecznym mieście Słowacji, Bratysławie”¹² – uważają J. Abelovský i K. Bajcurová. „Szkoła przez swoją orientację na podobne szkolnictwo w Europie i kontakty z międzynarodową awangardą postawiła także nowe zadania i kryteria oceny wobec twórczości artystycznej”¹³ – napisała Z. Rusinová. Fulla był związany z ŠUR od początku jej działalności. W 1930 r. do grona pedagogicznego dołączył Galanda, „sprowadzony” do Bratysławy przez przyjaciela. Rozpoczął się najbardziej twórczy okres

¹¹ Vydra utrzymywał kontakty z artystami związanymi z Bauhausem, wielu planował sprowadzić na ŠUR, zwłaszcza po likwidacji niemieckiej uczelni. Możliwość pracy na ŠUR rozpatrywał m.in. Josef Alberts, Gyula Pap (więcej, w: *ibidem*). Vydra miał, zakrojony na szeroką skalę, „plan stopniowego zbudowania wielkiej międzynarodowej uczelni. [...] Mówić o koncepcji ŠUR w znacznej mierze znaczy mówić o projekcie. Ponieważ plan Vydry wybiegał w przyszłość, a to, co zostało zrealizowane stanowić miało jedynie podstawę”. (I. Mojžišová, *Škola [...] 1928–1938*, s. 11); „Myślał o czymś na kształt Bauhausu w Słowacji o międzynarodowym zasięgu, który odwiedzali by nie tylko studenci z kraju, ale później także z całej Europy. Pomysł Vydry miał w tym czasie szanse na realizację, gdyż Hitler zniszczył Bauhaus, jak i nowoczesną sztukę w Niemczech w ogóle”. (F. Reichental, *op. cit.*).

¹² J. Abelovský, K. Bajcurová, *op. cit.*, s. 407.

¹³ Rusinová, *Básnici z podviazanými krídlami. Pokus o kritickú analýzu Súkromných listov Fullu a Galandu*, w: *Fulla...*, s. 121.

ich życia. W niewielkim atelier na Trnavskiej 5 powstawały prace plastyczne, były pisane „Prywatne listy”. „W przyjacielskiej atmosferze gubiła się monotonia otoczenia, a serca rozgrzewał nam wzajemny entuzjazm [...]”¹⁴.

„PRYWATNE LISTY”

Jednym z najważniejszych wydarzeń artystycznych było z perspektywy czasu wydanie „Prywatnych listów Fulli i Galandy” („Súkromné listy Fullu a Galandu”)¹⁵ – „jedyne manifestu nowoczesnej sztuki słowackiej”¹⁶, jak napisał J. Abelovský. O tym legendarnym już dziś wystąpieniu i jednym z najistotniejszych dokumentów sztuki słowackiej XX w. napisano wiele, analizując treść, skład graficzny, typografię, rolę, jaką odegrały w sztuce słowackiej oraz „oddźwięk” społeczny¹⁷.

„Prywatne listy” były autorskim czasopismem Fulli i Galandy. Ukazały się cztery numery, w latach 1930–1932: nr 1 z 28 II 1930, nr 2 z 30 IV 1930 (oba w nakładzie 500 egz.), ostatnie, podwójne wydanie (nr 3–4) pochodzi z 15 II 1932 (wyszło w nakładzie 200 egz.). Wszystkie zostały wydane przez autorów własnym sumptem i „nie do sprzedaży” w Bratysławie. W dwóch pierwszych numerach zostały przedstawione poglądy autorów na temat sztuki nowoczesnej, nr 3–4 zawiera tekst Jozefa Vydry – „list

¹⁴ L. Fulla, *op. cit.*, s. 125.

¹⁵ Pełen przedruk wszystkich numerów (1, 2, 3–4) został wydany przez SNG, Bratislava 1992 oraz, w: Z. Kostrová, *Mikuláš...* Oryginały m.in. w zbiorach Turčianska galéria, Martin.

¹⁶ J. Abelovský, *Slovenské kontexty Ludovíta Fullu. Zakladateľ moderny alebo osamelý avantgardista?*, w: Fulla..., s. 174.

¹⁷ Do najnowszych opracowań poświęconych „Prywatnym listom” należą m.in.: A. Homoľová, *Ludovít...*; Z. Rusinová, *Básnici...*; S. Ilečková, *Súkromne listy...*; Z. Kostrová, *Mikuláš...* (*Súkromné listy Fullu a Galandu ako úvod*).

otwarty” adresowany do Fulli i Galandy na temat aktualnej sytuacji w sztuce słowackiej i jej przyszłości. Wszystkie wydania zostały uzupełnione reprodukcjami prac malarskich i graficznych Fulli i Galandy (w większości linorytów)¹⁸, do których w ostatnim numerze został dołączony „przykład” malarstwa dziecięcego (*Obrazek 12-letniego chłopca*).

„Prywatne listy” są, jak już zostało zaznaczone, manifestem, spełniają bowiem wszelkie wymogi tej formy. Jednak w porównaniu z wystąpieniami awangard europejskich nie przyniosły żadnej konkretnej ani nowej koncepcji artystycznej¹⁹ i w takim znaczeniu manifestem nie są²⁰. „Synkretizm poglądów” przedstawionych w „Prywatnych listach” jest połączeniem „symbolicznego mistycyzmu «absolutnego obrazu jako diagramu duszy» z czysto ekspresjonistyczną wiarą, iż «zadaniem malarstwa jest stworzyć nową emocjonalną rzeczywistość», fowistycznym przekonaniem, że «sztuka to jest gra i rozkosz», prospołecznymi zagadnieniami futuryzmu, radzieckiego konstruktywizmu i dziewięćsiłskim przekonaniem, że «nowe życie» oznacza «nową sztukę»²¹ – napisała Z. Rusinová. Znajdują się w nich odniesienia do sztuki nowoczesnej XX w. od symbolizmu, który kładł nacisk na duchowe aspekty twórczości („absolutny obraz jest diagramem duszy” – na-

¹⁸ Do nr 1 po jednej czarno-białej grafice każdego artysty, bez tytułu; do nr 2 po jednym linorycie (reprodukcje barwne, bez tytułu) oraz „(foto)montaż” Fulli; *Obraz propagandowy*; do nr 3–4: czarno-biała reprodukcja obrazu i linoryt Fulli oraz dwa linoryty Galandy.

¹⁹ Por. m.in., z: *Manifest malarzy futurystów*, 1910 (C. Carrá, U. Bocconi, L. Russolo, T. Marinetti), *Manifest dada*, 1918, *Manifest surrealizmu*, 1924 (A. Breton), *Manifest poetyzmu*, 1927 (K. Teige), *Artyfycjalizm*, 1927–1928 (J. Štyrský, Toyen).

²⁰ „«Prywatne listy» mają charakter manifestu tylko jeśli postrzegamy je w kontekście krajowych wydarzeń artystycznych” – Z. Rusinová, *Básnici...*, s. 121; por. także: A. Homolová, *Ludovít...*, s. 117–118; J. Abelovský, *Slovenské kontexty...*, s. 173.

²¹ Z. Rusinová, *Básnici...*, s. 128.

pisali artyści w nr 2)²² po surrealizm, który także zwracał szczególną uwagę na rolę wewnętrznych (podświadomych) procesów w twórczości („z przypadkowej kompozycji nie powstał jeszcze obraz. Niezależnie od tego, czy przy tym artystą kierują uczucia świadome, czy podświadome” – nr 2²³). Jednocześnie pierwsza część powyższego cytatu, mówiąca o „przypadku”, stanowi odniesienie do dadaizmu²⁴). Jeden z najbardziej akcentowanych punktów tego wystąpienia stanowią tendencje abstrakcyjne, choć w twórczości obu artystów był to tylko epizod – napisała Z. Kostrová²⁵. Szczególnie miejsce zajmuje teoria Wassilija Kandinskiego (przedstawiona w *O duchowości w sztuce* z 1912). Odnosi się do niej fragment z nr 2: „Malarstwo jest grą linii i form barwnych [...]. Skład linii i form barwnych oddziałuje tak samo jak układ dźwięków w muzyce. [...] malarstwo absolutne nie chce przedmiotów naśladować ani przedstawiać. [...] Obraz absolutny jest diagramem duszy. Spokój przedstawimy innymi liniami i barwami niż ruch. [...] Każda forma wobec drugiej ma uczuciem określony, a więc wewnętrzny stosunek”²⁶. Zostały zaznaczone także najważniejsze „założenia” kubizmu (m.in. przez przywołanie myśli Pabla Picassa w nr 2: „mój obraz jest także naturą”), konstruktywizmu („nowe życie – nowa sztuka” – nr 1, „do nowoczesnego mieszkania nowoczesny obraz” – nr 2) oraz elementarizmu – „ostatniego etapu nowoczesnego malarstwa, do którego prowadził kubizm i suprematyzm” („Najprostszym środkiem wyrazu w obrazie jest punkt, w większej skali koło albo linia [jako zbiór

²² „Súkromné listy Fullu a Galandu” 1930, nr 2.

²³ *Ibidem*.

²⁴ „Przypadek to jeden z podstawowych czynników twórczości dadaistów” – zwraca uwagę Rusinová, w: *Básnici...*, s. 129.

²⁵ Z. Kostrová, *Mikuláš...*, s. 28.

²⁶ „Súkromné listy Fullu a Galandu” 1930, nr 2. W tym i innych cytatach nie została zachowana oryginalna pisownia (z małej litery), interpunkcja i wyróżnienia tekstu.

punktów], ale położone we właściwym miejscu danej płaszczyzny. Elementy elementaryzmu to: . – +” nr 1). Został wymieniony także futuryzm, który w 1911 r. „zapoczątkował nową erę w sztuce”, od tego bowiem czasu „nie ma recepty jak tworzyć [...] jest tylko twórczy duch i możliwości jego są nieograniczone” (nr 1)²⁷.

„Odwołanie do kubizmu, suprematyzmu i futuryzmu” – pisze Z. Rusinová – „jest skrótowe, bez bliższego wyjaśnienia. [...] Tendencje europejskiego modernizmu są tu tylko wyliczone [...] jako zakończone etapy [...] a ich przesłanie nie jest bogate w komentarze tekstowe”²⁸. Należy jednak wziąć pod uwagę, że celem autorów nie było „pisanie rozległych artykułów”, tylko zapoznanie „słowackiej publiczności” z nowym malarstwem oraz „własną twórczością”. Wzbudzenie zainteresowania, otwarcie na nową sztukę, pobudzenie twórczego myślenia i dalszego jej odkrywania. Na początku lat trzydziestych kubizm, futuryzm, suprematyzm i in. stanowiły doskonale znane i opracowane „hasła”. „Możliwe, że to, co było prawdą wczoraj wieczorem, dziś [...] prawdą już nie jest” – pisał Galanda – „nie twierdząc, że artystyczne nurty, które w ostatnich latach tak często się zmieniały, nie wniosły artystycznych wartości. Zjawiska artystyczne są jak kalejdoskop, w którym zmienia się układ obrazów”²⁹. „Prywatne listy” to autorska synteza tego, co wydarzyło się w pierwszej ćwierci XX w.

Związły – „hasłowy” styl nawiązuje do innych manifestów sztuki nowoczesnej. Za ich przykładem Fulla i Galanda formułowali i uzasadniali najważniejsze cele: przybliżenie sztuki najnowszej słowackiej publiczności oraz własnego programu artystycznego, które – jak zdawali sobie sprawę – wymagały komentarza, pisanego językiem prostym, dalekim od form pub-

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Z. Rusinová, *Básnici...*, s. 125.

²⁹ Teksty artysty dołączone do Z. Kostrová, *Mikuláš...*

licystycznych i rozległych rozpraw naukowych³⁰). W tej samej formie zostało przedstawione, w dalszej części „Prywatnych listów”, nr 1, „kilka punktów z katechizmu sztuki”. Artyści odrzucili w nich zasadę *mimesis*, zwalniając malarstwo z obowiązku naśladowania rzeczywistości, „funkcji rzemieślniczej” – jak pisze Z. Rusinová. Podkreślali rolę środków wyrazu i kryteria estetyczne. „Jednocześnie widz jest poufnie ostrzegany przed powierzchownym podejściem do dzieła sztuki”³¹. Ilustruje to obraz *Muza inspirująca poetę* H. Rousseau. W ostatnim, szóstym punkcie „katechizmu sztuki” został przywołany dziecięcy sposób postrzegania i reagowania na rzeczywistość i sztukę. Niczym nieskrępowane, wnikliwe i bezpośrednie widzenie przeciwstawiono brakowi wyobraźni u dorosłych. Ten punkt mógł być inspirowany kursami edukacji artystycznej dla dzieci prowadzonymi w Szkole Rzemiosł Artystycznych. Były one „interesującym wzbogaceniem nauczania na ŠUR” i „potrafiły inspirować samych pedagogów”³² – czego przykładem jest twórczość Fulli z pierwszej połowy lat trzydziestych. Wskazują na to także słowa Mikuláša Galandy: „duszą jeszcze jesteśmy dziećmi, tworzymy w radości i zaczynamy tam, gdzie kończy się twórczość dziecięca [...]”³³.

„Nie każdy ma słuch aby zrozumieć muzykę i nie każdy ma wzrok, aby zrozumieć obraz” – autorzy konstatują w końcowych wersach nr 1. „Prywatne listy” nie spotkały się z odzewem na który liczyli zarówno ze strony publiczności, krytyki artystycznej, jak i innych artystów, którzy „nie rozumieli i nie interesowali się

³⁰ „Obojętny stosunek odbiorców wobec sztuki stanowił jeden z najważniejszych problemów sztuki europejskich awangard” – napisała Z. Rusinová, w: *Eadem, Básnici...*, s. 122. „Tak jak wszyscy wielcy przedstawiciele [...] koncepcji modernistycznych uświadomiali sobie, że potrzebne jest przełamanie bariery niezrozumienia i przybliżenie nowej sztuki odbiorcom także słowem”.

³¹ *Ibidem*, s. 124

³² S. Ilečková, *Súkromné listy...*

³³ Teksty artysty dołączone do Z. Kostrová, *Mikuláš...*

nowoczesnym malarstwem”. Noty, komentarze i recenzje, które ukazały się w prasie³⁴ po wydaniu nr 1 i 2 w większości były to pozytywne, aczkolwiek nieliczne opinie. Do pierwszych specjalistycznych publikacji, odnoszących się do „Prywatnych listów” należała książka V. Wagnera, który napisał m.in., że autorzy „nie osiagnęli u odbiorców zamierzonego celu, ze względu na niedostateczne przygotowanie artystyczne odbiorców. Z tego powodu listy pozostaną tylko literacką formą kreda” (tu autor zacytował obszerny fragment z nr 2). „Jak już dzisiaj (w 1935 r.) możemy zauważyć, twórczość wspomnianych artystów przy malarstwie absolutnym zatrzymała się tylko przejściowo[...]”³⁵.

Mottem nr 2 są słowa Picassa: „mój obraz jest też naturą”. (Celem autorów było „przybliżenie sposobów twórczego myślenia”³⁶ – napisała Z. Kostrová). „Tworzenie jest faktem biologicznym. Drzewo rośnie, kwiat kwitnie, a artysta tworzy. Jest to tworzenie uczuciowe przeciwne do naukowego, tu przeważa rozum, który szuka celowości, tam włada uczucie, chociaż nie są wykluczone także elementy rozumowe” (nr 2). W podobny sposób pisał Karel Teige w *Manifestie poetyzmu* (z lat 1927–1928)³⁷. Jeszcze większą zbieżność z poglądami Teigego zawiera fragment tego listu umieszczony pod hasłem „do nowoczesnego mieszkania nowoczesny obraz”³⁸: „obraz [...] nie ma żadnego dekoracyjnego celu. A że nim ludzie ozdabiają mieszkania? Jest to jedynie przy-

³⁴ W czasopismach i dziennikach: „Slovák”, „Slovenské pohľady”, „Robotnícke noviny” (1930), fragmenty z nr 1 i 2 zostały opublikowane w „Elánie” (IX 1930).

³⁵ V. Wagner, *op. cit.*, s. 56–57.

³⁶ Z. Kostrová, *Mikuláš...*, s. 17.

³⁷ *Manifest poetyzmu* po raz pierwszy ukazał się w czasopiśmie „Red 1” 1927–1928, nr 9 oraz jako samodzielna publikacja *Manifest poetismu*, Praha 1928.

³⁸ Pod tym hasłem kryje się także odwołanie do estetyki i teorii neoplastycyzmu i konstruktywizmu (Bauhaus, De Stijl).

zwyczajenie. [...] Obraz na ścianie wieszamy tylko po to abyśmy na niego mogli wygodnie patrzeć. Mógłby być równie dobrze powieszony w ogrodzie na drzewie”. W artykule *Malířství a poezie* Teigego czytamy: „problem nowego obrazu? Czy będzie jeszcze obrazem? Zapewne niewiecznie. Obraz jest albo plakatem, sztuką publiczną, jak kino, sport, turystyka – jego miejscem jest ulica; albo poezją, czysto plastyczną poezją bez literatury – wtedy jego miejscem jest książka, album reprodukcji, jako książka poematów. Nigdy nie należy naklejać jej na ściany pokoi. Tradycyjnie oprawiony obraz zostaje porzucony i pozbawiony rzeczywistej funkcji”³⁹. Przykładem takiego właśnie obrazu jest zamieszczony w tym numerze „(foto)montaż”: *Obraz propagandowy* Fulli, nawiązujący do poematów obrazowych i konstruktywistycznych fotomontaży.

Nowatorskiej treści i formie wystąpienia musiała odpowiadać nowoczesna oprawa graficzna. Wzorem i przykładem były tu założenia konstruktywistycznej typografii, prezentowane na łamach czasopism i książek, doskonale znane obu młodym autorom już podczas studiów w Pradze. Największy wpływ na skład graficzny i typografię „Prywatnych listów” miały funkcjonalistyczne opracowania z kręgu czeskiego „Devětsíla” i niemieckiego „Bauhausu”. Dla dwóch pierwszych numerów jest charakterystyczny dwuszpaltowy układ tekstu, pisownia wyłącznie z małej litery oraz użycie „elementarnych form geometrycznych” (czarne kwadraty, prostokąty, koła i krzyżyki). W nr 3–4 wystąpiło już „bardziej tradycyjne” opracowanie graficzne, niemniej jednak cechują je, tak jak poprzednie, oszczędność środków wyrazu, prostota i czytelność.

Podwójny numer 3–4 zawiera tekst Josefa Vydry. Ma on formę listu otwartego do obu młodych artystów. Vydra pisał w nim

³⁹ K. Teige, *Malířství a poezie*, w: *Česká literatura 1892–1946. Antologie programových projevů*, oprac. J. Baluch, J. Zarek, Katowice 1981, s. 74. Artykuł po raz pierwszy ukazał się w czasopiśmie „Disk” 1923, nr 1.

„o rozwianych nadziejach [...]”⁴⁰ – komentuje A. Homoľová, cytując fragment wypowiedzi dyrektora ŠUR. W dalszej części listu Vydra przez rozróżnienie oraz przeciwstawienie „sztuki czystej i wysokiej”⁴¹ i „sztuki ludu”⁴², określenie roli, którą odgrywają w społeczeństwie i kulturze wskazuje jaka powinna być dalej sztuka słowacka. Jest zgubna zarówno droga „kosmopolityzmu i bezkrytycznego epigoństwa” (sztuka wysoka), jak i zamykanie się we własnym kręgu (tradycji ludowej). „Ponadto trzeba też utrzymać kontakt z realnym życiem, z jego nowym kształtem; żadna prawdziwa sztuka nie powinna być elitarna, lecz powinna służyć jak największym kręgom zainteresowanych”⁴³ – jak napisał niemal pół wieku później Z. Janči, co potwierdza ponadczasowość wskazanych przez Vydrę problemów. Jedyną i słuszną wydaje się być droga syntezy oparta zarówno na tradycji, jak i na tym „co nowe” – co jest odzwierciedleniem epoki i ludzi w niej żyjących, bowiem

⁴⁰ A. Homoľová, *Ludovít...*, s. 118.

⁴¹ Będącej „produktem miasta i wybitnych osobowości! [...] jest sztuką osobistą, indywidualną, jest złączona z losami określonych osób (władców, mecenasów, przywódców duchowych, artystów i innych); jest w służbie określonej idei i myśli, albo połączona z historią epoki i miasta. W mieście jest tylko kilka jednostek, które tworzą, wszyscy pozostali przyjmują ich wytwory, ich sztuka idzie własnymi drogami i nie dostrzega tego tłumu własnych konsumentów. Zmierza stale do nowego. Im ta sztuka zmierza wyżej i dalej, tym mniej staje się zrozumiała dla szerokich warstw [...]. Dlatego potrzebuje całego szeregu swoich wykładawców – propagatorów i krytyków” („Súkromne listy...”, nr 3–4).

⁴² Jest ona „przeciwieństwem sztuki wysokiej. [...] Są to wytwory szerokich mas ludu [...] jest nieosobista i kolektywna; produkt bez epoki, albo różnych epok i [...] wielu jednostek. Udział w tworzeniu sztuki mają tu wszyscy! Głównie konsumenci! Dlatego sztuka ludowa krytyków i wykładawców nie potrzebuje. Jej rozwój idzie niemal przeciwną drogą, schodzi w dół ku wszystkim, a przez to opiera się na starym i nie tęskni za nowym. Jej stare formy stale się wprawdzie ulepszają i rozwijają, ale też stale są w niewoli określonych potrzeb narodu – praktyczności i zwyczajności – i poza te granicę nie wychodzą” (*Ibidem*).

⁴³ Z. Janči, *Cechy...*, s. 11.

zarówno sztuka wysoka, jak i sztuka ludowa – w swej tradycyjnej, anachronicznej postaci – straciły już rację bytu.

Korespondowało to z programem i założeniami ŠUR. „Słowacja była jednym z ostatnich krajów w Europie, gdzie potrzebę niemal wszystkiego, co określa się sztuką użytkową, pokrywały jeszcze, oprócz importu, rodzime wyroby ludowe. ŠUR miała pomóc «rozebrać Słowację ze stroju», rozbić sentymentalne pozory nietkniętej staroświeckiej idylli. To, że uświadamiał sobie to właśnie Vydra, miłośnik, jeden z najwybitniejszych znawców i historyków słowackiej sztuki ludowej, świadczy tylko o tym, jak potrafił przed ideałem przedłożyć prozę życia”⁴⁴.

Treścią wystąpienia Vydra odniósł się także do polemiki ze sztuką narodową, „polaryzacji ojczyzna – świat”. J. Abelovský napisał, że Fulla i Galanda stanowili „ostatnie ogniwo” starań o rozwiązanie problemu „czy można być zarówno europejskim i słowackim” oraz, że „przecieli gordyjski węzeł tego problemu w zasadniczy sposób – przez radykalne osłabieniem, jego nacjonalistycznego akcentu”. Między innymi właśnie za sprawą „Prywatnych listów”⁴⁵.

Jakie odzwierciedlenie poglądy głoszone w „Prywatnych listach” znalazły w twórczości, szczególnie graficznej, autorów?

„SZTUKA TO ZABAWA I ROZKOSZ”

„W sztuce zachowałem swobodę wypowiedzi, i choć tworzyłem mniej, za to według własnej woli, własnego poglądu i przekonania”⁴⁶ – napisał w odniesieniu do pierwszej połowy lat trzydziestych Ľudovít Fulla. Oprócz linorytów opublikowanych w „Pry-

⁴⁴ I. Mojžišová, *Škola umeleckých remiesel v Bratislave 1928–1938*, s. 8–9.

⁴⁵ J. Abelovský, *Slovenské kontexty...*, s. 173.

⁴⁶ Ľ. Fulla, *op. cit.*, s. 162.

watnych listach”, opartych na syntezie znaku typograficznego (lub geometrycznego) i formy niefiguratywnej, powstała seria litografii: *Stół, Czarodziej, Smok, Księżyc, Na wiejskim podwórku, Błogosławienie gospodarstwa* (1930), w których artysta rozwijał własną poetykę obrazu, adoptując do jej potrzeb wybrane elementy sztuki nowoczesnej. W warstwie ikonograficznej i treściowej były to przede wszystkim impulsy surrealizmu (twórczość Marca Chagalla, Paula Klee, inspiracja rysunkiem dziecięcym) i konstruktywizmu (abstrakcji geometrycznej) oraz sztuki ludowej. Konstrukcja prac została oparta na liniach i barwnych płaszczyznach. Osnową – „nośnikiem zrozumiałego tematu” jest rysunek (kontur). „Barwne płaszczyzny” zostały w „odpowiedni sposób do niego dostosowane” i wspólnie z nim „wkomponowane do płaszczyzny obrazu” – w ten sposób otrzymujemy odwrotność struktury malarskiej ówczesnych obrazów artysty⁴⁷, która wynika z różnicy podstawo-

⁴⁷ „Okrag pochodzi z punktu. Jest jego powiększeniem i w ten sposób staje się elementarnym znakiem geometrycznym, który poruszając się tworzy kreskę, pas. Przez podział pasa otrzymujemy kwadraty, trójkąty, prostokąty, linie i in. Kiedy te [...] elementy wykorzystamy jako kontury barwnej materii, ograniczymy ich przedstawieniowość do minimum, damy w pełni przemówić barwie. Chodzi o to, aby uwaga była [...] zwrócona na barwę, a nie formę.

Przez przypadkowe zgrupowanie takich wypełnionych barwą elementów powstać może abstrakcja, a przez celowe zgrupowanie abstrakcyjna, bezprzedmiotowa kompozycja. Prawdą jest, że wymienione elementy plastyczne można pogrupować w zrozumiałą całość, ale mój przypadek jest inny. Dążąc do zachowania jak najpełniejszej wymowy barwy, dążyłem do tego, aby barwne elementy zostały płaszczyznami barwy możliwie jak największymi. Przy tej metodzie nośnikiem zrozumiałego tematu musi być kontur, w odpowiedni sposób dostosowany do barwnych płaszczyzn i wspólnie z nimi wkomponowany w płaszczyznę obrazu. Taki był i jest podstawowy punkt wyjścia mojej metody twórczej. W oparciu o nią powstały obrazy: *Wygnanie z Raju, Pieśń i praca, Błogosławienie gospodarstwa*. Na obrazach jest dwojaki rysunek. Jeden jest nośnikiem zrozumiałej treści, drugi tworzy kontur [obwód] barwy. Barwa, nawet kiedy przemawia sama z siebie, w obrazie bez konturu nie obejdzie się. Dla równowagi w obrazie konieczne jest, aby

wych środków wyrazu: w malarstwie jest to przede wszystkim kolor – barwna plama⁴⁸, w grafice to rysunek – kreska. Tzw. podwójny rysunek (jako nośnik zrozumiałej treści oraz kontur – obwód barwy), o którym pisze R. Matušík⁴⁹, pojawia się tylko w dwóch litografiach: *Na wiejskim podwórku* i *Błogosławieniu gospodarstwa*.

Stół (W domu) i *Czarodziej* nie zostały uzupełnione barwnymi płaszczyznami, zostaje wykluczona więc funkcja obrysowa tego medium – jest on jedynym środkiem formalnym i „nośnikiem tematu”. W pierwszej z prac mamy do czynienia z rozbiorem przestrzeni do dynamicznych układów linii. Centrum zajmuje tytułowy stół. On jest głównym „ożywionym” bohaterem pracy („nowoczesny malarz nie maluje tylko tego, co widzi, ale i to, co wie o rzeczy. Dopełnia widzialny świat, jest poetą i twórcą” – „Prywatne listy”, nr 2) i z tej perspektywy (stołu) została pokazana reszta pokoju. Człowiek, sprowadzony do statycznego układu płaskich form geometrycznych, zostaje „uprzedmiotowiony” („kiedy rysuję człowieka, nie przerysowuję go z natury, ale rozkładam znaki tworzące człowieka w kompozycji tak, aby nastąpiła równowaga, między kształtami [...]. Na przykład znak, który pełni funkcję ręki, nie będzie ręką rysowaną według wskazówek anatomicznych, ale pełniącym jej funkcję, abstrakcyjnym, organicznym kształtem całości. Suma takich znaków daje zrozumiałą całość, [tworzy] znak człowieka”⁵⁰). W *Czarodzieju* forma graficzna na-

te dwa rodzaje rysunku utrzymać w harmonii”. *Ibidem*, s. 290–292 (wyróżnienie M. I.).

⁴⁸ „Sztukę malarską należy tworzyć środkami malarskimi i obraz w pierwszej kolejności musi być płaszczyznowy. Barwę odczuwamy jako tworzywo, forma jest rzeczą podrzędną”. *Ibidem*, s. 297.

⁴⁹ R. Matušík, *Ludovít Fulla*, Bratislava 1966, s. 40: „kresba tematicka a objemova” – rysunek dwójakiego rodzaju: tematyczny – nośnik zrozumiałej „treści” oraz obrysowy – kontur.

⁵⁰ E. Fulla, *op. cit.*, s. 283.

śladuje dziecięcy rysunek. Oparta na zasadzie swobodnych skojarzeń fantastycznych, jakby zrodzonej w dziecięcej wyobraźni gra elementów (wszak „sztuka to zabawa i rozkosz” – „Prywatne listy”, nr 1) rozwija równolegle kilka wątków narracyjnych.

Drugą „grupę” tworzą litografie *Księżyc* i *Smok* (litografia, barwny druk z kartonu) – wertykalne, umieszczone na osi, dynamiczne kompozycje (w formie i kolorystyce jest wyraźna inspiracja konstruktywizmem, zwłaszcza radzieckim). Barwne płaszczyzny wypełniają ramy wyznaczone przez linearny rysunek i posiadają funkcję porządkującą dynamiczne układy rysunkowe. W *Księżycu* autor wkomponował je we fragmenty świata rzeczywistego. W *Smoku* zostały wpisane w układ figur, naśladują bezprzedmiotową geometryczną kompozycję. Granica absolutnego „nie zawierającego żadnych wspomnień i odsyłaczy do rzeczywistości”⁵¹ obrazowania nie została jednak – w przeciwieństwie do prac publikowanych w „Prywatnych listach”, przekroczona. Geometryczne formy zostały ożywione „celowym zgrupowaniem” kół (oczy smoka – „ten smok może być dziecięca zabawką albo smokiem z ludowej opowieści”⁵²) i czworokątów – zębów („kształt linii i plam barwnych [...] wywołuje u oglądającego wrażenia doznane przez samego artystę” – „Prywatne listy”, nr 2), a w dolnej części kompozycji – ukryty pod barwnymi płaszczyznami prostokątów – stoi dom.

Struktura graficzna *Na wiejskim podwórku* i *Błogosławienia gospodarstwa* (litografia, linoryt) została złożona z dwóch przenikających się warstw: geometryzujących plam barwnych i stylizowanej czarnej linii rysunku – nośniku tematycznym. Za pomocą niej przedstawiono motywy zaczerpnięte ze świata rzeczywistego. Widoczna na poprzednich grafikach ewolucja realistycznych form

⁵¹ J. Leymarie, *Abstrakcja*, w: *Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego*, Warszawa 1995, s. 8.

⁵² R. Matuščík, *Ludovít...*, s. 42.

w abstrakcyjne geometryczne znaki osiągnęła punkt kulminacyjny. Zostały one przetransformowane w ikonograficzne znaki-symbole, archetypy wsi słowackiej (słowiańskiej). Formalnie wprowadzone ze sztuki bezprzedmiotowej (abstrakcji geometrycznej) i ludowego prymitywu, ikonograficznie ciężą ku nadrealizmowi (realizmowi magicznemu). Jest to, jak pokazuje *Błogosławienie gospodarstwa*, świat na poły magiczny, w którym materialne przenika się z duchowym i sakralnym, gdzie na tych samych prawach funkcjonuje w nim to, co zwykle (ludzie, zwierzęta, rośliny, fragmenty wiejskich zabudowań, przedmioty codziennego użytku) i to, co należy do „sacrum” (uroczystość, obrządek religijny).

Tematycznie Fulla sięga do korzeni sztuki i kultury słowackiej, zamyka się w kręgu własnej tradycji. Czy więc formalne elementy nowoczesnych estetyk były tylko środkami, którymi artysta posługiwał się, aby wyrazić związki tradycji z nowoczesną formą plastyczną? („Trywialne wyjaśnienia typu: nowoczesna forma – narodowa treść nie wyczerpują tego problemu”⁵³ – napisał w kontekście twórczości artysty J. Abelovský). „Słowacki temat”, choć widoczny w warstwie ikonograficznej i formalnej, nie staje się przedmiotem analizy przeprowadzonej przez artystę. „Słowacki temat” „nie ogranicza” Fulli. Przeciwnie, staje się inspiracją do niezależnej wypowiedzi artysty, pracującego „według własnej woli, poglądu i przekonania” („malujemy naszą rzeczywistość, nasze marzenia, wyrażamy siebie” – napisali w nr 1 „Prywatnych listów”).

Ludovít Fulla jako pierwszy osiadł w atelier przy ulicy Trnavskiej. Było to pod koniec 1928 lub 1929 r. W 1930 r. dołączył do niego Mikuláš Galanda. „Zaproponowałem Galandzie dokwaterowanie dlatego, że w Bratysławie nie było wolnych pracowni [...] Mikuláš był cichy, melancholijny, niewymagający, skromny, ale zawsze elegancko ubrany. Kiedy palił papierosa, marzycielsko wpatrywał się w obłoki dymu, jakby z nich czerpał inspiracje do

⁵³ J. Abelovský, *Slovenské kontexty...*, s. 171.

przepiękných rysunków”⁵⁴ – napisał Fulla. W pierwszej połowie lat trzydziestych Galanda skupił się przede wszystkim na rysunku i malarstwie. Poza linorytami umieszczonymi w „Prywatnych listach”, grafiką artystyczną nie zajmował się prawie wcale (pracował w dziedzinie grafiki użytkowej, głównie ilustracji). Lata 1929–1931 są określane jako „okres poszukiwań i eksperymentów”. Rok 1932 rozpoczyna „najpłodniejszy i najbardziej twórczy okres”, który trwał do śmierci artysty: lata 1932–1933 to tzw. okres różowy, w tym samym czasie zaczął tworzyć także obrazy z motywami religijnymi (seria Madonn) oraz o tematyce zbójnickiej (1932–1936), w okresie 1933–1934 dominowały tematy społeczne, 1934–1938 – „sceny pasterskie”, od 1937 ważne miejsce zajmował pejzaż, inspiracja folklorem, portrety (w tym akty) kobiece. W ostatnich trzech latach życia powrócił także do grafiki.

„Prywatne listy” powstały w „okresie poszukiwań i eksperymentów”. W tym czasie artysta namalował „także niektóre surrealistyczne obrazy, które zazwyczaj odsuwane są na margines twórczości Galandy, bo ich znaczenie nie zostało w pełni docenione”⁵⁵. Pewne cechy nadrealnej poetyki posiadają linoryty reproduktowane w „Prywatnych listach”. Szczególnie w nr 2 („płynne”, na poły organiczne, na poły geometryczne, rozciągnięte w przestrzeni formy, przywołujące obraz nagiej kobiety na tle pejzażu⁵⁶) i nr 3–4 (układ kilku zamkniętych „abstrakcyjnych” form, tworzących: w pierwszym *lino* kubizująco-abstrakcyjny „portret”, w drugim pejzaż). Linoryt reproduktowany w nr 1 cechuje bardziej rygorystyczna geometryzacja form (układ pionowych i poziomych białych linii różnej długości i grubości, do których jest doczepiona forma owalna), których wzajemne relacje zdają się mieć „ucz-

⁵⁴ L. Fulla, *op. cit.*, s. 125, 163.

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ Tę samą kompozycję znajdujemy na rysunku Galandy pt. *Panna (Tors)* z 1930 r.

ciem określony, a więc wewnętrzny stosunek”. Także i to przedstawienie przywołuje wizję sennego krajobrazu. Zbliżoną formę artystyczną posiadają rysunki (m.in. *Panna, Myśli*) i linoryty (*Kompozycja*) z 1930 r.

Inną linię nadrealistycznych przedstawień, opierająca się na łączeniu konkretnych przedmiotów czy fragmentów rzeczywistości w zaskakujące zestawienia lub osadzaniu ich w niezwyklej scenerii, stanowią rysunki i kolaże takie, jak *Tęsknota, Pejzaż z krzewem, Aktor filmowy*. Przede wszystkim zaś cykl *Wiersze w rysunkach*. Jesienią 1930 r. Galanda odwiedził Paryż. Spotkanie ze sztuką francuską wywarło na nim wielkie wrażenie. Cykl *Wiersze w rysunkach (Básne v kresbách)* został wydany przez autora własnym nakładem finansowym w 1930 r. „*Wiersze w rysunkach* to perfekcyjne, wizualne wiersze, o czym wyraźnie mówi już sama ich nazwa. Niekiedy bywają uważane za przykład wpływu surrealizmu, albo jako surrealistyczny okres Galandy. Chodzi w nich o przeplatanie wielu motywów. [...] Związki z poezją epoki nie są im obce. Świadczą o tym już same nazwy poszczególnych rysunków: *Dwoje, Utopiona, Balon, Czerwone usta, Kobieta z dzbanem, Termometr, Kobieta i fajka, Wulkan, Kobieta i kwiat, Liście*. Są wizualnym pendentem ówczesnej poezji” – napisała Z. Kostrová⁵⁷. *Wiersze w rysunkach* przywodzą na myśl poematy obrazowe tworzone przez artystów z Devětsíla, które stanowiły połączenie współczesnego malarstwa i poezji oraz miały wyprzeć ich tradycyjne formy. Odpowiadały również postulatom głoszącym konieczność masowego rozpowszechniania dzieł sztuki i ich dostępności dla jak najszerszego grona odbiorców. Były oparte na podobnych założeniach teoretycznych co kolaże surrealistów – poszukiwaniu poetyzmu w różnych dziedzinach życia. *Wiersze w rysunkach* – jako synteza obrazu i poezji, wydane w formie publikacji książkowej w pełni tym założeniom odpowiadały. Od

⁵⁷ Z. Kostrová, *Mikuláš...*, s. 386.

poematów obrazowych różniła je (nieznacznie) technika wykonania i tematyka⁵⁸, pokrewny był nastrój (pogodnej i wyrafinowanej zmysłowości lub trudnej do zdefiniowania, „nieuchwytnej” tęsknoty, smutku), a w niektórych także ikonografia (rysunki *Dwoje* i *Balony* to przenikające się obrazy „kochanków” oraz współczesnej cywilizacji). Z zachodnioeuropejską (francuską) gałęzią surrealizmu łączy je pozbawienie konwencjonalnego znaczenia zwykłych przedmiotów (takich, jak fajka, dzbanek, bilet, czterolistna koniczyna, kwiaty) przez niespodziewane zestawienia, zostały odrzucone jednak wszelkie irracjonalne i niepokojące elementy.

Jednym z najbardziej zagadkowych dzieł Galandy jest *Malarz* – litografia (reprodukowana na plakacie do wystawy Galandy, Praga 1935), rysunek i obraz olejny z 1934 r. o tym samym tytule. Kostrová określiła je jako „wymaginowany autoportret”. Szczególny element (wyraźny zwłaszcza na obrazie) stanowi szereg drobnych, wielobarwnych linii otaczających postać malarza i do niej równoległych, tworzących wokół sylwetki „pole siłowe”. Być może, jak pisze Kostrová – „chodzi nie tylko o formalne malarskie wypełnienie przestrzeni, ale także o wyjątkową zdolność widzenia aury znaną z psychotroniki [...] która prawdopodobnie była szerzej znana w średniowieczu i wykorzystywana była przede wszystkim w przedstawianiu aureoli wokół postaci świętych. [...] Jest bardzo prawdopodobne, że Galanda posiadał tę zdolność już od wczesnej młodości”⁵⁹ (autorka uzasadnia tę hipotezę przeżyciami Galandy „z pogranicza życia i śmierci” spowodowanymi ciężką chorobą). W związku z *Malarzem* Kostrová przywołuje dwie

⁵⁸ Poematy obrazowe tematycznie były związane z „nowymi formami życia” – podróżami, sportem, warieté, większość została wykonana w technice kolażu lub fotomontażu, najczęściej łączono fotografie i reprodukcje, rzadziej rysunek, grafikę i malarstwo; ich stałym elementem było pismo – wkomponowane w obraz stanowiło integralną część kompozycji.

⁵⁹ Z. Kostrová, *Mikuláš...*, s. 272, 284.

wczesne grafiki artysty: *Macierzyństwo* i *Kobietę przy stole* (*Kobietę z wazonami*) z lat 1922–1923. W obu tych pracach postaci kobiet otacza poświata⁶⁰.

W litografiach Galandy z drugiej połowy dziesięciolecia pojawiły się znane z wcześniejszej twórczości (grafiki z końca lat dwudziestych, obrazy z okresu różowego, cykl rysunków *Kobieta w koszuli*) intymne przedstawienia kobiet: *Pół-akt* (1936), *Kobieta w chustce*, *Kobieta przed zwierciadłem* (1937). Synteza klasycyzującej formy – czysty liniowy kontur wypełniony delikatnym walem – została jednak naruszona przez kubizujący, symultaniczny ogląd portretowanych dam. Pulsujące, impresyjne światło nadaje przedstawieniom tajemniczy, nieco metafizyczny charakter.

Do tego cyklu należy także *Rzeźbiarz przed swoim dziełem* (litografia, 1936) – temat poruszony w tym czasie także przez Picassa (*Odpooczywający rzeźbiarz*, akwaforta, 1933). Oba przedstawienia, choć ożywione tym samym duchem klasycyzmu, mają odmienną podstawę estetyczną. Picassowski rzeźbiarz uosabia dionizyjski wymiar radosnej, pełnej pasji twórczości, Galandy skłania się ku apollinijskiej harmonii i duchowym jej aspektom.

„Drugi biegun” tematyczny litografii Galandy stanowiły sceny rodzajowe: *Krówki* (1936) i *Pasterz z krowami* (około 1936) – graficzne wersje motywów, które artysta przedstawiał także na rysunkach i gwaszach – inspirowane rodzimym, wiejskim krajobrazem, można umiejscawiać je w nurcie realizmu magicznego. Przedstawiają oniryczne pejzaże, których kontakt z rzeczywistością ma charakter umownych powiązań, skojarzeń przez wykorzystanie tytułowych motywów. „Jak na początku, kiedy przybył z Te-

⁶⁰ Podobne motywy przedstawiał czeski artysta, grafik i malarz, Josef Váchal (1884–1969), którego twórczość wyrastała z „mistycznej” gałęzi czeskiego symbolizmu (*Plan astralny, seans spirytystyczny*, 1906, *Plan elementarny, plan popędów i namiętności*, 1907). W drzeworycie *Fantazja* (przed 1912) ukazał medytującą kobietę (symbolizuje ona sztukę) z odłożoną na bok paletą. Jej ciało astralne, zwrócone w przeciwną stronę (stronę okna), jest zasłuchane w śpiew ptaka.

plic do Pragi, oczarowało go miasto” – napisała Z. Kostrová – „tak po wieloletnim pobycie w Pradze i Bratysławie przyciągał go [...] słowacki pejzaż. Rok przed śmiercią w mowie wygłoszonej na otwarciu swojej wystawy powiedział: i tak powracam do siebie [...] jak marynarz, który opłynął cały świat i widział wszystkie jego uroki, wreszcie uświadamia sobie piękno ziemi rodzinnej. Oczywiście moja twórczość na tym się nie kończy, szukam i odnajduję zapachy Słowacji. Jest to zadanie trudne”⁶¹.

Mikuláš Galanda zmarł 5 czerwca 1938 r.

SPOŁECZNE NASTROJE EPOKI

Na przełom lat dwudziestych i trzydziestych przypadł debiut artystyczny Kolomana Sokola⁶², który jest uznawany za inicjatora figuratywnego ekspresjonizmu w grafice słowackiej. Początkowo (w drugiej połowie lat dwudziestych) była to refleksja o charakterze społeczno-krytycznym (m.in. drzeworyty *Za chlebem*, *Rewolucja*), która w krótkim czasie (na początku lat trzydziestych) nabrała wyrazistych cech: obnażanie zła, ukazywanie ludzkiej biedy i cierpienia, nadających jego pracom ponadczasowy wymiar (m.in. drzeworyt *Trzej królowie*). Sokol w pełni wykorzystywał siłę wyrazu wszystkich technik graficznych, „podporządkowywał technikę swoim celom twórczym, konsekwentnie i bez wyjątku [...] nie pozbawiając jej warsztatowej czystości i nie naruszając jej

⁶¹ Z. Kostrová, *Mikuláš...*, s. 160.

⁶² W 1928 r. jeszcze jako student Akademii Sztuk Plastycznych wziął udział w *Wystawie Współczesnej Kultury* w Brnie (prof. M. Švabinský wybrał grafikę Sokola *Rewolucjonista*), w 1931 r. uczestniczył jako gość w związkowej, wiosennej wystawie Hollara (Sdružení českých umělců grafiků Hollar) w Pradze (zaprezentował m.in. drzeworyty *Górnicy* i *Na końcu miasta*, z 1931 r.), jego prace były prezentowane również na *Wystawie Sztuki Słowackiej* w Pawilonie Mánesa oraz na wystawie Hollara w Bratysławie.

szlachetności”⁶³. Wart odnotowania jest także fakt, że Sokol „zgodnie ze swoim wykształceniem aż do wyjazdu do Meksyku poświęcił się niemal wyłącznie twórczości graficznej”⁶⁴. Obok grafiki ważne miejsce zajmował rysunek, zwłaszcza od połowy lat czterdziestych⁶⁵.

Společne i humanistyczne zaangażowanie grafiki Sokola wynikało z doświadczeń życiowych artysty: dorastał w trudnej sytuacji materialnej i rodzinnej, od czwartego roku życia wychowywany przez stryja⁶⁶. W wieku 15 lat (pod koniec pierwszej wojny) musiał opuścić rodzinny Liptowski Mikulasz. Wyjechał do Koszyc, gdzie pracował jako rzeźnik (doskwierały mu także ciężkie warunki materialne). W wolnych chwilach rysował. „Tego, że przez to ukradkowe rysowanie kiedyś mocno złapie graficzny ryłec albo dłuto i że przez nie jego zraniona ludzka dusza rozpęta ekspresjonistyczną burzę, nikt jeszcze nie przeczuwał” – napisał Jozef Cincik⁶⁷.

W 1921 r. podjął naukę w szkole Eugena Króna (został jednym z pierwszych studentów kursów wieczorowych)⁶⁸. „Krag [...] lewicowo zorientowanych intelektualistów, z którymi się tam spotykał i których twórczość miał możliwość poznawać, miał wpływ

⁶³ E. Šefčáková, *Koloman...*, s. 15.

⁶⁴ J. Abelovský, K. Bajcurová, *op. cit.*, s. 427.

⁶⁵ W Paryżu przez krótki czas interesował się malarstwem, większość z tych obrazów zniszczył.

⁶⁶ W 1904 r. zmarł ojciec, niedługo później matka wyszła powtórnie za mąż i wyjechała „za pracą” do Budapesztu (postanowiła ułożyć sobie życie na nowo, bez „obciążeń” z poprzedniego małżeństwa).

⁶⁷ J. Cincik, *op. cit.*, s. 73.

⁶⁸ „[...] praca ponad siły okazała się zbawieniem, bo... ciężko zachorował. Po pierwsze, siedział w pokoju i miał czas rysować. Po drugie, doktor Gabor Mathe, który go leczył, zobaczył znakomite szkice i namówił go, by zaczął się uczyć. Po trzecie, jego kolega dowiedział się, że w prywatnej szkole rysunku Eugena Króna brakuje jednego ucznia, by placówka dostała rządowe dotacje”. P. Bukalska, *Sen kolomana Sokola*, „Tygodnik Powszechny”, nr 4 (2950), s. 12.

m.in. „na wybór pierwszych wzorów (w tym czasie narodził się podziw Sokola dla Vincenta van Gogha i Käthe Kollwitz)”⁶⁹. Dzięki nauczycielowi zapoznał się z twórczością Grosza i Dau-miera. Istotny wpływ na twórczość młodego grafika miały także grafiki i rysunki Béli Uitza oraz twórczość Konštantina Bauera.

Okres studiów praskich⁷⁰ był decydujący dla formowania się talentu Sokola – napisała Šefčáková. Środowisko akademickie przeżywało okres silnego zainteresowania tematyką społeczną⁷¹. Sokol twórczo wykorzystał i przetworzył przykład współczesnej czeskiej grafiki społecznej (Vladimír Silovský, Vladislav Hřimalý, Jan Rambousek, Tomáš František Šimon, Vladimír Sychra, Rudolf Krajc). „Pozostając wprawdzie przy jej tradycyjnej ikonografii, interpretował ją jednak bez zwyczajowego sentymentalizmu, nostalgii i liryzującej melancholii z niespotykaną do tej pory [...] karykaturalnością, sarkazmem, sceptycyzmem, ale i groteską”⁷². Czarno-białe drzeworyty z końca lat dwudziestych to ekspresyjno-realistyczne przedstawienia, utrzymane w ponurej, ciemnej tonacji. Głównym motywem są postaci robotników i biedaków, którym towarzyszą pochmurne scenerie zjawisk atmosferycznych, podkreślające dramatyczną wymowę prac (*Rewolucja, Za chlebem* albo *Rodzina*, 1928). Środki wyrazu tych grafik, oparte na modelunku światłocieniowym i ostrej, ekspresyjnie wijącej się linii, zdradzają wyraźne wpływy „szkolenia u Švabinskiego”. Podobnie jak ekspresyjny *Autoportret* młodego Sokola (drzeworyt, 1929). W drzeworytach z początku lat trzydziestych: *Przed fabryką, Przed odejściem* (1930), *Głodni, Na skraju miasta, Uderzenie, Do celu* (1931) jest widoczna stopniowa zmiana środków formalnych.

⁶⁹ E. Šefčáková, *Koloman...*, s. 15.

⁷⁰ Przez pierwszy rok studiował w pracowni ogólnej „przygotowawczej” prof. Jakuba Obrovskiego, potem na specjalizacji graficznej Maxa Švabinskiego (1926–1928) oraz T. F. Šimona (1928–1932).

⁷¹ E. Šefčáková, *Koloman...*, s. 16.

⁷² J. Abelovský, K. Bajcurová, *op. cit.*, s. 427.

Zmierzają one w stronę coraz większej ekspresji i deformacji, precyzyjna kreska i modelunek światłocieniowy ustępują miejsca rozwiązaniom coraz bardziej płaszczyznowym, wyodrębnieniu figury z tła. Wieloplanowe, realistyczne kompozycje stopniowo zmieniają się w przedstawienia na tle płytkiej przestrzeni, z udziałem większej ilości postaci. Od strony ikonograficznej różnice są niewielkie (związane głównie z ilością postaci i środkami formalnymi). Nadal dominują przedstawienia, obrazujące życie robotniczych rodzin – biedaków zamieszkujących slumsy i peryferyjne dzielnice miast, z wyraźnym zaangażowaniem społecznym. „W walce o etos, o dobro ludzkości K. Sokol nie miał ani czasu, ani chęci bawić się z materiałem. Dlatego Sokolowi było i jest obce graficzne wyrafinowanie Fulli, albo subtelne [...] zabawy Galandy. Sokol czuje, że trzeba [...] uderzać w miejsca najbardziej wrażliwe, trafiać zło w punkty najczulsze. Zdumieni i przerażeni chodzili i zdarzało się, że rozbici wychodzili z wystaw graficznych K. Sokola obłudni dobroczyńcy, pseudo-altruści, pseudo-biedacy, pseudo-pacyfiści, pseudo-moralisci i inni. W jakiś niewyjaśniony sposób uświadamiali sobie, przeczuwali, że grafik odważył się postawić ich sumienie przed bezwzględny zwiernadłem”⁷³ – napisał w 1944 r. J. Cincik. Pochodzące z początku lat trzydziestych grafiki charakteryzuje „dramatyczna cisza spokoju i bezczynności”, posiadają ją „linie i płaszczyzny [...] *Szarego poranka*”⁷⁴ – akwaforty z 1931 r. Wyróżnia ją forma płaszczyznowa, syntetyczna, niemalże „daumierowska” (zwłaszcza w rysunku pierwszoplanowych postaci). Przedstawieni na grafice robotnicy i dzieci to wychudzone, zrezygnowane, anonimowe postaci mieszkańców wielkiego miasta, ludzie pozbawieni nadziei, zepchnięci na margines społeczny. Najbardziej przenikliwe elementy grafiki stanowią oczy dwójki dzieci: wielkie, błyszczące i głodne; wpatrzone w od-

⁷³ J. Cincik, *op. cit.*, s. 74.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 77.

biorcę. Ten sam wyraz twarzy odnajdujemy u wychudzonej dziewczyny i robotnika w drzeworycie *Na skraju miasta* (1931), u *Trzech króli* (1933) i *Przerażonych* (1934). Bohaterów swoich grafik „nie musiał Sokol w tych latach szczególnie wyszukiwać. Wystarczyło posiedzieć w mrocznym kącie któregoś z nocnych lokali albo zapuścić się do kolonii bezrobotnych na Žižkowie. Sokol często tam chadzał [...] i miał tam wielu przyjaciół. Swoje skromne środki materialne często rozdawał mieszkańcom i choć koledzy oceniali jego zachowanie jako niebezpieczną ekstrawagancję, nie zrażał się. Stamtąd przynosił szkice wychudzonych, pochylonych ludzi z wielkimi rękoma i straszliwie zapadniętymi oczyma w postarzałej twarzy”⁷⁵.

W 1932 r. otrzymał roczne stypendium artystyczne w Paryżu. Atmosferę życia toczącego się w tamtejszych kawiarniach i kabaletach oddają *Trzy tancerki*, *Taniec*, *Kawiarnia w Paryżu* (akwaforta, akwatinta, 1932). Po powrocie do Pragi powstały *Trzej Królowie* i *Przerażeni*. Obie grafiki ukazują wspólny dla całego świata problem biedy i głodu ludzkiego. Drzeworyt *Przerażeni*, ikonograficznie nawiązujący do *Tratwy Meduzy* Théodore’a Géricaulta, przedstawia przestraszone, zagłodzone postaci dryfujące wśród nieprzyjaznych, wrogich im sił natury. Te siły mogą symbolizować władzę wyższych i bogatszych klas społecznych. *Trzej królowie* to, jak napisał M. Városov, „trzej wiejscy chłopcy, tacy jak ich autor zapamiętał z dzieciństwa, kiedy spoglądał na nich z okien pierwszego piętra”⁷⁶, przebrani za kołędników: wychudzone, zdeformowane postaci, pokazane z góry, w dużym skrócie perspektywicznym. Sposób ujęcia oraz błazeńskie czapki-korony na głowach postaci symbolizują przepaść między światem biednych i światem bogatych, pokazują jak głębokie różnice w jakości i stylu życia istnieją na świecie. Deformacje rysów twarzy (zapadnię-

⁷⁵ E. Šefčíková, *Koloman...*, s. 18.

⁷⁶ M. Városov, *Slovenské výtvarné umenie...*, s. 184.

te policzki, wielkie oczy, usta wykrzywione w grymasie rozpacz i prośby) oraz nienaturalnie długie kończyny (prośba o jałmużnę?) bliskie są karykaturze. Nie mają z nią jednak nic wspólnego – tkwi w nich olbrzymia siła sugestii, wzmacniająca wymowę pracy.

W pierwszej połowie lat trzydziestych w grafikach Sokola pojawiły się także motywy rodzime, nawiązujące do folkloru – „szczególny cykl prac z tematami, które stały się w tym czasie ofiarą [...] powierzchownego pojmowania słowackiej swojskości [swojrązu] jako tematy narodowe”⁷⁷. Znalazły się wśród nich sceny rodzajowe z motywami zbójnickimi (*Nad ognieniem, Pod okienkiem i Pod szubieniczką*, 1934), ukazujące życie ludu: *Flisak* (1934), *Baca, Pasterka* albo *Kaćena* (1935). Szczególny „dystans” Sokola wobec sztuki słowackiej mógł wynikać z faktu, iż artysta „za wyjątkiem lat młodości [do 1925 r.] nigdy nie przebywał na Słowacji przez dłuższy czas. Rodem i korzeniami z Liptova, wychowany w Koszycach, studiował przez krótki czas w Bratysławie [...]”⁷⁸.

W drugiej połowie lat trzydziestych artysta był zależny materialnie przede wszystkim od grafiki książkowej i zamieszczanej w czasopiśmie. Wiele wystawiał w kraju i za granicą: „w wielu przypadkach (m.in. wystawa Slovensko w Pradze w roku 1933) Sokol był jedynym przedstawicielem słowackiej grafiki. Po jego pierwszej samodzielnej wystawie w Krasnej Izbe w Pradze nie było wątpliwości co do jego wyjątkowego talentu. Wystawa wywołała podziw krytyki [...]. A powodzenie młodego grafika na wystawie Hollaru w Meksyku w 1936 roku zdecydowało o jego dalszym losie”⁷⁹. Przyjął propozycję rocznej wymiany artystycznej i w 1937 r. wyjechał do Meksyku, aby uczyć grafiki na Escuela

⁷⁷ J. Cincík, *op. cit.*, s. 78.

⁷⁸ M. Hirko, *Koloman Sokol. Mýty a skutočnosť*, „Výtvarný život” 1992, nr 2, s. 21.

⁷⁹ E. Šeřčáková, *Koloman...*, s. 20.

de las Artes del libro (w tym samym roku został profesorem na Escuela Nacional de Artes Plásticas)⁸⁰.

„Szorstki naturalizm grafik Sokola, ale i psychologizujące indywidualne spojrzenie na społeczną rzeczywistość musiały być nadzwyczaj pociągające dla młodych [...] malarzy ze Słowacji: Majerníka, Želibského, Bauernfreunda, Nemeša”, studiujących na początku lat trzydziestych w Pradze⁸¹. Należeli oni do pokolenia debiutującego w połowie lat trzydziestych, określanego w plastyce jako *Pokolenie 1909*⁸². Postawę i twórczość tej generacji nazaczyły okres pierwszej wojny światowej (dzieciństwo), lata kryzysu gospodarczego (w okresie dojrzewania) oraz narastające zagrożenie faszyzmem i traumatyczne przeżycia w czasie drugiej wojny światowej (w latach studiów na praskich akademiach), a także pochodzenie: „poza nielicznymi wyjątkami pochodzili z ubogich rejonów słowackiej prowincji i do wielkiego świata sztuki wchodziłi bez rodzimego, intelektualnego zaplecza”⁸³. Było to pierwsze pokolenie wychowane po wojnie, w nowych warunkach

⁸⁰ „Choć wizja swobodnej, materialnie zabezpieczonej twórczości nie była bez znaczenia, Sokola do Meksyku ciągnęła przede wszystkim młodzieńcza potrzeba poznania nowego [...]. Na decyzję duży wpływ wywarło także małżeństwo [zawarte w 1933 r.] z Amerykanką czeskiego pochodzenia Lýdią Kratinová”. (*Ibidem*).

⁸¹ J. Abelovský, K. Bajcurová, *op. cit.*, s. 427.

⁸² M. Városov, *Slovenské výtvarné umenie...*, s. 26, 161, 185. Badacz stosuje termin „pokolenie urodzone około 1909 roku” („generácia narodená okolo roku 1909”). Ponad trzydziestu artystów urodzonych od 1904 (Jakub Bauernfreund) do 1914 (Eugen Nevan), którzy debiutowali od początku lat trzydziestych (Ester Šimerová) do początku lat czterdziestych (Peter Matejka i Eugen Nevan). W 1935 r. odbyła się pierwsza samodzielna wystawa Cypriána Majerníka, uważanego za protagonistę generacji. Literaci, debiutujący podobnie jak ich poprzednicy z *Pokolenia 1900* na łamach czasopisma „DAV”, przyjęli nazwę *Grupy R-10* (*Skupina R-10*) od „rocznika 1910”. Por. J. Abelovský, K. Bajcurová, *op. cit.*, s. 459-461; J. Abelovský, *Slovenské kontexty...*, s. 178; L. Peterajová, *Cyprián Majerník*, Bratislava 1981, s. 11.

⁸³ J. Abelovský, *Slovenské kontexty...*, s. 178.

społecznych i politycznych, a także kulturalnych. Młodzi artyści uzbrojeni w bogactwo formalne nowoczesnej sztuki „nie odczuwali potrzeby kolektywnych wystąpień z nowymi programami artystycznymi”⁸⁴, sceptycznie podchodzili do „słowackiego świata” sztuki nowoczesnej, „inaczej patrzyli na folklor, przegadany i zbanalizowany przez mieszczaństwo”⁸⁵ i temat narodowy – z absolutnego dystansu, jako coś „co już nie ma prawa do życia – rzeczywistego ani artystycznego”⁸⁶. Jednak trzeba zaznaczyć, że część z tych problemów nie była obca także „pokoleniu założycielskiemu”. Świadczą o tym, w dziedzinie sztuk plastycznych, chociażby „Prywatne listy” czy „cykl słowacki” Sokola.

Przykładem międzygeneracyjnych wpływów i nawiązań jest twórczość graficzna Imra Weinera-Krála – malarza, autora cyklu drzeworytów *Bratysława* (1936), porównywanego z *Miłością w mieście*. Weiner-Král, podobnie jak Galanda, przedstawił w powyższych grafikach „wewnętrzne” życie wielkiego miasta. Podglądamy je przez okna czynszowych kamienic (*Bratysławskie podwórze*, *Uliczna piosenka*, *Niedziela*, *Koniec–Utopiona*). Uczestniczymy w codziennym życiu Bratysławy (*W tramwaju*, *W drukarni*, *Brama Michalska*), dzielimy z jej mieszkańcami drobne radości (*Niedziela*, *Boon*) i wielkie smutki (*Koniec–Utopiona*). Na grafikach pojawia się cała plejada rzeczywistych i wyimaginowanych postaci: mieszkańcy domów i ich dzieci, staruszkowie i żebracy, wędrowni grajkowie i kalecy śpiewacy, a nawet nagie muzy (*Uliczna piosenka*). Elementem łączącym wszystkie przedstawienia jest górujący nad miastem bratysławski zamek, a także niezwykła poetyka. E. Trojanová napisała, że twórczość Weinera-Krála była w tym czasie „oryginalną i jedyną w swoim rodzaju reakcją sztu-

⁸⁴ E. Peterajová, *Cyprián...*, s. 38.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 11.

⁸⁶ J. Abelovský, *Slovenské kontexty...*, s. 178.

ki słowackiej na surrealizm”⁸⁷. Formalnie łączy „kubistyczną perspektywę, chagallowską lewitację i surrealistyczne, niezwykle zestawienia. Sugestywne metafory integrował z symboliczną obrazowością poetyckich skojarzeń”⁸⁸. L. Petrąnsky określił cykl *Bratysława* jako „balladę społeczną” charakteryzującą życie słowackiej stolicy w latach trzydziestych. Uważany za jedną z najlepszych realizacji końcowego okresu sztuki międzywojennej, zorientowanej na problemy społeczne, „którą w tym czasie – około 1936 roku – zaczął przykrywać ciężar faszyzmu”⁸⁹.

Wspólnym mianownikiem dla twórczości artystów z *Pokolenia 1909* była potrzeba angażowania się w realia życia, nie interesowała ich twórczość podążająca za wizją czystej formy. Litografia Dezidera Millega *Rolnicy (Wygności z ziemi)* z 1934 r. oddziałuje przede wszystkim psychologiczną wymową, utrzymanego w realistycznej konwencji, portretu tytułowych bohaterów. Cykl drzeworytów *Poznajcie swoją ojczyznę* Jozefa Fedory z 1932 r. uderza w narodowe mity Słowaków. Należący do tego cyklu *Naród Muzykantów* odnosi się do muzykalności – jednej z cech słowackiego charakteru narodowego⁹⁰: „Nie ma nad Słowian śpiewniejszego

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ E. Trojanová, *Grafika...*, s. 108.

⁸⁹ L. Petrąnsky, *Moderná slovenská grafika...*, s. 53.

⁹⁰ „Na szczególną wzmiankę zasługują pośród uzdolnień poetycki oraz muzyczny talent narodu słowackiego. [...] Chyba właśnie to bogactwo i czar melodii pieśni ludowych stały się powodem potocznej opinii o słowackim charakterze narodowym, a zatem i o Słowakach jako typie osobowości, mianowicie, że są to ludzie rozśpiewani. Słowak śpiewa podczas nabożeństw, ale także przy pracy, poza tym nie tylko na weselu, zabawie, ale również gdy przeżywa ból i kłopoty, w kuchni, w warsztacie, w lesie, na łące, na polu, nie tylko, gdy jest mu dobrze, kiedy jest zakochany, ale również w nieszczęściu, a nawet – co znajduje wyraz w niejednej naszej pieśni ludowej – pod szubienicą. Tak oto w ludowych pieśniach naród słowacki upoetycyzył całe swoje życie, swoje dole i niedole. W pieśniach tych wzdycha do Boga, przedstawia swoje trudności w pracy, blaski i nędze życia, miłosne utrapienia, ciężar i jarzma niewoli, wesołe i ponure

narodu na świecie [...] i dlatego prawdziwie i znacząco nazwał siebie nasz naród Słowianami tj. narodem słowa, śpiewu⁹¹ – pisał w połowie XIX w. Ľudovít Štúr⁹². Ta cecha jednak została przez Fedorę naturalistycznie, niemal makabrycznie przerysowana, bowiem tytułowi muzykanci są przedstawieni jako wychudzone, kalekie postaci grające na katarynkach. Wyraźny socjalno-krytyczny podtekst ich prac pozwala je sytuować w zapoczątkowanym przez Sokola „ekspresjonizmie społecznym”.

Do prac młodych artystów zaczęła przenikać tematyka wojenna – pod wpływem wydarzeń w Hiszpanii (1936–1939) i narastającej fali faszyzmu. Motyw walki, oparty na etycznym konflikcie dobra ze złem, pojawił się w akwafortach Ľudovíta Ilečki. W pochodzącym z 1934 r. cyklu *Wojna* artysta nawiązywał do twórczości Francisca Goi (*Okrucieństwa wojny*). Obrazy Imra Weinera-Krála (*Guernica*, 1937) i Cypriana Majerníka (*Ogień*, 1938) powstały pod wpływem wydarzeń z 1937 r., które miały miejsce w baskijskim mieście zbombardowanym przez lotnictwo niemieckie. W tonie sprzeciwu wobec narastającej fali faszyzmu i zagrożenia wybuchem wojny wypowiedali się także krytycy i literaci słowaccy⁹³.

chwile rzemiosła zbojeckiego oraz służby wojskowej, sytuację życiową ludzi z różnych środowisk [...] słowem – wszystko, całe życie narodu słowackiego z jego radościami i smutkami. Teksty słowackich pieśni ludowych składają się więc jak gdyby na wielki epos narodu słowackiego, obrazujący wszystkie aspekty jego życia”. A. Jurovský, *Słowacki charakter narodowy*, w: *Kwestia...*, red. R. Chmel, s. 284–285; por. także: Z. Jančí, *Problém národného v umení*, „Výtvarný Život” 1978, nr 7, s. 28; J. Pavel, *Sztuka Czechosłowacji*, Warszawa 1986, s. 336.

⁹¹ „Słowo w języku słowian oznacza także pieśń [...]” – przypis Ľudovíta Štúra.

⁹² Ľ. Štúr, *O ludowych pieśniach i podaniach plemion słowiańskich*, w: Ľ. Štúr, *Wybór Pism*, oprac. H. Janaszek-Ivaničková, Wrocław 1983, s. 280–282.

⁹³ W połowie 1936 r. (31 V–1 VI) „pod hasłem obrony kultury przed narastającą groźbą faszyzmu” został zorganizowany w Trenčianskich Teplicach kongres pisarzy słowackich. Jeden z jego uczestników, były DAV-ista Vladimír

Rozdział słowackiej grafiki artystycznej lat trzydziestych zamykają drzeworyty Ľudovíta Fulli. W drugiej połowie dekady pojawił się w jego twórczości nowy motyw ikonograficzny: miasto. Artysty nie interesowała jednak jego charakterystyka, ale symboliczny i uniwersalny obraz, miasta jako miejsca, wytworzony z budowli i ulic, sprowadzonych do rytmicznych układów płaszczyzn geometrycznych. Stąd w drzeworytach artyści znajdujemy zarówno przedstawienia europejskich metropolii (Paryż), jak i niewielkich, prowincjonalnych miast słowackich (Bardiów). Te obrazy miejsc tworzył podobnie jak wcześniejsze grafiki, za pomocą poetycko-surrealnej wizji, podporządkowanej konstruktywistycznej organizacji formy. Przewodnim i centralnym motywem każdej z grafik było najbardziej charakterystyczne dla danego miasta miejsce lub budowla. Tak samo monumentalnie wyglądają paryska katedra Notre Dame (*Notre Dame w Paryżu*, drzeworyt, 1938) i wieża Eiffla (*Wystawa w Paryżu*, drzeworyt barwny, 1938), jak niewielki Kościół Kapucynów w Bratysławie (*Kościółek*, drzeworyt barwny, 1938) oraz świątynia św. Idziego i ratusz w Bardiowie (*Rynek w Bardiowie*, drzeworyt barwny, 1938). Jako pierwsza z cyklu powstała⁹⁴ *Ulica Vazovova* (1938) w Bratysławie. Przy niej były ulokowane budynki ŠUR i być może właśnie z jej okien rozpościerał się, przedstawiony na grafice, rozległy widok na zasnieżone dachy, kościelne wieże, wzgórze.

Clementis apelował w 1938 r.: „od społeczności czeskiej oczekujemy, że będzie ze zrozumieniem śledziła wszystkie te nasze wysiłki, podyktowane troską o lud pracujący Słowacji, o byt narodu słowackiego, o dotychczasowe zdobycze postępu kulturalnego i społecznego, o istnienie republiki, której zagraża międzynarodowa agresja faszystowska”. V. Clementis, *Autonomia?*, w: *Kwestia...*, red. R. Chmel, s. 216.

⁹⁴ Šefčáková, *Permutácie...*, s. 157.

Równie istotnym elementem co ikonografia była forma grafik (jej podstawę stanowiły rytmiczne układy czarnych, geometrycznych płaszczyzn) oraz barwa (dominujący kolor to czerń „podstawowej” kliszy graficznej i biel papieru). Odejście od „preferowanej” przez konstruktywistów palety barwnej na rzecz bardziej wyrafinowanych połączeń kolorystycznych (złamane lub pastelowe fiolety, róże, zielenie, szarości, rzadziej czerwienie i żółcenie) zostało jednak ograniczone do trzech lub czterech kolorów (oprócz czerni i bieli), nakładanych płasko, niemal „szablonowo”. Geometryzowane plamy barwne stanowiły „uzupełnienie” czarnego szkieletu, nadając mu lekkości i dekoracyjności.

Te prace były zamknięciem nowoczesnych poszukiwań Fulli, który w kolejnych latach nie przekroczył pod względem formalnym wypracowanych w okresie międzywojennym „ram nowoczesności”, ale kultywował i powtarzał te wzorce. Drzeworyty z drugiej połowy lat trzydziestych, doprowadzone do syntetycznej formy, oparte na rytmicznym układzie dwu lub kilku barwnych płaszczyzn, stały się inspiracją – „punktem wyjścia” dla powojennej twórczości Oresta Dubaya, Vincenta Hložníka, Alojza Klimy, Ernesta Zmetáka i Viliama Chmela z pokolenia drugiej wojny światowej. Wrócił do nich także sam autor. Jeszcze raz, w połowie lat pięćdziesiątych, podjął temat weduty miejskiej w linorytach *Wietrzna Bratysława* i *Sen* – poetyckich wizjach miasta ponad czasem i rzeczywistością.

LATA 1939–1948

„INTER ARMA SILENT MUSAE”?
OKRES DRUGIEJ WOJNY ŚWIATOWEJ

We wrześniu 1938 r. podpisano traktat monachijski. Na jego mocy III Rzesza Niemiecka zajęła Sudety czeskie. W październiku została ogłoszona autonomia słowacka („później [...] potwierdzona przez sformowanie rządu krajowego, wybory do sejmu słowackiego i uchwalenie konstytucji”)¹. W listopadzie w wyniku pierwszego arbitrażu wiedeńskiego przyłączono część południowych terenów Słowacji do Węgier. „14 marca 1939 sejm [...] proklamował niepodległe państwo słowackie, które było w danej sytuacji produktem ubocznym nazistowskiego rozbitcia Czecho-Słowacji, narzuconego przez Hitlera”². 15 marca Niemcy zajęły Czechy i Morawy – te ziemie znalazły się pod okupacją (został utworzony Protektorat Czech i Moraw). 23 marca w wyniku tzw. małej wojny węgiersko-słowackiej Słowacja utraciła na rzecz Węgier kolejne ziemie na południu i wschodzie.

¹ R. Chmel, *Kwestia słowacka w XX wieku. Wstęp*, w: *Kwestia...*, s. 25.

² *Ibidem*. Możliwość wyboru był pozorna: czy Słowacja ma być przyłączona do Węgier, czy zachowana jako całość i tworzyć samodzielne państwo, formalnie niepodległe, w rzeczywistości całkowicie zależne od III Rzeszy.

Wydarzenia związane z rozpadem Republiki Czesko-Słowackiej³ miały bezpośredni wpływ na słowackie życie artystyczne. Do końca 1938 r. Słowację musieli opuścić zamieszkujący ją Czesi, wśród nich Jozef Polák – dyrektor muzeum w Koszycach (które po jego wyjeździe „przystało być miejscem «gorących dyskusji» artystów, areną wystawową przyciągającą słowacką sztukę nowoczesną [...]”⁴ i „członkowie elitarnego profesorskiego grona ŠUR”⁵ (dyrektor Josef Vydra wyznaczył na swojego następcę Ľudovíta Fullę). Szkoła Rzemiosł Artystycznych najpierw została przyłączona do Wyższej Szkoły Technicznej (Vysokej školy technickej), „kształcącej nauczycieli rysunku dla szkół średnich, która właśnie przeniosła się z Koszyc do Bratysławy”⁶, a następnie 1 X 1939 zlikwidowana. Przedmioty w niej nauczane zredukowano i przeniesiono do szkoły technicznej (Oddelení kreslenia a maľovania), przemianowanej na Słowacką Wyższą Szkołę Techniczną (Slovenská vysoká škola technická), która w ten sposób weszła do historii jako „pierwsza słowacka wyższa szkoła kształcąca w kierunku artystycznym”⁷.

„Przywódcy nowego państwa [...] żądali od początków jego istnienia pozornie tylko jednego: wzmocnienia, zjednoczenia rozproszonych sił słowackiej sztuki, na jednej – «narodowej» pod-

³ „Pierwotnie istniejący łącznik w nazwie został po raz pierwszy usunięty w konstytucji z 1920 roku i powrócił do niej na sześć miesięcy roku 1938, po wprowadzeniu autonomii słowackiej”. *Ibidem*, s. 6.

⁴ J. Abelovský, K. Bajcurová, *op. cit.*, s. 457.

⁵ *Ibidem*, s. 459.

⁶ Ľ. Fulla, *op. cit.*, s. 176.

⁷ E. Peterajová, *História výtvarného školstva na Slovensku*, w: *Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave 1949–1989*, tryb dostępu: <http://www.vsvu.sk> [30.11.2005]. Na SVŠT studiowali m.in. Orest Dubay (w l. 1939–1943), Viliam Chmel (1940–1941), Ferdinand Hložník (1942–1946), Ladislav Guderina (1938–1941), Ernest Zmeták (1943), Alojz Klimo (1941–45), Ervín Semian (1941–1943) – przedstawiciele pokolenia drugiej wojny światowej. [przyp. M. I.]

stawie. Na pozór niewinna kulturalno-polityczna dyrektywa kryła w sobie jednak [...] odrzucenie indywidualistycznego modernizmu w jakiegokolwiek jego postaci. [...] w 1939 na mocy rządowego rozporządzenia w terminie natychmiastowym zostały rozwiązane wszystkie związki i stowarzyszenia artystyczne, na ich miejsce powołano Związek Słowackich Artystów Plastyków [Spoloč slovenských výtvarných umelcov]. Nad narodową czystością jego działalności pieczę sprawował rządowy komisarz”. Po likwidacji ŠUR, wyjeździe czeskich modernistów, izolacji artystów z okupowanych ziem południa i wschodu Słowacji, stracie Koszyc, Lučenca, Rožňavy i innych centrów kultury „był to kolejny cios dla wciąż jeszcze rodzącego się, otwartego na Europę modernizmu Słowacji”. Należy wspomnieć także o powszechnej izolacji słowackich plastyków, którzy oprócz Wiednia i Biennale w Wenecji nie mieli w nowym państwie możliwości legalnych kontaktów zachodnioeuropejskich⁸. Część młodego pokolenia artystów, aż do 1945 r. przebywała w Pradze (Majerník, Želibský, Nevan, Hoffstädter). Imro Weiner-Kráľ lata wojenne spędził we Francji⁹.

Ľudovít Fulla zniechęcony szykanami zrzekł się stanowiska profesorskiego w SVŠT, porzucił praktykę pedagogiczną i „dystansował się od wydarzeń artystycznych”. W 1942 odszedł na urlop zdrowotny i osiadł w zaciszu Martina¹⁰. Na początku lat

⁸ J. Abelovský, K. Bajcurová, *op. cit.*, s. 459–460.

⁹ W 1939 wyjechał do Paryża, gdzie zastała go niemiecka inwazja; w kolejnych latach aktywnie włączał się we francuski ruch oporu.

¹⁰ Po likwidacji ŠUR „wcisnęli mnie do przemysłówki [popularnie średnia szkoła techniczna, tu: w Bratysławie] nad Dunajem [...] byłem tam po wypłatę tylko raz albo dwa. Potem próbowali mnie wpasować do gimnazjum na Grössibogovej. A kiedy i tam nie mieli wolnych godzin, osadzili mnie w gimnazjum na Kozej, gdzie [...] pewnie przez wakacje, dobudowano do pracowni rysunku mały, bardzo wilgotny [...] gabinet. Z tego gabinetu i po tyłu przejściach osiadłem na rok w tatrzańskim sanatorium” – napisał artysta we wspomnieniach. „Po powrocie złożyłem podanie o rentę i przeprowadziłem się z żoną do Martina. Decyzja była łatwa, pomógł apel aby osoby starsze i emeryci opuścili Bratysławę.

czterdziestych (1940–1942) wykonał cykl drzeworytów o tematyce biblijnej: *Narodzenie*, *Ofiarowanie w świątyni* i *Ukrzyżowanie* (1940–1942). Nie był to w jego twórczości nowy motyw, z wcześniejszych realizacji należy wspomnieć obok obrazów¹¹ wymienione już Madonny (linoryt barwny, 1929, drzeworyt 1937) oraz dwie wersje *Ukrzyżowania* (linoryt i drzeworyt ręcznie kolorowane, 1937) nawiązujące kompozycyjnie i ikonografią do ruskich i słowackich ikon, średniowiecznych iluminowanych rękopisów i inkunabułów, od strony formalnej zostały rozwiązane podobnie jak omówione miejskie weduty z lat 1937–1938. Pierwotnym zamierzeniem artysty było zapewne, jak sugeruje Šefčáková, wykonanie cyklu maryjnego nawiązującego do popularnych tematów drzeworytniczych przełomu XV i XVI w. Formalnie jednak syntetyczne kompozycje bliższe są „tonalnej ksylografii XIX w.”¹² Majestatyczne, posągowe postaci umieszczone na neutralnym, niemal czarnym tle od strony formalnej charakteryzuje dość monotony, uproszczony modelunek, złożony z równoległych cięć (pionowych, poziomych lub ukośnych) o jednakowej intensywności. Te prace, uzupełnione grafiką *Kościół Uniwersytecki w Trnawie* (drzeworyt, 1941), zostały wydane w publikacji H. Pinnarda de la Boullaye *Mária, Božie veľdielo* (Trnava 1943)¹³. Reprodukcje drzeworytów *Boże Narodzenie* i *Ukrzyżowanie* oraz bratysławskie pejzaże (*Pejzaż z okolic Bratysławy*, *Świt w Bratysławie* i *Kościół Blumentalski*) Fulla wydał (własnym nakładem) w 1942 r., jako karty pocztowe. Do wspomnień z Martina należą powstałe w dru-

[...] Martin przyciągał mnie tradycją, wielkimi drukarniami i Macierzą [...] mogę powiedzieć, że były to najszczęśliwsze lata mojego życia” (L. Fulla, *op. cit.*, s. 179–180).

¹¹ *Revúcka madonna* (1927), *Wygnanie z raju* (1932), *Madonna z aniołem* (*Piernikowa Madonna*, 1929), *Madonna w czerwieni* (1935), *Ukrzyżowanie* (1939), *Małe Ukrzyżowanie* (1942).

¹² E. Šefčáková, *Permutácie...*, s. 158.

¹³ *Ibidem*, s. 159.

giej połowie dekady drzeworyty *Opuszczony dom*, *Kręta droga*, *Zmierzcha się* (zapewne widok z domu artysty przy Kocelovej) i *Trzej królowie* (1946), a także obrazy *Pejzaż z jeźdźcem* (1946) i *Wybieranie ziemniaków* (1949)¹⁴.

Swoistą przeciwwagą dla wojennej rzeczywistości były także grafiki malarza Miloša A. Bazovskiego, reprezentującego podobnie jak Fulla „pokolenie założycielskie”. W pierwszej połowie lat czterdziestych wykonał serię czarno-białych linorytów inspirowanych motywami ze słowackiej prowincji. *Pod wieczór* (1940), *Gaździna* (1940), *Matka* (1942), *Gołębica* (1943) – duże, geometryczne płaszczyzny czerni i bieli, doprowadzone do lapidarnej, niemal abstrakcyjnej formy – znaku („znak jako symbol, symbol człowieka, symbol pejzażu i relacji między nimi” – napisał Petránsky¹⁵) albo przeciwnie: ekspresjonistyczne, nieco surowe w formie, prowadzone kreską dynamiczną, nerwową, sumarycznie opisującą przedstawione motywy, w większości pejzaże i sceny rodzajowe: *Mały Bysterec* (1940), *Helepianka* (1941), *Nad rzeką* (1942), *Sarenki*, *W polu* (1943), sporadycznie portrety: *Madonna* (1943)¹⁶.

Imro Weiner-Kráľ wykonał cykl drzeworytów *Śmierć i zwycięstwo* (1942): *Droga*, *Pożar*, *Żołnierz*, *Rozłąka*, *Czółno*, *Chleb*, *Straż*, *Eskorta*, *Więźniowie*, *Tłum*. Zamykają go *Zakochani* – na miejskim skwerze, na ukrytej wśród drzew ławce. Jest księżycowa noc. W czasie wojny także toczy się normalne życie.

Inicjatywę artystyczną w tym okresie przejęło, jak się powszechnie uważa¹⁷, *Pokolenie 1909* wspierane od połowy lat czterdzie-

¹⁴ Por. L. Fulla, *op. cit.*, s. 180–181.

¹⁵ L. Petránsky, *Moderná slovenská grafika...*, s. 72.

¹⁶ Bazovský powrócił do tych motywów w litografiach z lat pięćdziesiątych: *Drzewa* (1955–1960), *Wierzby (Pod wieczór)*, *Odpoczynek*, *Kołyska w polu*, *Ko-liba pod górą* (1957) – litograficznych transpozycjach rysunków (patyk, tusz) przedstawiających w syntetyczny sposób tytułowe motywy.

¹⁷ Por. J. Abelovský, K. Bajcurová, *op. cit.*, s. 460–464.

stych przez pokolenie drugiej wojny światowej (m.in. Orest Dubay, Viliam Chmel, Ladislav Guderna, Vincent Hložník, Ervín Semian, Ernest Zmeták). Ze względu na bliskie związki niektórych artystów ze środowiskiem praskim¹⁸ – w czasie wojny mieszkali i tworzyli tam Cyprián Majerník, Ján Želibský, Bedrich Hoffstädter, Eugen Nevan – określa się ich jako „praską gałąź Pokolenia 1909”¹⁹; natomiast bratysławską reprezentowali Ján Mudroch, Peter Matejka, Jozef Kostka, Rudolf Pribiš, Dezider Milly. „Łącznikiem” między praskim a bratysławskim środowiskiem słowackich artystów był Július Nemčik, mieszkający i tworzący zarówno w Słowacji (Prešov), jak i w Czechach (Praga) oraz „młody Vincent Hložník”²⁰, który od 1942 wystawiał w Bratysławie. Były to pokolenia, dla których stracił znaczenie dawny postulat „bycia przede wszystkim słowackim” i budowania przeciwwagi dla sztuki czeskiej. W przeciwieństwie do lat dwudziestych nie tworzyli już „duchowej słowackiej enklawy”²¹ w Pradze, lecz żywo uczest-

¹⁸ Z grupą 42 (Skupina 42), grupą Siódmego Października (skupina Sedm w říjnu), praską Biesiadą artystyczną.

¹⁹ L. Peterajová, *Cyprián...*, s. 48.

²⁰ W latach 1936–1942 Nemčik studiował w Pradze (AVU), 1942–1946 mieszkał w Pradze i Prešowie. Hložník studiował na Umprum w latach 1937–1942.

²¹ „Słowaccy studenci i młoda inteligencja wytworzyli w poprzewrotowej Pradze jakąś duchową enklawę i chociaż mieli kontakty z czeskimi intelektualistami i artystami nie zasymilowali ze środowiskiem. [...] Słowacy bowiem od samego początku studiów nigdy się z Pragą tak bardzo nie zżyli, aby czuć się jak «u siebie». Ich czescy towarzysze podnosili swoje głosy na znak protestu i rewolty, organizowali się na polu sztuki [...], ale słowacki żywioł stał obok obojętnie. Jest oczywiste, że słowaccy studenci nie uważali tych sporów za własne. Większość z nich planowała powrót na Słowację. [...] Nie można było oczekiwać, aby nowoczesna sztuka słowacka powstała jako upodobnienie się do Paryża czy Pragi”. S. Ilečková, *Súkromné listy...*; „Młode pokolenie musiało pogodzić się z nowymi ideami, z którymi w ostatnich dziesięcioleciach straciło kontakt. [...] Do drażliwych wątpliwości osobistych doszły także kwestie narodowościowe: czy rzeczywiście jesteście narodem? Czy jesteście w stanie stanąć o sobie jako ca-

niczyli w czeskim życiu kulturalnym: brali udział w wystawach, wstępowali do tamtejszych grup artystycznych. Jednak przełamanie mentalnych i ideowych barier nie dotyczyło tylko „młodych”. W 1939 r. na łamach kulturalnego miesięcznika „Elán” L. Novomeský (dawny „DAV-ista”) pisał: „Czeski ruch kulturalny jest nam najbliższy, a twierdzenie to [...] wyjaśniamy nie formalną jedynie, językową bliskością czy też historycznymi lub mistycznymi motywami więzów krwi i powinowactwa plemiennego, ale czymś ponad wszystko żywszym, istotniejszym i nośniejszym; jego duchem. [...] Chociaż nie możemy niestety powiedzieć, że był nam najbliższy w sensie równowartościowości, to jako wzór na pewno. [...] I będzie wdzięcznym tematem dla historyka tego najburzliwszego etapu naszej działalności kulturalnej zbadanie, ile zbawiennych bodźców dał nam ten duch czeskiego ruchu kulturalnego, ile naszej energii zaoszczędziły nam jego odkrycia oraz w bólu poczęte i wywalczone przezeń prawdy [...]”²². Ta zmiana była warunkowana więc nie tyle postawą pokoleniową, co czasem, w którym przyszło im żyć i tworzyć. Nie można jednak tłumaczyć tego wydarzeniami politycznymi i społecznymi, lecz procesami kulturalno-artystycznymi. Konsolidacja między słowackim i czeskim środowiskiem artystycznym na gruncie praskim miała miejsce nie w okresie istnienia Republiki Czechośłowackiej, ale właśnie po jej rozpadzie. Zacieśnienie więzów ze strony słowackiej miało

łości i jako jednostki? Czy stać nas na oryginalną twórczość kulturalną? [...] Rozbicie wśród Słowaków na kierunek czechośłowacki i słowacki nastąpiło co prawda tylko wewnątrz organizmu słowackiego i tylko tam na dole, nabrało autentycznego znaczenia, ale Czesi zajęli jednak stanowisko jednostronne, nie dostrzegając, że nie chodzi tu o walkę o zachowanie państwa, ale o zasadniczy problem moralny, czy rzeczywiście Słowacy są zdolni do samodzielnej twórczości kulturalnej i czy są równorzędnymi członkami społeczności świata” – pisał w 1939 r. Michal Chorváth. (*Idem, Romantyczne oblicze Słowacji*, w: *Kwestia...*, s. 230).

²² L. Novomeský, *Nie rozstanie*, w: *Kwestia...*, s. 245–246.

miejsce po ugruntowaniu pozycji słowackiej sztuki nowoczesnej. „Czeskie życie kulturalne, dopóki swoim duchem będzie czeskie, będzie bliskie najbliższe słowackiemu ruchowi kulturalnemu, dopóki również ono, swoim duchem, będzie słowackie”²³ – napisał cytowany już autor.

Jeden z najwybitniejszych przedstawicieli *Pokolenia 1909* Cyprián Majerník cały twórczy okres życia spędził w Pradze²⁴. Powstałe w czasie wojny litografie stanowią graficzne wersje motywów malarskich: *Don Kichota* i *Uchodźców* (wojennych tułaczy), które pojawiły się w twórczości artysty po wybuchu wojny domowej w Hiszpanii²⁵. („W Pradze było wówczas wielkie poruszenie w kręgach kulturalnych” – napisała Ľudmila Peterajová. „Hiszpańska tematyka pojawiła się w twórczości wielu postępowych artystów [...] którzy manifestowali w ten sposób solidarność z walczącym hiszpańskim ludem. Temat tragicomicznego rycerza de la Mancha [...] otrzymał nowe znaczenie [...] wzorem były prace Daumiera”²⁶). Pierwsze prace Majerníka z wizerunkiem Don Kichota powstały w 1937 r.²⁷ Ten temat artysta kontynuował do 1944 r.²⁸ Z tego roku pochodzi litografia barwna *Don Kichote*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Do Pragi wyjechał w 1926 r. i z krótką przerwą (semestr letni roku akademickiego 1931/1932, kiedy to był w Paryżu) mieszkał tam do śmierci w 1945 r. Słowację odwiedzał kilkakrotnie (wystawy, wizyty u rodziny, a w czasie wojny w celu zdobycia pozwolenia na mieszkanie w Pradze).

²⁵ Obrazy: *Hiszpański motyw* (1937), *Decydujące spotkanie* (1937), *Amazonki* (1938), *Różowy piasek* (1938), *Uchodźcy–Ogień* (1938), *Cyrkowiec* (1939), *Wyprawa* (1939) i inne.

²⁶ Ľ. Peterajová, *Cyprián...*, s. 38–39.

²⁷ Gwasze: *Don Kichote i Sancho Pansa* (gwasz, 1937), *Don Kichote* (gwasz, 1937), *Don Kichote* (olej, 1937).

²⁸ *Don Kichote* (olej, dwie wersje, 1940); *Don Kichote* (gwasz, akwarela, 1942), *Don Kichote* (studium rysunkowe i olej, 1943) – prace różnią się nie tylko techniką, ale także kompozycją i formą przedstawienia. Dominuje jednak statyczny obraz samotnego jeźdźca na tle rozległego, płaskiego pejzażu.

Przedstawiona na niej postać rycerza została odtworzona z wielką fantazją, ale też zgodnie z literackim pierwowzorem²⁹. Nie bez powodu artysta sięgał w tym czasie do motywu szlachcica z Manczy. Wszak powieść Cervantesa stanowi, prócz opisu przygód „błędnego rycerza”, jedno z najbardziej znanych i najsilniej zakorzenionych w kulturze dzieł głoszących idee humanizmu: wolności i prawdy – jako najwyższych wartości życia ludzkiego, uczciwości, sprawiedliwości i prostoty, wiary w dobro i postęp natury ludzkiej, a także potępienia wszelkiego ucisku i przymusu. W licznych przedstawieniach Don Kichota Majernik potwierdził również słuszność „starej prawdy”, a mianowicie że jedną z najpotężniejszych broni, którą może posłużyć się artysta jest groteska – rodzaj artystycznej wypowiedzi najczęściej pojawiający się w czasach przełomu, obfitujących w niezwykle sytuacje z pogranicza farsy i dramatu. Były nimi bez wątpienia okoliczności towarzyszące powstaniu państwa słowackiego oraz okres drugiej wojny światowej³⁰. W groteskowym, niemal karykaturalnym ujęciu błędne-

²⁹ „Tak żyły jak wieśniacy wpadali w zdumienie, jakie ogarniało wszystkich, którzy po raz pierwszy oglądali Don Kichota, i umierali z ciekawości, co by to był za człowiek tak różny od wszystkich innych ludzi. [...] podziwiali długość jego szyi, wielkość tułowia, chudość i żółtość oblicza, jego uzbrojenie, wzięcie i ułożenie, postać i widok, jakiego od dawna w tych stronach nie spotykano. [...] Szlachcic nasz zbliżał się do pięćdziesiątki, silnie zbudowany, suchy [...] w zbroicy, jaką w spadku po pradziadach posiadał [...], wyciągnięty w strzemionach, oparty na drzewcu swej kopii, pełen smutnych i pomieszanych myśli”. Na głowie zamiast hełmu z przyłbicą, dumnie nosił metalową miednicę, a u boku kopię i tarczę. Równie „znakomicie” przedstawiony został Rosynant: „tak długi i sztywny, tak zabiedzony i chudy, z tak kościstym grzbietem, tak oczywiście wyschnięty, że jawnie okazywał, jak słusznie i właściwie został nazwany Rosynantem”. M. de Cervantes, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, t. I: s. 65, 119, t. II: s. 78, 121–122, 149, Warszawa 1966.

³⁰ „Groteskowość z jednej strony – zdarza się często w historii – idzie w parze z tragedią z drugiej strony” pisał Vladimir Minač, słowacki pisarz i publicysta w książce poświęconej Słowackiemu Powstaniu Narodowemu. V. Minač, *Powstanie*, w: *Kwestia...*, s. 491.

go rycerza, śmiech, jeśli występuje, zmienia się w gorzką refleksję. Za pomocą groteski Majerník dokonuje moralnej oceny wydarzeń.

Świadectwo i ocena czasów wojny jeszcze dobitniej zostały wyrażone w cyklu *Uchodźcy* z lat 1938–1945 (oleje, gwasze, rysunki)³¹, do którego należą także dwie litografie: *Uchodźcy I* i *II* (1944). Przedstawiają korowody wojennych tułaczy: mężczyzn, kobiet i dzieci, których całym dobytkiem są dzwiganie na plecach tłumoki i wychudzone zwierzęta. „[...] nie wiemy skąd uchodźcy przychodzą ani dokąd zmierzają i wydaje się, że oni sami nie wiedzą, gdzie się znajdują. [...] Mogą być z jakiegokolwiek części naszej ojczyzny albo Europy”³² – napisała D. Zmetáková. Środki wyrazu nawiązują do przedstawień Don Kichota. Istnieje zatem prawdopodobieństwo, że *Uchodźcy* także w pewnym stopniu inspirowani byli utworem Cervantesa – wędrówką bohaterów powieści. Jest jednak wielka różnica między dobrowolną tułaczką rycerza i jego giermka, a wygnanymi z ziemi, upokorzonymi „wędrówcami” z czasów wojny. Zygmunt Czerny, tłumacz i autor przedmowy do powieści Cervantesa, napisał, „że Don Kichot [...] jest równocześnie epopeją narodu i ojczyzny, w którym doskonale oddana jest cała rzeczywistość kraju pozornie jeszcze potężnego, ale już szarpanego śmiercionośnymi przeciwieństwami bogactwa i nędzy, ucisku, samowoli i anarchii, wzniosłości i zwierzęcej brutalności”³³. Ten cytat oddaje również charakter grafik i obrazów Majerníka, stanowiących przejmującą opowieść

³¹ *Uchodźcy – ogień* (1938), *Uchodźcy* (1940), *Zbiegłe konie* (1941), *Uchodźcy* (1941), *Bez domu* (1941), *Bez zamieszkania* (1942), *Uchodźcy – na łodzi* (1942), *Uchodźcy* (1943), *Ludzie bez domów* (1943), *Ofiary wojny* (1944), *Uchodźcy* (1944), *Uchodźcy – ewakuowani* (1944), *Uchodźcy (ogień)* – szkic (1944–45), *Uchodźcy – ucieczka z płonącej osady* (1945), *Uchodźcy – deportacja* (1945), *Uchodźcy* (1945).

³² D. Zmetáková, *Slovenská kresba prvej polovice 20. storočia. Zo zbierok SNG, regionálnych galérií a múzeí na Slovensku*, SNG, Bratislava 1990, s. 248–249.

³³ L. Czerny, *op. cit.*, s. 28.

o Słowacji i jej narodzie w czasach drugiej wojny światowej. Niosą także uniwersalne przesłanie – za przykładem prac Goi, Dau-miera i Gericault'a.

W podobnym tonie wypowiedzieli się inni przedstawiciele ge-neracji – malarze Ján Želibský (m.in. *Požegnanie*, olej, 1941) i Ján Mudroch (m.in. *Nieszczęście*, olej, 1941). Grafiką zajmował się Eugen Nevan: obrazy czasów wojny reprezentują *Inwalida wo-jenny*, *Uchodźcy*, *Beznogi żołnierz* (monotypie, 1942). Drugą gru-pę tematyczną stanowiły akty i portrety kobiet (*Akt z płaszczem*, *Po kąpielach*, monotypie, 1944) oraz przedstawienia w strojach lu-dowych, które kontynuował w grafikach i obrazach w drugiej połowie dekady. Na grafikach Dezidera Millega dominowały na-strojowe portrety kobiet i pejzaże, np. *Kobieta przy drodze* (drze-woryt, 1943), *Matka z dzieckiem*, *Kręty jar* (linoryty, 1944), któ-re znajdujemy także w twórczości malarskiej (*Dziewczyna*, 1943, *Zabłąkana* 1942, 1943, *Puste pole*, 1944) i rysunkowej [*Osamot-niona* (*Dziewczyna na wsi*), 1943] artysty. W 1946 r. powstał cykl litografii – ilustracji do wiersza Jána Poničana *Powstanie*, m.in. *Nad grobami* i alegoryczna *Wolność*. Štefan Bednár i Viliam Chmel, związani z antyfaszystowskim ruchem oporu, wykonywali grafiki i ilustracje dla podziemnych wydawnictw, m.in. powstańczych czasopism „Nove slovo” i „Pravda”; Bednár – przede wszystkim linoryty (np. *Vinník*, 1944).

Kolomana Sokola wojna zastała w Ameryce (do 1942 r. prze-bywał w Meksyku, później Stanach Zjednoczonych). Zetknięcie „z barwnym meksykańskim otoczeniem, pełnym legend, przesądów i nieufności wobec Europejczyków” dostarczyło Sokolowi z początku mnóstwo nowych wrażeń, jak czytamy w monografii artysty. Jednak z grafik „wyłania się już całkiem nieromantyczny Meksyk oszałamiającej biedy, kontrastów, analfabetyzmu”³⁴. Oparte na silnych kontrastach światłocieniowych (jak drzewory-

³⁴ E. Šefčáková, *Koloman...*, s. 21.

ty z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych), głęboko trawione, ekspresyjne akwaforty pokazują zmęczone, zdeformowane postaci ubogich meksykańskich wieśniaków (ich morfologia przypomina osoby z wcześniejszych grafik artysty: *Trzech króli*, *Przerażonych*, *Bacy*, *Flisaka*). Pograżone w osobliwej ekstazie („we własne wnętrza zapatrzone, jakby ślepe ludzkie twarze” – tak interpretują ten sam motyw w twórczości rysunkowej artysty J. Abelovský i K. Bajcurová; np. dzieła: *Jedyna pociecha*, *Pod drzewem*), umieszczone w niezidentyfikowanej przestrzeni, skulone pod murami budynków (*Siedzące wieśniaczki*), mrocznych wnętrzach (*Jedyna pociecha*), sunące w ponurej scenerii przedmieść (*Pogrzeb*, *Powrót*, wszystkie z 1939) wywarły duży wpływ na powojenną grafikę w kraju, zwłaszcza na twórczość Vincenta Hložníka [*Wdowy* (*Zakładniczki*), akwaforta, 1946, drzeworyty z cyklu *Wojna* 1952, orszaki wojennych tułaczy: wygnańców, pojmany]. Przywołują na myśl także zastępy „wojennych wygnańców bez domu, ojczyzny i nadziei” Cypriána Majerníka z pierwszej połowy lat czterdziestych³⁵. Akwaforta *Pod drzewem* wyróżnia się stylistyką

³⁵ Prace Sokola słowacka publiczność miała okazję poznać w 1947 r. na wystawie zorganizowanej przez Blok slovenských výtvarných umelcov w Bratysławie. J. Abelovský, K. Bajcurová napisali, że nie mniej istotna w kontekście sztuki krajowej jest twórczość rysunkowa artysty. „Dzięki powrotowi Sokola doszło do «zjednoczenia» dwóch koncepcji plastycznych rozwijających się do tej pory bez możliwości kontaktu [...] z jednej strony była to ikonografia wojennej twórczości majerníkowskiej gałęzi «Pokolenia 1909» – alegoryczne, pełne metafor obrazy „zastępów wędrujących ludzi [...]”. Meksykańskie rysunki Sokola z lat 1940–1941 przedstawiają bardzo podobne ikonograficznie rozwiązania „w scenach pogrzebowych orszaków, wieloznacznych, skupionych, anonimowych postaci meksykańskich wieśniaków w pustej, niezidentyfikowanej przestrzeni (Munmento – nad martwym przyjacielem, Patio, Entiero 1940). Tajemnicza magia, we własne wnętrza zapatrzonych [...] ludzkich twarze, portretów martwych Indian, starych kobiet była dla Sokola przede wszystkim obrazem śmierci, zagłady, wieczności (*Martwy Indianin*, *Przemoc*, *Płacząca kobieta*, 1940)”. Ekspresyjne, „złotymi okruciami żarzące się akty kobiet [...] symbolem przemijania, doczesności ludzkiego życia (*The Golden Lady*, *Siedząca kobieta*, *Płacząca kobieta*,

(sposobem prowadzenia kreski, budowania formy, przedstawienia motywu), jest bliższa linorytom takim, jak: *Rewolucjoniści* (1940), *Czołgi* (1941), w których (zwłaszcza pierwszym) można znaleźć wiele wspólnych cech z meksykańską twórczością z warsztatów grafiki ludowej, w których Sokol uczestniczył od 1941 r., po odejściu ze szkoły.

„Strata miejsca w szkole nie była dla grafika pokroju Sokola dużym problemem. Ale brak kontaktu z młodymi ludźmi, których z takim zaangażowaniem wprowadzał we wszystkie tajemnice swojej sztuki [...] wywarł wpływ na jego życie. [...] Wojna i cierpienia, które za sobą niosła [...] w ogarniętej wojenną zawieruchą Europie, były kolejnym katalizatorem [jego twórczości]”³⁶. Równoległe z ekspresyjnymi rysunkami powstała wstrząsająca akwaforta (z akwatintą) *Martwe dzieci (Po nalocie)* (1939), rok później rysunek *Martwe dzieci* (1940) o tej samej tematyce: „martwe, bezwładnie leżące kłębowiska ludzkich ciał – symbol faszystowskiego barbarzyństwa”³⁷. Znajdujemy je także w rysunkach *Motywy z obozu koncentracyjnego, Ofiary* (1945) i in.

Meksyk i związane z nim przeżycia znalazły odzwierciedlenie w serii linorytów z lat 1943–1946, które powstały w USA: *Pikador, Tropikalna melodia* (1943), *Praczkę, Kąpiel, Sprzedawczyni sarape* (1944), *Prorok* (1946). Są widoczne w nich wpływy meksykańskiej sztuki ludowej: rzeźby, rękodzieła (geometryczne wzo-

1940), *Matka z dzieckiem* (1940) – optymistyczną świadomością jego nieustannej odnowy. Podobnie dwuznacznie można interpretować wojenne portrety kobiet Jána Mudrocha, czy kwiaty z obrazów Petera Matejki. Pola ludzkich, a nawet jeszcze straszniejsze dziecięcych trupów (*Martwe dzieci*, 1940, 1945), zwierzęce bitwy kobiet i przeciwko sobie pędzących niebohaterskich uczestników nieznanymi wojen, w których nie ma zwycięzców a zniszczone zostają tylko humanistyczne wartości (*Kochaj bliźniego swego, Wojna I i II*, 1940, *Walka kobiet*, 1946) [...] przypominają wczesne gwasze Vincenta Hložníka z lat 1939–1942” (J. Abelovský, K. Bajcurová, *op. cit.*, 429–432).

³⁶ E. Šeřčáková, *Koloman...*, s. 24–25.

³⁷ *Ibidem*, s. 28.

ry wełnianych tkanin, kapeluszy, przedmiotów ze skóry). Łączy je motyw dwóch wędrowców: kobiety i mężczyzny, „przemierzających obcą egzotyczną krainę” – jak czytamy w monografii. Sokol zastosował charakterystyczną hierarchiczną perspektywę, umieszczając poszczególne postaci i elementy otoczenia zgodnie z ważnością. Wędrowcy, podglądający „codzienne życie Meksykanów”, zostali przedstawieni niczym donatorzy na średniowiecznych obrazach. W tej samej konwencji formalnej i stylistycznej powstał także linoryt *Janosik* (1945) – powrót do motywów rodzimych, wzorowany ikonograficznie na ludowym malarstwie na szkłe, przedstawiający zbójnicką zabawę na hali; przenikają się na nim inspiracje meksykańskie i słowackie.

„DRUGA NOWOCZESNOŚĆ”. 1945–1948

Po wojnie nastąpiło odrodzenie życia społecznego i kulturalnego. Wznowiono działalność grup i związków artystycznych, galerii i muzeów, wydawanie czasopism kulturalnych, powołano do życia nowe instytucje i organizacje. Z jednej strony była to reaktywacja i kontynuacja przedwojennych przedsięwzięć artystycznych, nawiązanie do przerwanej przez wojnę i potępianej przez faszystowski rząd słowackiej sztuki nowoczesnej (ten kierunek jest widoczny wyraźnie w twórczości graficznej z tego okresu), z drugiej inicjatywy wspierane przez komunistów o wyraźnej orientacji polityczno-społecznej, które pod koniec lat czterdziestych przeważyły (wprowadzenie w 1948 r. doktryn realizmu socjalistycznego).

W 1945 r. została utworzona Grupa „29 sierpnia” (Skupina výtvarných umelcov 29. augusta)³⁸. Jej powstanie uchwalono na

³⁸ Członkami zostali m.in. Š. Bednár, V. Hložník, A. Hollý, J. Horová-Kováčiková, V. Chmel, P. Matejka, R. Pribiš, J. Želibský, B. Hoffstädter, E.

I Zjeździe artystów i naukowców (1. Zjazd umeleckých a vedeckých pracovníkov) w Bańskiej Bystrzycy, który odbył się z okazji pierwszej rocznicy Słowackiego Powstania Narodowego. Powołana na nim Rada Artystyczno-Naukowa (Umelecká a vedecká rada) stała się „centralnym organem” artystów i naukowców specjalizujących się w zakresie nauk o sztuce, „mieszkających w Słowacji” – jak podaje Z. Bartošová³⁹. Do głównych jej zadań należało nadanie odpowiedniego, tj. proradzieckiego i prokomunistycznego kierunku sztuce słowackiej, organizacja nowego życia artystycznego, „wspieranie powstawania wartościowych dzieł sztuki”, typowanie z własnych szeregów przedstawicieli do funkcji politycznych oraz wysuwanie kandydatów na tzw. artystów narodowych. W tym samym roku aktywizował się Wschodniosłowacki Związek Artystów (Spolok východoslovenských umelcov) w Koszycach. Na początku 1946 r. wznowiono działalność Słowackiej Biesiady Artystycznej (prezesem został Ján Mudroch) oraz założono Blok Artystów Słowackich (Blok slovenských výtvarníkov, przewodniczącą została Ester Šimerová). Plastyczną twórczość w pierwszych latach po wojnie oprócz Rady Artystyczno-Naukowej moderowało przede wszystkim Dzieło (Dielo) – organizacja Słowackiego Funduszu Sztuk Pięknych w Bratysławie, z filiami w miastach powiatowych, która dostarczała artystom materiały i zabezpieczenie ekonomiczne („stamtąd dostawaliśmy wytyczne, co robić, aby prace miały zbyt” – pisał Ľudovít Fulla⁴⁰). Ważną

Semian – w większości artyści urodzeni około 1909 i 1919 r., współpracujący w czasie wojny z poetycką, nadrealistyczną Awangardą³⁸. Pierwsza wystawa prac grupy odbyła się w Pradze zimą 1945–1946, została zaprezentowana na niej twórczość artystów z okresu wojny (1942–1944). Na drugiej praskiej wystawie (1947) do grona członków Grupy „29 sierpnia” dołączyli: M. A. Bazovský, Ľ. Fulla, O. Dubay, E. Šimerová i R. Uher.

³⁹ Z. Bartošová, *Roky po Oslobodení ako pokračovanie pokrokových tradícií v slovenskom umení. (Malba, grafika a kresba 1945–1948)*, „ARS” 1983, nr 1.

⁴⁰ Ľ. Fulla, *op. cit.*, s. 187.

rolę w odrodzeniu i propagowaniu życia artystycznego odegrały czasopisma. Przede wszystkim „Umelecký mesačník” wydawany od 1946 r. przez Grupę „29 sierpnia”, a także „Elán” i „Slovenske pohľady” ze stałymi rubrykami poświęconymi plastyce (posiadały je również dzienniki „Pravda” i „Národná obroda” – publikowano w nich recenzje wystaw i informacje o „życiu związkowym”). Na mocy dekretu Słowackiej Rady Narodowej z lipca 1948 r. została powołana Słowacka Galeria Narodowa (Slovenská národná galéria) „jako specjalistyczna i samodzielna placówka muzealna, naukowo-badawcza i kulturalno-oświatowa”⁴¹. Jedną z ostatnich inicjatyw omawianego okresu i bodaj najważniejszą dla grafiki artystycznej było powstanie w 1948 r. Związku Artystów i Przyjaciół Grafiki (Spolku umelcov a priateľov grafiki), zrzeszającego oprócz grafików⁴² również krytyków i historyków sztuki. Prezesem został Koloman Sokol. Działalność związku stanowiła, jak pisze E. Trojanová, ważny bodziec dla rozwoju życia wystawowego (w czasie niespełna dwóch lat istnienia zorganizował 14 wystaw na terenie Słowacji, Czech i Moraw)⁴³.

Lata 1945–1948 były w dziedzinie grafiki artystycznej okresem ożywienia. Było ono w głównej mierze zasługą zmiany pokoleniowej – „odmłodzeniem” graficznych szeregów. Tą dyscypliną zajęło w tym czasie wielu młodych artystów, urodzonych około 1919 r. (Vincent Hložník, Orest Dubay, Ernest Zmeták, Viliam Chmel, Alojz Klimo, Anton Holly) oraz później Jarmila Čihánková – ur. 1925 i Alojz Pepich – ur. 1926. Tradycję przedwojennej nowoczesnej grafiki słowackiej reprezentowali nestorzy Ľudovít Fulla i Koloman Sokol. Wśród artystów z *Pokolenia 1909*,

⁴¹ K. Vaculík, *Słowacka Galeria...*, s. 5.

⁴² Członkami związku byli, m.in.: L. Fulla, K. Sokol, M. Čehová, J. Čihánková, O. Dubay, V. Hložník, A. Holly, V. Chmel, A. Klimo, J. Kubas, Ľ. Kudlák, E. Lehotský, D. Milly, E. Nevan, O. Opršal, V. Sivko, K. Sokol, J. Štrudík, L. Šestina, E. Zmeták, E. Barčík, O. Ondráček, J. Szabó, F. Studený.

⁴³ E. Trojanová, *Grafika...*, s. 109.

zajmujących się grafiką, należy wymienić Eugena Nevana, Dezidera Millego i Matildę Čechovą. Odrębną kwestię stanowi wzrost popularności tej dziedziny. Wpływ na to miała zarówno powojenna atmosfera, przyjazne warunki dla swobodnej i niezależnej twórczości wszelkiego typu, jak i zaplecze warsztatowe i ekonomiczne. L. Fulla wspominał, że krótko po wojnie na rynku sztuki „poszukiwana była zwłaszcza grafika, czarna i kolorowana, ze względu na przystępne ceny dla organizacji i osób prywatnych. Następnie kolorowane karty tytułowe na pamiątki dla różnych spółdzielni, itd. [...] Chciałem malować, malować obrazy, ale zastępca Dzieła przekonywał mnie, że obrazy ciężko się sprzedają – należało robić to, na co było zainteresowanie, co można było sprzedać [...]”⁴⁴. Jak w wielu innych dziedzinach artyści-graficy borykali się z brakiem materiałów i warsztatu. Linoryty i drzeworyty (przede wszystkim langowe) można wykonywać nawet w dość prymitywnych warunkach. Materiały do nich były stosunkowo łatwe do zdobycia. Orest Dubay robił także matryce z kartonu albo wykorzystywał do tego celu drewniane reliefy własnego autorstwa.

Na wspomnianym I zjeździe artystów i naukowców (Bańska Bystrzyca, sierpień 1945) postanowiono wezwać wszystkich pracowników kulturalnych i naukowych, którzy przed wojną wyjechali za granicę „aby i oni mogli swoją pracą przyczynić się do powojennego formowania słowackiej kultury”⁴⁵. Jednym z pierwszych zaproszonych artystów był Koloman Sokol, który pomysł powrotu do ojczyzny „przyjął z entuzjazmem”, jak czytamy w monografii⁴⁶. Na Boże Narodzenie 1945 r. wysłał do Czechosłowacji list i kartę noworoczną – grafikę *Łódź, którą powrócę*. Jesienią następnego roku był już w kraju. Pochłonięty pracą pedagogicz-

⁴⁴ L. Fulla, *op. cit.*, s. 187.

⁴⁵ E. Šefčáková, *Koloman...*, s. 31.

⁴⁶ *Ibidem*.

ną, organizacyjną oraz sprawami rodzinnymi nie poświęcał się twórczości graficznej tak intensywnie, jak w poprzednich latach. Przede wszystkim rysował i rysunek stał się od tego czasu głównym środkiem wypowiedzi artystycznej Sokola. Z grafik powstały w tym czasie linoryty (ilustracje) do poezji L. Novomeskiego *Pašovanou ceruzkou*. Na wystawach (indywidualnych i zbiorowych) pokazywał głównie grafiki i rysunki przywiezione z Ameryki, wśród nich *Janosika* (linoryt, 1945 – grafika została omówiona w rozdziale poświęconym motywom zbójnickim). Artysta przebywał na Słowacji niecałe dwa lata. Źle znosił nieprzyjemne układy panujące w słowackim środowisku plastycznym, do decyzji opuszczenia kraju niewątpliwie przyczyniły się także zmiany polityczno-społeczne w Czechosłowacji. Po wystawie w paryskiej galerii Rouch-Hentschel w październiku 1948 wyjechał ponownie do Stanów Zjednoczonych. Chociaż działalność Sokola w ojczyźnie przed i po wojnie była stosunkowo krótka, odegrał on, cytując słowa E. Šefčákovej, „rolę inicjatora” (europejsko zorientowana, krytyczna twórczość *Pokolenia 1909* i kolejnych generacji) i „nauczyciela”⁴⁷ – bezpośrednimi spadkobiercami Sokola i kontynuatorami w twórczości graficznej byli Vincent Hložník (niedoszły asystent, swoistym hołdem złożonym mistrzowi jest słowo wstępne, które napisał do monografii Sokola z 1963 r.) i Alojz Pepich (student). Ale nie tylko. Twórczość Sokola (przedwojenna i współczesna), „jego spuścizna artystyczna”, jak napisał K. Maliňák, „rozbrzmiewa w twórczości wielu słowackich artystów różnych pokoleń”⁴⁸.

Ludovít Fulla twórczości graficznej poświęcił początek omawianego okresu. W 1946 r. powstało siedem drzeworytów. Cztery z nich, *Opuszczony dom* (drzeworyt dwubarwny), *Trzej królo-*

⁴⁷ *Ibidem*, s. 32.

⁴⁸ K. Maliňák, *Koloman Sokol Slovensku*, kat. wystawy, Galéria Petera M. Bohúňa, Liptovský Mikuláš 2002.

wie, *Zawiana droga* i *Zmierzcha się*, weszły w skład albumu (teki), wydanego w tym samym roku, w nakładzie 100 egzemplarzy. Oprócz nich powstały jeszcze *Zima*, *Teatr amatorski w Martinie* i *Powrót utraconego syna*, związane z „albumem koncepcją artystyczną”. Na uwagę zasługują przede wszystkim dwie pierwsze prace. Po długiej, niemal dziesięcioletniej przerwie (okresie, w którym przeważało zainteresowanie pejzażem miejskim i motywami religijnymi) Fulla powrócił do motywów związanych ze słowacką wsią i prowincją, obrazów z życia codziennego. Od strony formalnej *Opuszczony dom* i *Trzej królowie* stanowią kompilację twórczości graficznej autora z połowy lat dwudziestych, końca trzydziestych (*Ukrzyżowania*) oraz grafik z pierwszej połowy lat czterdziestych, dla których było charakterystyczne „równoległe kreskowanie” (tutaj potraktowane bardziej swobodnie). Matuščík podkreślił bezpośredni związek między twórczością malarską i graficzną tego okresu (szczególnie w *Opuszczonym domu*), „który pojawiał się zawsze, kiedy Fulla przygotowywał się do nowych rozwiązań [...], które wymagały wszechstronnego i kompleksowego przygotowania”⁴⁹. Niektóre elementy formalne, sposób cięcia, powrót do „poetyckich motywów” dnia codziennego zwiastują *Sen* i *Wietrzną Bratysławę* z 1957 r. Należy podkreślić tu fakt, że Fulla nigdy już nie powrócił do tak intensywnej pracy graficznej, jak przed wojną. Skoncentrował się na innych dziedzinach plastycznych, przede wszystkim na malarstwie, któremu podporządkował także pozostałą część omawianego okresu.

Do tego samego pokolenia należał Július Szabó. W latach 1945–1946 powstał pierwszy cykl graficzny artysty *Ecce Homo* – 24 drzeworyty (m.in. *Biedacy*, *Oracz*, *Pogrzeb*, *Matka*, *Obóz koncentracyjny*, *Zraniony*, *Górnicy*) w głównej mierze inspirowane wydarzeniami z czasów wojny. Zamykający serię drzeworyt *Nowy Adam i Nowa Ewa* nawiązuje do powojennego odrodzenia życia

⁴⁹ R. Matuščík, *Ludovít...*, s. 92.

i odbudowy kraju. Na pierwszym planie zostały przedstawione postaci chłopów. Stanowią one symbol pracującego ludu oraz czytelną metaforę nowych czasów i nastających przemian. Za nimi rozpościera się rozległy pejzaż nawiązujący do koncepcji „słowackiego raj”.

Inicjatywę w dziedzinie grafiki przejęli w tym okresie (według R. Matušíka aż do 1956) młodzi artyści z pokolenia drugiej wojny światowej (określani tak ze względu na czas debiutu artystycznego: w okresie wojny albo zaraz po wyzwoleniu), „wspierani” przez starszych kolegów z *Pokolenia 1909*. Od strony formalnej i tematycznej w twórczości graficznej obu pokoleń przeważała inspiracja folklorem, należy przez to rozumieć zarówno zainteresowanie sztuką ludową, jak i środowiskiem, w którym powstawała. Przenikanie ludowej i awangardowej formy plastycznej przybierało różne postaci, oparciem była sztuka międzywojenna – doświadczenia „pokolenia założycielskiego”. Čechová w wielobarwnych drzeworytach (m.in. *Taniec, Madonna Čičmianska*, 1949) cytuje (podobnie jak Fulla w grafikach z końca lat dwudziestych) folklorystyczne elementy (bogactwo zdobień ludowych haftów, wycinanek, malarskich), upodabniając je do ludowych gobelinów, makatek i obrazków wieszanych w wiejskich chałupach. Do ikonograficznego schematu religijnych obrazów (wizerunki świętych) nawiązywał E. Nevan w licznych portretach kobiecych (*Dziewczyna w czepcu*, akwaforta, akwatinta, 1945, *Głowa cyganki*, akwaforta, 1948, *W chustce*, sucha igła, 1948, *W stroju*, akwatinta, 1948, *Siedząca wieśniaczka*, *W stroju*, suche igły, niedatowane). Charakteryzuje je statyczny, frontalny sposób ujęcia, linearyzm, płaska plama barwna, dekoracyjność oraz idealizacja rysów twarzy. Klasycyzująca forma tych kompozycji przybliża je do prac Galandy z końca lat dwudziestych i początku trzydziestych. Pokrewny, ale tylko ikonograficznie, sposób przedstawienia postaci ludzkiej (statyczne frontalne ujęcia, synteza) znajdujemy także w drzeworytach A. Klimy (cykl *Śmierć Janosika*,

Dziewczęta oraz portrety z 1948 r.) oraz D. Millego (*Smutny orszak*, drzeworyt, 1948, *Kobieta w stroju*, monotypia barwna, 1948).

Warstwa formalna tych przedstawień opiera się w znacznej mierze na tradycji ekspresjonistycznej – było to nawiązanie do środkowoeuropejskiego ekspresjonizmu pierwszej ćwierci XX w., a w tradycji krajowej do prac Fulli i Galandy z pierwszej połowy lat dwudziestych. Taki sposób interpretacji motywów folklorystycznych, połączony z zagadnieniami socjalnymi, odnajdujemy m.in. u Millego (wspominane grafiki, cykl *Ecce Homo*), Zmetáka i Čihánkovej. Na drzeworytach Zmetáka *Kobieta z dzbanem*, *Staruszka z chrustem* (1947), w *Babci Chmela* (linoryt, 1946) oraz *Plotkarkach* Čihánkovej (linoryt, 1948) ekspresyjna stylizacja przybiera syntetyczną, niemal znakową postać, która mimo znacznej redukcji formalnej w sugestywny sposób opisuje całe tło przedstawionej sytuacji (zdarzenia), środowisko i człowieka, który w nim żyje. Należy dodać, że w przypadku prac Zmetáka (*Autoportret*, *Kobieta z dzbanem*, 1947, *Krzyż na skraju wsi*, 1949) są widoczne wyraźnie związki także ze starszą, symbolistyczną linią ekspresjonizmu (początek XX w.) oraz czeskim kuboekspresjonizmem. Świadczy o tym symbolika formy (m.in. figury geometryczne użyte do konstrukcji) oraz jej emocjonalne oddziaływanie (w tym szorstka i „poraniona” struktura prac). Odrębne zagadnienie, pozostające jednak w ramach ekspresjonistycznie pojmowanej tematyki folklorystycznej, stanowi stosowanie schematów kompozycyjnych i przedstawieniowych z ludowych oraz gotyckich rycin. Było wykorzystywane m.in. przez A. Klimę (cykl *Śmierć Janosika*, drzeworyty, 1948) i E. Zmetáka (*Katarynka*, *Pasał Janek woły dwa*, *Ballada druga*, drzeworyty, 1949).

W twórczości Oresta Dubaya prymitywizm formy ma korzenie w gauginowskim syntetyzmie. Symboliczna interpretacja świata, przedstawienie wewnętrznej, monumentalnej jedności człowieka z naturą – artysta poszukuje między nimi równowagi,

oczyszcza je z negatywnych wpływów cywilizacji – jest odniesieniem do ich dawnej mitycznej jedności i prostoty, nabiera transhistorycznego znaczenia⁵⁰ (drzeworyty: *Raj, Potop*, 1947, *Wielki pejzaż*, 1948). W *Dziewczętach* i *Dojrzwaniu* (drzeworyty, 1945 i 1946) Dubay przenosi, za przykładem Gauguina, określone aspekty życia ludzkiego na poziom uniwersalny i nadaje im symboliczne znaczenie. Punktem wyjścia do nadzwyczaj płodnej twórczości graficznej artysty (w okresie 1945–1948 powstało ponad sto grafik) były jego rzeźby wykonywane w kamieniu i drewnie. Pierwsza praca graficzna – drzeworyt *Dziewczęta* (1945) – była odciskiem opracowanego wcześniej reliefu. Nagie postacie dziewcząt zostały przedstawione w sumaryczny sposób, za pomocą płaskich, czarnych plam i szerokiej białej linii (części tła). Kolejne prace Dubay tworzył, używając równie prostych środków wyrazu. Stosował płaszczyznowe, syntetyczne formy albo „pozytywową linearną strukturę” złożoną z równoległe prowadzonych kresek (*W sadzie*)⁵¹. E. Trojanová zwraca uwagę na inspirację drzeworytami Muncha (*Krzyk*, 1895, *Korzeń*, 1899, *Dziewczęta na moście*, 1920) oraz fakt, że podobne kwestie były przedmiotem graficznych poszukiwań Mikulaša Galandy w pierwszej połowie lat dwudziestych. Jeśli porównamy strukturę formalną (sposób cięcia, deformacje i uproszczenia) i wyrazową w pracach obu artystów⁵², to zauważymy między nimi cechy wspólne. Łączy ich, jak pisze E. Trojanová, „zaplecze w Munchu oraz zamiłowanie do wyrażania lirycznych i poetyckich nastrojów. Są to jednak związki

⁵⁰ E. Trojanová, *Orest Dubay (Súborné dielo pri príležitosti umelcových 70. narodenín)*, SNG, Bratislava 1989, s. 5.

⁵¹ Połączenie tych dwóch metod stało się cechą charakterystyczną późniejszej twórczości artysty, szczególnie OP-ARTowskich kompozycji z lat sześćdziesiątych.

⁵² Np. *Słoneczna droga, Słońce w alei* Galandy i *Kąpiel* (drzeworyt, 1945) Dubaya, portrety Galandy i drzeworyt *Kochankowie* (1946) Dubaya, *Pejzaż z trzema drzewami (Jesień)* Galandy i pejzaże Dubaya: drzeworyty *Samotność* (1945) i *Eskorta* (1945), linoryt *Przedmieście* (1947).

zewnątrzną”. Porównując ich twórczość, należy także wziąć pod uwagę różnice osobowości: „o ile Galanda dochodził do uproszczenia wypowiedzi plastycznej w wyniku procesu intelektualnego, a więc drogą racjonalnej selekcji, u Dubaya to uproszczenie form wynika z prostego i naturalnego, bardziej intuicyjnego pojmowania czystej formy. Efektem jest doskonały rysunek i linia Galandy, u Dubaya rustykalny, wręcz naiwizujący wyraz”⁵³.

Lata 1945–1948 to także wczesny okres twórczości graficznej Vincenta Hložníka. Wcześniejszy kontakt artysty z tą dziedziną ograniczał się do pojedynczych prac⁵⁴ – zajmował się głównie malarstwem i rysunkiem. W 1945 r. powstały, jak podaje L. Petránsky, pierwsze drzeworyty Hložníka „w drewnie gruszy”, w 1946 „kilka akwafort”, a w 1947 monotypie. Kulminacja wczesnej twórczości graficznej przypadała na lata 1947–1948, kiedy powstało ponad sto drzeworytów (znana z nich jest tylko niewielka ilość), a zamykają ją linoryty z lat 1948–1949⁵⁵.

Jeden z najliczniejszych i najbardziej interesujących kręgów tematycznych grafik tego okresu stanowią prace inspirowane cyrkiem, przedstawienia klaunów, wołyżerek i treserów oraz cyrkowych koni. Ten temat, w historii sztuki poruszany wielokrotnie, różnorodnie interpretowany przez wielu artystów (z nowoczesnych m.in. przez Pabla Picassa, Georges Roualta, Bohumila Kubiškę, Josefa Čapka, Františka Tichého oraz Mikulaša Galandę – ich twórczość była znana Hložníkowi, podziwiał zwłaszcza prace Tichého), w słowackiej grafice był właściwie nowy. Hložníka zainspirował ów temat już w okresie studiów w praskiej Szkole Przemysłu Artystycznego (1937–1942). Jednym z ulubionych miejsc studenckich wypraw Vincenta i jego przyszłej żony Viery Horáčkovéj były, jak czytamy w monografii artysty, Dejvice „zwłaszcza

⁵³ E. Trojanová, *Orest...*, s. 13, 15.

⁵⁴ Więcej, w: L. Petránsky, *Vincent Hložník*, Bratislava 1997, s. 18, 122.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 130.

w czasie odpustu św. Macieja” („Matejskiej púte”, 24 luty), kiedy do dzielnicy zjeżdżali się cyrkowcy. „Całymi godzinami rysowali tam czarodziejów, akrobatów, linoskoczków, wołtyżerki i klaunów [...]”. Na tej podstawie powstawały później obrazy (m.in. *Arlekin, Pierrot*, gwasze, 1941, *Cyrk*, tempera, 1944, *Komedianci*, olej, 1945, *Z cyrku*, tempera, 1946) oraz praca dyplomowa: „sześć tablic z trawionego i matowanego szkła o łącznym wymiarze 300 x 200 cm”⁵⁶ przedstawiających Wołtyżerkę (Krasojazdkyña) na koniu i Starego komedianta (Stary komediant) – *Cyrk* (1942). W części prac artysta nawiązał do tradycji commedia dell’arte. Postaci przedstawiał w cyrkowo-teatralnych kostiumach, nadając im, podobnie jak samej przestrzeni cyrku, symboliczne znaczenie. Namiot („manéż pod šapitó”) staje się sceną rozważań o ludzkich losach, cyklu życia (arena). Klaun „był dla Hložníka symbolem wolnego i niezależnego człowieka”⁵⁷.

Od połowy lat czterdziestych cyrkowcy zagościli także na grafikach artysty. Dominują na nich przedstawienia pięknych wołtyżerek i smutnych klaunów, razem (*Kochankowie, Klaun i wołtyżerka*, linoryty, 1945, *Z kwiatem*, litografia, 1946, *Akordeonista*, drzeworyt, 1948) lub osobno [m.in. *Clown*, linoryt, 1946, *Klaun z kucykiem, Wołtyżerka (Krasojazdkyña)* – drzeworyty, 1947], zawsze jednakowo zadumanych, pogrążonych w osobliwej melancholii. Nieśmiali, zawstydzeni kochankowie na litografii *Z kwiatem* są hložńnikowskim odpowiednikiem Kolombiny i Arlekina: filigranowa dziewczyna i duży klaun siedzą niemo obok siebie. Drobny symbol, trzymany przez klauna kwiat, sugeruje łączące ich uczucie. Cyrkowy namiot, w którym siedzą, staje się (podobnie jak na pracach malarskich i rysunkowych) zminiaturyzowanym światem. Należy podkreślić, że na grafikach jest to przede wszystkim świat uczuć i emocji (por. *Klaun i wołtyżerka*).

⁵⁶ *Ibidem*, s. 24, 28.

⁵⁷ *Ibidem*.

Od strony formalnej można wyróżnić dwa typy przedstawień, „podział” przebiega chronologicznie. Prace z 1945 i 1946 r., *Clown* i *Tresura* wyróżniają się większą dekoracyjnością i wskazują na inspiracje drzeworytami Fulli z końca lat trzydziestych (szczególnie *Ukrzyżowaniem* z 1937), wyraziste czarne kontury wypełniają duże płaszczyzny bieli, ożywione swobodnie rozmieszczonymi, drobnymi plamami. Nie ma tu jednak typowej dla grafik Fulli geometryzacji form. Linie konturów tworzą piękne krzywizny i łuki. Wydłużone, lekko zdeformowane proporcje i wertykalne układy nawiązują do dawnych mistrzów (manieryzmu), być może są dalekim echem fascynacji Hložníka twórczością El Greca. W pracach powstałych rok później, należy do nich *Woltyżerka*, *Wieczór*, *Klaun z kucykiem*, zmienił się sposób cięcia i rysunek postaci. Łukowe kontury zastąpiły postrzępione, chropowate linie, dekoracyjne plamy na płaszczyznach bieli – zróżnicowane struktury (podłużne ślady zostawione przez dłuto, „poranione” nożem, chropowate płaszczyzny, niemal płaskie pola czerni) tworzące dynamiczne, zróżnicowane układy, w których trudno znaleźć większą, jednorodną kwaterę. Obłe kształty równoważą formy kanciaste, a opisowy do tej pory rysunek zmierza w stronę coraz większej syntezy. Jest widoczne pokrewieństwo formalne z równoległą czasowo twórczością graficzną Dubaya i Zmetáka. To spostrzeżenie dotyczy nie tylko prac o tematyce cyrkowej, te same zabiegi odnajdujemy także na innych grafikach Hložníka. Należą do nich np. *Kochankowie* (linoryt, 1946), *Gwałciiciel*, *Kobieta z lampą*, *Lampa*, *Przyjaciółki* (drzeworyty, 1947), *Trzy kobiety*, *Prostytutka* (drzeworyt kolorowany, 1947), *Kobieta I* (drzeworyt, 1948).

Przejsie między dekoracyjnymi rozwiązaniami z 1946 r., a pracami późniejszymi reprezentują m.in. *Opuszczeni* i *Pieta* (linoryty, 1946) – wielopostaciowe sceny rodzajowe umieszczone w scenograficznie skonstruowanej przestrzeni (w *Opuszczonych* jest to miejski zaułek, w *Piecie* sceneria „spod krzyża”). Mimo

odmiennej tematyki (religijna i wojenna) łączy je motyw ikonograficzny Kobiety-Matki z martwym dzieckiem na kolanach, kobiety cierpiącej (odniesienie do *Pati natae*). Odnajdujemy go także w kolejnych pracach Hložníka o tematyce wojennej, m.in. w akwafortach *Wdowy (Zakładniczki)* i *Strach* z tego samego roku oraz na drzeworytach *Gwałciciel (Násilník)* i *Z obozu koncentracyjnego*. Bezbronne kobiety, ofiary przemocy i agresji, stają się symbolem cierpienia. Obok wyraźnie metaforycznego i symbolicznego języka (obrazowania) tych prac jest widoczne także nawiązanie do dawnych mistrzów: Tintoretta, El Greca, Rembrandta, Goi.

Wczesna twórczość Vincenta Hložníka pokazuje kierunek, którym grafika słowacka poszła w następnych dekadach. Z jednej strony było to nawiązanie do krajowej tradycji sztuki nowoczesnej, z drugiej „szerokie otwarcie” na sztukę europejską (światową), do którego tak dążyło „pokolenie założycielskie” – jak czytamy w pracy E. Trojanovej⁵⁸.

Lata 1945–1948 stanowią wprowadzenie we współczesną grafikę słowacką. Wpływ na jej charakter miało wiele czynników i zjawisk z różnych dziedzin, częstokroć nakładających się lub zązębiających. Do najważniejszych należą wydarzenia historyczne, zmiany społeczno-polityczne (presje ideologiczne, próby podporządkowania sztuki reżimowi komunistycznemu), wybrane (tj. te, które znalazły odzwierciedlenie we współczesnej grafice słowackiej) kierunki, tendencje, ruchy i doktryny artystyczne (od socrealizmu – 1949 po nową geometrię – druga połowa lat osiemdziesiątych), działalność oficjalnej i nieoficjalnej sceny artystycznej (od lat sześćdziesiątych do końca osiemdziesiątych). Do tego należy dodać dużą liczebność środowiska artystycznego: kilka generacji grafików oraz plastyków zajmujących się tą dyscypliną, w większości absolwentów Zakładu Grafiki i Ilustracji Wyższej Szkoły Sztuk Pla-

⁵⁸ E. Trojanová, *Grafika...*, s. 109.

stycznych (Vysoka škola výtvarných umení) w Bratysławie, która powstała w 1949 r.⁵⁹ Trzeba także zaznaczyć, że mimo zmian, które zaszły w drugiej połowie XX w. w definiowaniu twórczości i pojęcia „dzieła sztuki”, grafika artystyczna zachowała swój pierwotny, warsztatowy charakter. Przeważały prace wykonywane w tradycyjnych technikach: drzeworytu, linorytu, wklęsłodruku i litografii, stopniowo poszerzanych o nowe technologie.

⁵⁹ Pierwsza wyższa szkoła artystyczna na Słowacji, której program kształcenia miał połączyć dwa typy szkół artystycznych: akademię i szkołę przemysłu artystycznego. Oprócz tradycyjnych zakładów malarstwa i rzeźby, została otwarta specjalizacja konserwacji i restauracji, a w kolejnych latach m.in. grafiki użytkowej, architektury, projektowania przemysłowego, w 1952 r. Zakład Grafiki i Ilustracji. Więcej, w: L. Peterajová, *Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave 1949–1989*, w: *Vysoká škola...*; Z. Kostrová, *ŠUR a Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave*, „Ars” 1969, nr 2.

DOKTRYNY REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO A TWÓRCZOŚĆ GRAFICZNA

W lutym 1948 r. władzę w Czechosłowacji przejęli komuniści. W kwietniu tego samego roku odbył się w Pradze Zjazd Kultury Narodowej (Zjazd národnej kultúry), na którym obradowano o zmianach, które powinny zajść w kulturze i sztuce oraz roli i funkcji (społecznej) artysty. Podjęte wówczas decyzje wywarły na długie lata istotny wpływ na wszystkie dziedziny życia kulturalnego i artystycznego, od związków po wystawy oraz twórczość poszczególnych autorów. Kulturze przypisano misję wcielania w życie ideałów socjalizmu, artysta miał być rewolucjonistą, sztuka powinna stać się zaangażowaną i zrozumiałą dla szerokich mas.

Doktryny realizmu socjalistycznego w Słowacji oficjalnie przyjęto w 1949 r. na I Zejeździe Słowackich Artystów Plastyków (1. Zjazd slovenských výtvarných umelcov) w Bratysławie. Rozpoczęła się intensywina praca propagandowa, publicystyczna oraz kulturalno-organizacyjna. Zlikwidowano istniejące związki i grupy artystyczne, w tym cieszącą się uznaniem i tradycją Słowacką Biesiadę Artystyczną oraz Związek Artystów i Przyjaciół Grafiki. Na ich miejsce został powołany w 1949 r. Związek Czechosłowackich Artystów Plastyków (Zväz československých výtvarných umelcov), a w 1950 Związek Słowackich Artystów Plastyków (Zväz slovenských výtvarných umelcov). Zredukowano życie wystawowe. „W latach 1950–1955 praktycznie nie były organizo-

wane samodzielne wystawy grafiki, ani zbiorowe ani indywidualne” – napisała E. Trojanová. „Grafika otrzymała możliwość prezentacji tylko na zbiorowych wystawach ogólnopaństwowych”¹. Ostatnia ekspozycja została zorganizowana przez Związek Artystów i Przyjaciół Grafiki jesienią 1948 r. w Pradze (siedziba Hol-laru). Na IV wystawie sztuki słowackiej (IV. celoslovenskej výstave) w 1949 r. pozytywnie zostały ocenione już tylko prace o tematyce socjalistycznej².

Realizm socjalistyczny jako doktryna artystyczna, związana z polityką państwa dotyczącą kultury, oficjalnie obowiązywał do 1989 r.³, jego dominująca rola przypadała na lata 1948–1956⁴. Zwiastunem pierwszej odwilży było powstanie w 1957 r. Grupy Mikuláša Galandy (Skupiny Mikuláša Galandu) z programem nawiązującym do słowackiej sztuki nowoczesnej. W tym samym roku została utworzona w Bratysławie, z inicjatywy Ernesta Špitza i Mariána Čunderlíka, „Galeria Młodych” (znana także jako „Galeria Cypriána Majerníka”). W 1958 działalność wznowiła Grupa „29 sierpnia”⁵, wspierająca działania Galandowców (nawiązanie do krajowej i europejskiej sztuki pierwszej połowy XX w. oraz aktualnych prądów i tendencji artystycznych). „Pojawienie się Grupy Mikuláša Galandy” – napisała Z. Bartošová – „rozpętało polemikę o znaczeniu sztuki współczesnej, przy czym oficjalna krytyka określiła program młodych artystów jako nieprawomyślny z punktu widzenia obowiązujących wówczas wymagań ideo-

¹ E. Trojanová, *Grafika...*, s. 110.

² J. Mojžiš, *Socialistický realizmus*, w: *Slovník...*, s. 258.

³ Symbolicznym aktem końca doktryny socrealizmu było obalenie *Pomnika Milicjanta Jána Kulicha*. V. Beskid, *Neoficiálne umenie*, w: *Slovník...*, s. 184.

⁴ A. Kusá, *Mýtus socialistického realizmu verzus slovenský mýtus?*, w: *Slovenský mýtus*, red. A. Hrabušický, SNG, Bratislava 2006, s. 64.

⁵ Reaktywowali ją: F. Hložník, V. Hložník, L. Guderna, E. Nevan, J. Štrudík, R. Uher i A. Klimo.

logii stawianych sztuce”⁶. Odpowiedzią na wzrost niezależnych inicjatyw artystycznych była próba ożywienia dyrektyw realizmu socjalistycznego na Zjeździe Kultury Słowackiej (1959). Osłabienie cenzury i dogmatów sztuki oficjalnej, związane ze sferą polityki – próbami reform, utrzymywało się przez całą dekadę. W stosunkowo wolnej atmosferze lat sześćdziesiątych został odnowiony kontakt sztuki słowackiej ze sceną międzynarodową. Dominujący od końca lat czterdziestych opisowy realizm zaczęła równoważyć nowa figuracja, informel oraz tendencje neokonstruktywistyczne (w grafice).

„Liberalizację w dziedzinie kultury i sztuki przerwało zajęcie Czechosłowacji przez wojska Układu Warszawskiego w 1968 roku. Rozpoczął się okres tzw. normalizacji lub konsolidacji (terminami tymi ówczesne władze określały narzucone przez siebie ideologiczne ograniczenia i represje). Przełomem był dokument *Poučenie z krízového vývoja v strane a spoločnosti* po XIII. Zjazde KSČ z 1972 r. Wprowadzono ostrą cenzurę i zarządzono represje wobec artystów i krytyków, którzy odrzucali podporządkowanie się narzuconym normom (od wyrzucenia ze ZSVU – co w praktyce oznaczało wykluczenie z oficjalnego życia artystycznego, przez zakaz wystawiania i publikowania). Faktyczne restrykcje rozpoczęły się w 1971 roku i dotknęły w pierwszym rządzie związki artystyczne (ZSVU) i instytucje związane ze sztuką (w tym VŠVU w Bratysławie). Jesienią 1972 rozpoczął się okres «twardej konsolidacji». Ponownie konstytuowano działalność ZSVU, ze starannie wyselekcjonowanym zarządem (prezesem został grafik R. Dúbravec), który czuwać miał nad czystością ideologiczną powstających prac. Na II Zjeździe ZSVU (02. XI. 1972) na nowo przyjęto doktryny realizmu socjalistycznego”. Tym razem jednak

⁶ Z. Bartošová, *Sztuka słowacka w drugiej połowie XX wieku*, w: *Współczesna sztuka słowacka 1960–2000. Ze zbiorów Pierwszej Słowackiej Grupy Inwestycyjnej*, kat. wystawy, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2004, s. 13.

„nikt już nie wierzył w ideologię, ani w samą metodę. Artyści, którzy się podporządkowali, zrobili to, aby przeżyć w wygodniejszych warunkach i nie utracić przywilejów związanych z zawodem – wyjątkowych w sytuacji kiedy wszystkich pozostałych obowiązywał przymus zatrudnienia”⁷. W sztuce realizmu socjalistycznego „zapanowały, paradoksalnie, prawa rynku”⁸.

Lata siedemdziesiąte to także erupcja nieoficjalnej sztuki słowackiej (albo nieoficjalnej sceny artystycznej), która przez następne 20 lat istniała i funkcjonowała równoległe z kulturą oficjalną. Z grafików i artystów zajmujących się grafiką byli związani z nią m.in. Galandowcy, Jozef Janokovič, Rudolf Fila, Alojz Klimo, Juraj Meliš, Alex Mlynárčik, Rudolf Sikora (serigrafie) i Miloš Urbásek. Wzięli oni udział w zainicjowanym przez Iva Janouška z Ostrawy *Albumie’76* – pierwszym wspólnym wystąpieniu słowackich i czeskich artystów sceny nieoficjalnej (znalazły się w nim prace 46 czeskich i 19 słowackich artystów). „Odbijane na prasach graficznych albumy, przygotowywane przez samych artystów lub teoretyków sztuki czy kolekcjonerów były” – jak pisze Z. Bartošová – „jedną z najbardziej charakterystycznych form działalności sztuki nieoficjalnej tego okresu. Prezentowały one dzieła, którym odmawiano miejsca w mediach i salach wystawowych. Na początku albumy były miejscem konfrontacji twórczości konceptualistów (*Symposion – Czas II*, 1973), później wydawano je z okazji jubileuszów i [...] zgonów (*Symposion III – in memoriam Miloš Laky*, 1976)”⁹. *Album grafiki 1976* został pokazany na weneckim Biennale w 1977 r. Zbiegło się to w czasie z *Kartą 77* (niektórzy czescy artyści, których prace zostały przedstawione w *Albumie’76* byli jej sygnatariuszami), co wywołało ostre reakcje

⁷ Z. Bartošová, *Sztuka...*, s. 18.

⁸ B. Jablonská, *Lži, dilemy a alternatívy obrazu*, w: *Slovenské vizuálne umenie 1970–1985*, red. A. Hrabušický, Bratislava 2002, s. 50.

⁹ Z. Bartošová, *Sztuka...*, s. 19; por. także: J. Geržová, *Normalizácia*, w: *Slovník...*, s. 195.

ze strony władz i zaostrenie represji wobec artystów związanych z nieoficjalnym nurtem sztuki, także na arenie międzynarodowej. Pojęcie „album” stało się dla władzy synonimem ideologicznie szkodliwej twórczości¹⁰.

Według Z. Bartošovej *Karta 77* na Słowacji odegrała marginalną rolę. Mimo to „początek lat 80. cechuje z jednej strony dokładniejsza kontrola ze strony Służby Bezpieczeństwa nieoficjalnej działalności w sztuce oraz międzynarodowych kontaktów artystów, z drugiej natomiast – większa odwaga w realizacji nieoficjalnych projektów”¹¹. Ten stan trwał do drugiej połowy lat osiemdziesiątych, kiedy pod wpływem zmian politycznych w Związku Radzieckim zaczęła się liberalizacja kultury i sztuki we wszystkich państwach bloku wschodniego. Słowaccy artyści (także związani ze sceną nieoficjalną i młoda generacja) coraz częściej byli zapraszani do udziału w różnych przedsięwzięciach artystycznych. Niemal od początku dekady na oficjalnych wystawach pojawiało się, stopniowo, coraz więcej prac nie związanych tematycznie ani formalnie z oficjalnie preferowanymi założeniami i ideologią, coraz odważniejszych w treści i przesłaniu. „Historyczny przełom, jakim była aksamitna rewolucja (1989), na gruncie sztuk pięknych nie miał tak dużego znaczenia jak w sferze instytucji i organizacji, wreszcie możliwości otwartego prezentowania tej dziedziny [sceny nieoficjalnej] słowackiego życia artystycznego”¹².

Na grafikę artystyczną socrealizm najsilniejszy wpływ wywarł w latach pięćdziesiątych. Pierwszorzędного znaczenia nabrały temat i treść „dzieła”¹³, następnie forma: realistyczna – „opisowa”. Od strony tematycznej można wyróżnić dwie główne grupy:

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Z. Bartošová, *Sztuka...*, s. 20.

¹² *Ibidem*, s. 22.

¹³ Więcej, w: A. Kusá, *Mýtus...*, s. 66–67.

cywilizacyjną i historyczną. Krąg tematów cywilizacyjnych treściowo oscylował między „wprowadzaniem” i „umacnianiem” socjalizmu: powojenną odbudową kraju, rozwojem miast i wsi, radością z życia i pokoju, pracą, miłością i macierzyństwem. Dużą rolę odgrywał w tych przedstawieniach folklor, który w ideach propagowanych przez nowy ustrój stanowił ważny element formowania narodowego charakteru prac. Do najczęściej poruszanych tematów historycznych należała rewolucja październikowa, powstanie partii komunistycznej, pierwsza i druga wojna światowa (w tym Słowackie Powstanie Narodowe) oraz portrety bohaterów i przywódców komunistycznych. Te przedstawienia posiadały własny „kod” motywów i symboli, zasadniczo prostych w wymowie, umożliwiających jednoznaczną interpretację. Do najczęściej powtarzających się należą: ludzie ukrywający się, pojmami, prowadzeni do obozów lub na egzekucje, partyzanci i uchodźcy – w tematach z czasów wojny; słońce, macierzyństwo, dziecko (dzieci), słońce, ptaki (najczęściej wrony i kruki albo białe gołębie) – ich znaczenie i sposób przedstawienia zmieniały się w zależności od tematyki (cywilizacyjna czy wojenna); a także „grzyb atomowy”, rakietka i sputnik – symbole „podboju kosmosu” (od połowy lat pięćdziesiątych). Cechą charakterystyczną była idealizacja rzeczywistości w pracach poruszających tematykę budowy, tworzenia i umacniania socjalizmu oraz pokazujących szczęśliwych ludzi i „lepszé” życie w nowym ustroju. Z drugiej strony brutalizacja obrazu tejże rzeczywistości, np. w przedstawieniach drugiej wojny światowej, zafalszowanie historii albo wybiórczość tematów z nią związanych.

W tym rozdziale zostały przedstawione i omówione grafiki w większości powstałe w latach 1949–1960 (okresie, kiedy oddziaływanie socrealizmu było najsilniejsze) oraz wybrane prace z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (tematyka Słowackiego Powstania Narodowego, manifestacji pokojowych, twórczość Júliusza Szabó), zbliżone (tematycznie, ikonograficznie, formalnie)

lub odpowiadające założeniom tego kierunku, które mogły być interpretowane zgodnie z oficjalną estetyką i ideologią. Kwestię zasadniczą stanowi zagadnienie, w jaki sposób artyści (graficy) kształtowali swoją wypowiedź: w ramach, czy też pod presją socrealizmu. „Kryterium porządkującym” w tym rozdziale jest tematyka i treść prac, z uwzględnieniem chronologii (pierwsza i druga połowa dekady). Odrębny problem stanowią zagadnienia formalne i stylistyczne. Lata pięćdziesiąte były także okresem dominacji tendencji ekspresjonistycznych – humanistycznie zaangażowanej, realistycznej¹⁴ linii, kontynuującej świetne tradycje europejskie (Francisco Goya, Honoré Daumier, Käthe Kollwitz) i rodzime (Koloman Sokol, Cyprián Majerník), nawiązującej do społecznego nurtu sztuki międzywojennej.

Okres 1949–1956 to również czas „rozliczeń” z drugą wojną światową. Obrazy i wspomnienia powróciły z większą siłą niż w pracach z drugiej połowy lat czterdziestych, kiedy przeżycia ostatnich lat zastąpił powojenny optymizm, motywy cywilizacyjne i folklorystyczne. Przede wszystkim są to tematy z powstania oraz przedstawienia ludzi ukrywających się, uciekających, osaczonych, umierających w obozach koncentracyjnych. Znajdujemy ich m.in. w cyklach Vincenta Hložníka: *Wojna, Faszyzm, Transport*. W części grafik została poruszona kwestia zagłady narodu żydowskiego, choć należy zaznaczyć, że autor unikał bezpośrednich wskazań ikonograficznych i tematycznych – tytułowych (por. np. *Bez broni i słowa* z cyklu *Transport* – litografia, 1955, *Wojna V* – drzeworyt, 1952).

Ekspresyjne, naturalistyczne drzeworyty z cyklu *Wojna* (1952) o zróżnicowanym modelunku, silnych kontrastach światłocienowych i ciemnej (z przewagą czerni) tonacji do złudzenia przypominają grafiki Sokola z końca lat dwudziestych i początku trzydziestych (*Rewolucja, Za chlebem, Przed odejściem, Ahaswer*,

¹⁴ Realistycznej, naturalistycznej lub zbliżonej do realizmu.

Portowi tragarze), przedstawiających postaci robotników i biedaków na tle fabryk, portów oraz ubogich dzielnic. U Hložníka te motywy zostały zastąpione scenami z obozów koncentracyjnych (*Ofiary, Oczekiwanie na śmierć, Koniec, I wszyscy zrozumieją*), obrazami ludzi ukrywających się (*Nigdy więcej*) lub więzionych. Na grafice zatytułowanej *Wojna V (Światelko nadziei)* – przywoździ na myśl *Siedzące wieśniaczki* Sokola, akwafora, 1939 – pokazał grupę ludzi (Żydów) w ciasnym, oświetlonym sztucznym światłem wnętrzu (schron lub cela). Na pierwszym planie młody mężczyzna pochyla się nad ciałem leżącej kobiety. Dotyka nienaturalnie długimi, szczupłymi dłońmi jej ramienia. Siedzący pod ścianą wychudzeni, długobrodzi starcy mają przymknięte powieki i lekko uniesione głowy (szepczą słowa modlitwy?). Scena rozszerza się na kolejne pomieszczenia (drzwi po lewej stronie grafiki, znajdujemy obok nich postać rabina w kapeluszu i opartą o futrynę kobietę). Uwagę zwraca konstrukcja pracy oparta na systemie trójkątów sąsiadujących ze sobą, nakładających się bądź przecinających, wpisanych lub częściowo wychodzących poza ramy grafiki, na które „została nałożona” warstwa przedstawieniowa. Operując środkami wyrazu zasadniczo wykorzystywanymi przy dynamicznych kompozycjach (tj. ukosami, silnymi kontrastami światłocieniowymi, otwartym układem kompozycyjnym), Hložník uzyskał statyczny obraz, przygnębiający w swym wyrazie, emanujący ciszą, przepęnliony beznadzieją, oczekiwaniem na śmierć.

W drzeworycie *Nigdy więcej* na pierwszym planie umieścił kobietę z martwym dzieckiem w ramionach – ten motyw występował już w pracach Hložníka z drugiej połowy lat czterdziestych (*Opuszczeni, Zakładniczki*). Tym razem otrzymał realistyczną formę, obiektywnie przedstawionej (zarejestrowanej „chłodnym okiem”) sceny. Tę samą tematykę podejmował Július Szabó (linoryty: *Wdowy wojenne*, 1955, *Oskarżenie i Martwe dziecko* z cyklu *Kobiety*, 1956, drzeworyt, *Oplakiwanie* z cyklu *Uważajcie ludzie!*, 1959), mimo ikonograficznych i tematycznych odniesień

oraz czasowych (czas powstania) związków powyższy motyw nabiera symbolicznego i uniwersalnego znaczenia, więc należy rozpatrywać go w kontekście innych prac autora omówionych w dalszej części rozdziału.

Do najbardziej charakterystycznych przedstawień związanych z tematyką drugiej wojny światowej należą wojenni uchodźcy, tułacze bez domu, którzy pojawiali się już na pracach m.in. Cypriána Majerníka (*Uchodźcy I i II*, litografie, 1944, obrazy z lat 1938–1945) i Teodora Tekiela (*Kobiety*, rys. pastelem, 1940–1947). Linoryt Oresta Dubaya *Kobiety* z cyklu *Tokajík* (1949) i litografia Dezidera Millego *Wygnańcy* z cyklu *Tokajík* (1956) nawiązują do tragicznych wydarzeń z listopada 1944 r., które rozegrały się w małej wsi położonej w południowo-wschodniej Słowacji¹⁵. Jej mieszkańcy aktywnie wspierali partyzantów walczących w powstaniu. W odwecie hitlerowcy rozstrzelali (19 XI 1944) niemal wszystkich zamieszkujących ją mężczyzn (D. Milly, *Egzekucja i Zamordowani* z cyklu *Tokajík*). Zabudowania zostały spalone (O. Dubay, *In memoriam Tokajík*, linoryt, 1949), kobiety i dzieci wygnane. I ten właśnie obraz znajdujemy na wskazanych pracach. Na obu został pokazany smutny orszak sunący w nagim (listopadowym – należy podkreślić wierność oddania realiów przez obu artystów) i wyludnionym krajobrazie. Na ikonografii i tematyce kończy się „podobieństwo” obu grafik, bardzo różnych formalnie, kompozycyjnie i stylistycznie. Wyrazista forma graficzna *Kobiet* Dubaya została oparta na kontraście czarnych linii z białymi płaszczyznami oraz uproszczeniu i syntezie. Dolną część usytuowanej w pionie kompozycji zajmują postaci, a właściwie ich fragmenty. W ten sposób autor sugeruje ruch na grafice. Poziome i ukośne linie tworzące pejzaż, powtórzone w draperiach ubrań i tłumoków niesionych przez kobiety,

¹⁵ Tokajík, Powiat (Okres) Stropkov.

nadają pracy charakterystyczny rytm. Puste pola, nagie drzewo i stado wznoszących się ptaków odzwierciedlają późnojesienną porę. *Wygnańcy* reprezentują realistyczny sposób obrazowania, emanują jednak typową ponurą, przygnębiającą atmosferą. Jest to komponowana w poziomie scena rodzajowa wykonana pod światło (światło pochmurnego dnia). Przedstawia grupę kobiet i dzieci, przemierzających górzystą krainę, wchodzących właśnie na wierzchołek wzniesienia porośnięty suchymi już o tej porze roślinami. W tle, jak u Dubaya, nagie drzewa, ich sylwety rozmywają się w mglistym i szarym powietrzu. Należy zauważyć, że obie prace, mimo wpisanego w ich treść ruchu, są prawie statyczne w swym wyrazie. Ich autorzy sugerują powolne tempo wędrówki – tempo żałobnego konduktu.

U Vincenta Hložníka smutne, ciągnące się aż po horyzont korowody wygłodniałych, zmęczonych i przestraszonych ludzi znajdujemy we wszystkich niemal cyklach z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych poświęconych tematyce wojennej i powstaniu (*Faszyzm, Powstanie, Transport*). Jedną z najbardziej sugestywnych grafik jest litografia *Chodźmy* z cyklu *Transport* (1955). Scena została przedstawiona z perspektywy uczestnika pochodu – deportowanych (nieznaczna deformacja obrazu, jak przy szerokokątnym obiektywie). Na pierwszym planie umieszczono postaci kobiety i mężczyzny: duże, częściowo wychodzące poza pionowy kadr, pokazane tyłem (widzimy ich profile zwrócone ku sobie); ludzi niemłodych, zmęczonych, dźwigających niewielki dobytek. Centrum – środek ciężkości kompozycji zajmuje nieznacznie wyciągnięta ręka mężczyzny, o wielkiej, mocnej dłoni – zatrzymany w połowie ruchu. W rzeczy samej także znak dla odbiorcy. Zabieg, którego celem jest wciągnięcie widza w „akcję”, zaangażowanie go emocjonalnie w przedstawioną sytuację – wszak znajduje się „tuż” za przedstawionymi postaciami.

Z prawej strony w kadr wchodzi postać odziana w czarną oponczę – jeden z tajemniczych wędrówców przewijających się

przez cały cykl [*Na końcu drogi, Kobieta i mężczyzna, Iskierka nadziei (Nádej v beznádeji)*], którzy towarzyszą uczestnikom pochodu. Są ludźmi (taką przybierają postać) czy widmami? Jeśli tymi pierwszymi, to kto albo co tak przstraszyło odzianą w biel kobietę – *Transport II (Matka)*, że odwraca się przerażona i dla czego siedząca obok, zwrócona ku niej, anonimowa postać (twarz ma ukrytą w głębokim cieniu padającym z kaptura) zachowuje spokój? Czy szepce coś do kobiety, czy kobieta wie, że znajduje się obok niej, a także czemu pozostali uczestnicy marszu nie zwracają uwagi na zakapturzonych współtowarzyszy? Te niejednoznaczne postaci mogą sugerować szerszą interpretację całego cyklu: symbolizować wędrowca-pielgrzyma w ogóle albo bezosobowy tłum. Nie wiemy, a być może nie wiedzą tego nawet sami uczestnicy pochodu, dokąd zmierzają, jaki jest cel ich wędrówki. Postaci w czarnych płaszczach mogą być uosobieniem ich przeczucie, niepewności, lęków – upiorami stworzonymi przez ludzki umysł jak u Francisca Goi. Nazwisko wielkiego Hiszpana wielokrotnie przywoływał sam Hložník, na związki między pracami obu artystów wskazywał m.in. L. Petránsky¹⁶.

Cykl 80 rycin *Okropności wojny* (akwaforta, akwatinta, 1810–1820) Goi to jedno z pierwszych, antywojennych dzieł w sztuce europejskiej (pierwsze w nowożytnej grafice). Petránsky zwraca uwagę na pochodzącą z niego rycinę *Nie wiedzą dokąd idą (No Saben el Camino)*. Przedstawia ona korowód postaci – jeńców zmierzających krętą drogą w kierunku widza. Końca szeregu nie widać – ukryty jest za pagórkem, poza linią horyzontu. Przemieszcza się w bliżej nie zidentyfikowanym krajobrazie, pozbawionym jakichkolwiek śladów życia (ludzi, zwierząt, roślin), pełnym wzniesień i skał. Niebo do połowy jest zasnuwane niskimi, ciężkimi chmurami. Jeśli przeanalizujemy prace Hložníka z tym

¹⁶ L. Petránsky, *Vincent...*, s. 82.

motywem ikonograficznym (przede wszystkim z cykli *Faszyzm* i *Transport: Noc, Droga w nieznaną, A transport idzie dalej*) okazuje się, że powyższy opis pasuje także do nich. Na wszystkich grafikach ludzie zostali umieszczeni w anonimowej, opustoszałej przestrzeni zbudowanej ze wzniesień oraz nisko zawieszonego, pochmurnego nieba. Trudny do określenia jest czas, zarówno pora dnia, jak i roku. Orszaki wiją się daleko poza linię horyzontu. Nagi, skalisty pejzaż może być interpretowany jako metafora wyczerpującej i monotonnej wędrówki. Staje się także symbolem nieznanego. Litografia *Wędrówka* (z cyklu *Faszyzm*, 1952) przedstawia grupę odpoczywających ludzi – wymęczonych, niemal ludzkie widma, dematerializujące się w szarym powietrzu (kobiety na pierwszym planie, tył orszaku), którym towarzyszy jeździec na białym koniu.

Na linorycie Imricha Vysočana *Deportacja* z cyklu *Droga do wolności* (1959) długi pochód cywili: kobiet z dziećmi, starców i mężczyzn, nadzorowany przez niemieckich żołnierzy, zmierza najprawdopodobniej do jednego z hitlerowskich obozów. Tak jak *Nocny transport* Viery Gergelovej (akwaforta, akwatinta, 1959): długi orszak przemierza pustą przestrzeń, przecina ją na granicy nieba i ziemi, rozdzielonych wąskim, świetlistym pasem (wschodzącym za horyzontem słońcem). Autorka odeszła tu od preferowanej, realistycznej stylizacji. Prosta kompozycja (pasowy podział) oraz bogactwo strukturalne nadają grafice niemal abstrakcyjny wyraz.

„Sztandarowym” tematem związanym z drugą wojną światową, szczególnie eksponowanym przez komunistyczne władze, było Słowackie Powstanie Narodowe (Slovenské národné povstanie – SNP), zarówno w latach pięćdziesiątych, jak i w następnych dekadach, kiedy z okazji kolejnych rocznic tego wydarzenia organizowano masowe, ogólnokrajowe wystawy i konkursy. To także jeden z najliczniej reprezentowanych tematów w sztuce słowackiej (szacowany na 7 tys. prac), opracowywany przez niemal wszyst-

kich współczesnych artystów słowackich, jak czytamy w artykule A. Kusej¹⁷.

Aby zrozumieć fenomen powstania należy wziąć pod uwagę historię Słowacji i Słowaków – narodu, który przez ponad tysiąc lat (od czasów państwa wielkomorawskiego do 1918 r.) był pozbawiony własnej państwowości. W marcu 1939 zostało utworzone pierwsze w historii państwo słowackie, rządzone przez Katolicką Partię Ludową księdza Jozefa Tisy. W rzeczywistości uzależnione od faszystowskich oddziałów Hlinki, *de facto* od hitlerowskich Niemiec. „Powstała pewnego rodzaju «oaza» w Europie Środkowej, otoczona z trzech stron przez Rzeszę (z anektowaną Austrią, Protektoratem i niemiecką częścią Polski), a z czwartej przez Węgry Horty’ego jako jej wasala – takiego samego jak Państwo Słowackie”¹⁸. Powstanie, które wybuchło w sierpniu 1944 r.¹⁹, było z jednej strony wystąpieniem narodu przeciw własnemu państwu, z drugiej zbrojną akcją wymierzoną przeciwko hitlerowskiemu najeźdźcy²⁰. Jako wydarzenie historyczne przyniosło Słowakom poczucie wspólnoty i jedności, przez jego zorganizowanie i wybuch Słowacja „włączyła się do koalicji antyhitlerowskiej”²¹, a w konsekwencji znalazła się po stronie wojennych zwycięzców. I choć SNP pozostaje wydarzeniem różnie interpretowanym po-

¹⁷ A. Kusá, *Stratení v preklade?K premárnenej šanci – výstave k SNP na bratislavskom Hrade*, „DART” 2004, nr 1, s. 8.

¹⁸ M. Kusý, *Fenomen slowacki*, w: *Kwestia...*, s. 510.

¹⁹ W nocy z 28 na 29 VIII 1944. Siedzibą władz politycznych (Słowackiej Rady Narodowej) i wojskowych była Bańska Bystrzyca, obwołana przez powstańców stolicą wolnej Słowacji. Walki trwały niecałe dwa miesiące. Za datę końca powstania przyjmuje się 1 XI 1944, przy czym należy zaznaczyć, że nigdy nie było oficjalnej kapitulacji ze strony partyzantów, którzy wycofali się w góry.

²⁰ „[...] Słowackie Powstanie Narodowe było także wystąpieniem przeciwko własnemu Państwu. Tylko, że państwo słowackie powstało jako gest Hitlera, a zatem opór wobec niego był synonimem oporu wobec Hitlera”. R. Chmel, *op. cit.*, s. 31.

²¹ *Ibidem*, s. 30–31.

litycznie i historycznie, w komunistycznej propagandzie było przedstawiane w jednoznacznie pozytywnym świetle – jako inicjatywa komunistów i ich sukces w walce z faszyzmem.

Wśród przyczyn tak dużej popularności powstania, jego „uprzywilejowanej” pozycji w sztuce słowackiej, należy wymienić fakt, że niektórzy plastycy byli w nie osobiście zaangażowani (działali w ruchu oporu, walczyli lub stracili w nim bliskich²²), inni – identyfikowali się z nim jako Słowacy. Jednak „zainteresowanie artystów tym tematem nie było powodowane tylko patriotyzmem”, jak napisała A. Kusá, ale także „estetyczną atrakcyjnością: słowackie góry z romantycznymi bohaterami w długich płaszczach i kapuzach same w sobie były gotowymi kompozycjami. Powstanie było i ciągle jeszcze jest tematem wzruszającym i romantycznym” – czytamy w innym miejscu tekstu²³.

Należy do tego dodać jeszcze jedno spostrzeżenie. Mianowicie w części prac o tematyce powstańczej odzwierciedlenie znajduje zakorzeniona w słowackiej kulturze tradycja janosikowska. Chrońący się w górach, walczący z niemieckim najeźdźcą partyzanci stają się uosobieniem „współczesnego zbójnika” – bohatera ludowego. Tak jak legendarni „górszy chłopcy” są symbolem wolności. Walka o nią, jak w dawnych zbójnickich czasach, nierzadko była przyplacona śmiercią. Na drzeworycie Róberta Dúbravca *Pieta* z cyklu *10. rocznica SNP* (1954) odnajdujemy interesujące połączenie motywów ikonograficznych właściwych grafikom o powstańczej oraz zbójnickiej tematyce: czarne sylwety szubienic i białe, „cementarne” krzyże (o ile szafot z hakiem należy do najczęściej spotykanych elementów prac z motywami zbójnickimi, jest symbolem śmierci Janosika, to w pracach poruszających temat SNP jest nim drewniany lub wryty w drewnie krzyż oznaczający miejsce spoczynku żołnierza, m.in. O. Dubay: *Śmierć* z cyklu

²² Więcej, w: A. Kusá, *Stratení v preklade...*

²³ *Ibidem.*

Czarne na białym, drzeworyt, 1958–1959, K. Zábrady: *Powstańcza nostalgia*, linoryt, 1972), a także dominujący nad całością górski masyw i lecące czarne ptaki. Pierwszoplanowy motyw kompozycji – matka pochylona nad ciałem syna – został zaczerpnięty, jak wskazuje tytuł, ze sztuki religijnej. Znajdujemy go także na pokrewnym tematycznie linorycie I. Vysočana, *Matka* z cyklu *Wojna* (1959), a wśród prac o tematyce zbójnickiej, m.in. u V. Chmela: *Zabili Janka* (kolorowy linoryt, 1950 lub 1957). Reminiscencjami zbójnickich przedstawień są także partyzanckie patrole na górskich ścieżkach (Ivan Štubňa: *Patrol*, drzeworyt, 1954, A. Eckerdt: *Partyzant na koniu*, linoryt, 1964), wyprawy w doliny (M. Čechová: *Z powstania* z cyklu *Powstanie*, linoryt, 1954), żołnierze zgromadzeni wokół ognisk w lesie (J. Ondriska: *Partyzancki patrol*, drzeworyt, 1974, V. Hložník: *Lebensraum* z cyklu *Droga do wolności*, drzeworyt, 1954). Tylko górską przestrzeń, w której zostały umieszczone sceny powstańcze przestaje być już uosobieniem „słowackiego raj”, bliższa jest życiu niż legendzie. Odzwierciedla rzeczywiste warunki, w których toczyły się walki i życie ludności cywilnej. Jesienne lub zimowe pejzaże ukazują nieprzystępne górskie masywy, suche, obumarłe łąki i nieurodzajne, kamieniste pola albo obsypane śniegiem stoki, między nimi wiją się strome ścieżki (A. Klimo: *Pomoc dla partyzantów* z cyklu *Powstanie*, linoryt, 1954, V. Hložník: *Powstanie*, litografia, 1959, F. Král': *Kamienny chleb*, linoryt, n/d, lata pięćdziesiąte, R. Dúbravec: *Straż nad wsią* i *Chleb*, drzeworyty, 1955). Podczas gdy zbójnicy z grafik zasadniczo przebywają w górach lub schodzą z nich, na pracach o tematyce powstańczej ruch odbywa się przeciwnym kierunkiem – ludzie odchodzą w góry, zarówno partyzanckie oddziały i patrole (O. Dubay: *W górach*, linoryt, *Patrol partyzancki*, drzeworyt, 1954, *Powstanie*, linoryt, 1959, *Generacja VII*, linoryt, 1973, A. Klimo: *Wejście w góry* z cyklu *Powstanie*, I. Schurmann: *Marsz* z cyklu *SNP*, K. Zábrady: *Powstańcza nostalgia*, linoryty, 1972) – jak i mieszkańcy terenów, na których toczą się walki (R.

Dúbravec: *Odejdźcie w góry*, drzeworyt, 1954, V. Hložník: *Kobiety i mężczyźni, Pochód, W góry* z cyklu *Powstanie*, litografie, 1953–1954). Wpisana w te prace jest jakaś szczególna nostalgia, smutek odejść i rozstań z rodzinnymi stronami (O. Dubay i D. Milly: grafiki z cykli *Tokajík*), najbliższymi (R. Dúbravec: *Rozłąka*, drzeworyt, 1965, I. Schurmann: *Rozłąka* z cyklu *SNP*, linoryt, 1972), zmarłym towarzyszem (V. Gergelová: *Po martwym partyzancie*, wypukłodruk, ok. 1962, J. Szabó: *Oplakiwanie partyzanta I-III*, drzeworyt, 1965).

Na grafikach można odnaleźć całą historię powstania: przygotowania (A. Klimo: *Powstanie w Tisovci* z cyklu *Powstanie*, L. Fulla: *Przystąpienie do SNP*, drzeworyt, 1955), walki i przejście powstańców przez Karpaty (V. Hložník: *Cez balocké čierne hory ide nepriateľ na nás, Na śniegu, Poddali się, ...a čo i tam dušu dáš v tom boji divokom* z cyklu *Powstanie*, D. Milly: *Patrol* z cyklu *Tokajík*, R. Dúbravec: *Góry partyzanckie* z cyklu *Góry moje góry*, 1960, I. Vysočan: *Powstanie* z cyklu *Droga do wolności*, linoryt, 1959, L. Fulla: *Wież w czasie powstania*, kolorowany linoryt, n/d, ok. 1961, M. Mihálko: *Za wolność*, techn. łączona, 1971, I. Schurmann: *Partyzanci*, n/d), wycofanie się oddziałów partyzanckich w góry (V. Hložník: *Odejdźcie, Zraniony, W pochodzie* z cyklu *Powstanie*, I. Vysočan: *Odejdźcie w góry i Odpoczynek* z cyklu *Droga...*), cywili uciekających w obawie przed hitlerowcami oraz niemieckie akcje odwetowe (V. Hložník: *Ostatni, Egzekucja, Pod ścianą* z cyklu *Powstanie*, J. Čihánková: *Ráztocká vápenka oskarža*, drzeworyt, 1954, A. Klimo: *Egzekucja* z cyklu *Powstanie*, I. Vysočan: *Deportacja i Egzekucja* z cyklu *Droga...*, D. Milly: *Pochód, Droga na egzekucję, Egzekucja* z cyklu *Tokajík*). W pracach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jest widoczna także heroizacja wydarzeń i ludzi biorących w nich udział, mamy do czynienia ze współtworzeniem swego rodzaju „powstańczej legendy” (R. Dúbravec: *Do powstania i Pieśń bojowa*, litografie, 1964, J. Szabó: *Pozdrowienie słońca*, drzeworyt, 1964, *Emblematy i Miasto wspomnień*

z cyklu *Bańska Bystrzyca*, drzeworyty, 1967, J. Jánoška: *W miejscu pamięci* z cyklu *Bohaterska Bańska Bystrzyca*, akwatinta, 1973, N. Rappensbergerová: *Ta ziemia*, litografia, 1973, Dušan Zapletal: *Armia Czerwona jest z nami*, akwatinta, 1974).

Należy zaznaczyć, że dla grafik z lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych o tematyce SNP jest charakterystyczna realistyczna, opisowa forma, a nawet – jeśli porównamy z zachowanymi zdjęciami – fotograficzny charakter kompozycji. Dla większości prac późniejszych (od połowy lat sześćdziesiątych, lata siedemdziesiąte) wspólny mianownik to jedynie temat albo tytuł (por. np. J. Baláž: *Partyzancki patrol*, J. Čihánková: *Partyzancka ballada*, litografie – 1964, I. Schurmann: *Roztávka* i *Marsz* z cyklu *SNP*, M. Dúbravec: *Pewnym krokiem*, *30. rocznica SNP*, techn. metalowe, 1973, Š. Bobota: *Pochód*, linoryt barwny, 1974, A. Doboš: *NP 2* i *NP. 5* z cyklu *Słowackie Powstanie Narodowe*, drzeworyt i litografia, 1974). Ich autorzy odchodzą od „dokumentacyjnego świadectwa”²⁴. Powstanie stanowi hasło wywoławcze, na które odpowiedzią są różnorodne rozwiązania, odzwierciedlające artystyczne zainteresowania autorów, aktualne tendencje w sztuce.

Zgodnie z historycznym porządkiem wydarzeń kwestię drugiej wojny światowej zamykają przedstawienia dotyczące tematu wyzwolenia i wkroczenia Armii Radzieckiej. Dominują dwa rodzaje przedstawień. Pierwszy ma charakter „bezpośredniej relacji” (takie podejście było charakterystyczne dla prac z pierwszej połowy dekady o tematyce drugiej wojny światowej widzianej oczyma ludności cywilnej), reprezentują go m.in. drzeworyt V. Hložníka *Był maj i kwitły kwiaty* z cyklu *Droga do wolności* (1954–1955) i linoryt I. Vysočana *Wyzwolenie* z cyklu o takim samym tytule (1957). Znajdujemy na nich niemal identyczne sceny: żołnierzy ze zwycięskiej armii entuzjastycznie przyjmowanych przez obywateli, tu mieszkańców podgórskich wsi. Jest piękna wiosna.

²⁴ L. Petránsky, *SNP v grafickej tvorbe*, „Výtvarný život” 1974, nr 6–7, s. 58.

Żołnierze wraz z cywilami radują się z końca wojny. Tworzą swobodną grupę (zwartą na pierwszym planie, formującą się od tyłu kompozycji), do której dołączają kolejni uczestnicy. Gwar, śmiech, bukiety dla przybyłych, wszystko odbywa się przy muzyce akordeonów. Dla żołnierzy chwila wytchnienia, dla miejscowych urozmaicenie, okazja, aby wypytać o przebieg walk. Dzieci chętnie słuchają wojennych opowieści, oglądają z bliska odznaczenia, siadają na kolanach przybyszów.

W drugim typie przedstawień jest widoczny dystans czasowy, który pozwala określić rangę wydarzeń, ich znaczenie historyczne, społeczne i polityczne. Na pierwszy plan wysuwa się ideologiczne ujęcie tematu, przesłanie oraz symbolika. Przykładem są prace Ł. Fulli: *Wyzwolenie* (drzeworyt kolorowany, 1955) i J. Szabó: *Bratysława 4 IV 1945* (drzeworyt, 1955). Fulla w *Wyzwoleniu* zastosował nietypowe rozwiązanie kompozycyjne i stylistyczne, właściwe raczej dla plakatu. Mamy do czynienia z krótkim, czytelnym przekazem na dwóch płaszczyznach: ilustracyjnej (trzech żołnierzy na koniach niosących flagi, czechosłowacką oraz radzieckie) i tekstowej („1945–1955” – napis na grafice). Uwagę zwraca puste, białe tło, rzadkie w ówczesnych pracach graficznych (grafika warsztatowa) oraz stylizowane gałązki róż, które są tu niejako elementem obcym, nie związanym w żaden sposób z tematyką czy ikonografią. Jedynym uzasadnieniem wydaje się związek z wcześniejszymi pracami artysty (malarstwo, grafika, rysunek – wskazują na ilustracyjny charakter kompozycji) oraz rola dekoracyjna.

Drzeworyt J. Szabó *Bratysława 4 IV 1945* (*Wyzwolenie Bratysławy*) jest przykładem wzorcowego zastosowania „reguł” stylistycznych i kompozycyjnych właściwych dla socrealizmu²⁵. Do-

²⁵ Te zasady nie zostały jednoznacznie określone, można jednak wyodrębnić cechy charakterystyczne, takie jak: 1. obecność postaci ludzkiej (jednej lub kilku), zazwyczaj pierwszoplanowej, zawsze przedstawianej na konkretnie określonym tle – wnętrze, krajobraz, miasto (pejzaż lub martwa natura są rzadkością); postaci są poddane monumentalizacji i idealizacji, w większości przypadków (nie

minującym elementem kompozycji są przedstawione na pierwszym planie popiersia młodej kobiety trzymającej w ramionach dziecko i mężczyzny (w domyśle: słowacka rodzina) – monumentalne, posągowe postaci pozbawione cech indywidualnych. W tle bratysławski zamek (jego sylwetka góruje nad panoramą miasta), oświetlony blaskiem wschodzącego słońca – oba motywy mają kluczowe, symboliczne znaczenie. Nie ku nim jednak kierują spojrzenie ludzie zapatrzeni w odległy, niewidoczny dla widza punkt znajdujący się poza kartą grafiki. Na tle wód Dunaju powiewa flaga Czechosłowacji. Kompozycja została przedstawiona nieznacznie od dołu (żabia perspektywa), światło (są przynajmniej dwa źródła: jedno na grafice – słońce, drugie znajduje się poza obszarem pracy, jest oświetlona nim twarz kobiety) ma na celu wydobyć kluczowych motywów. Ważnym elementem uzupełniającym jest umieszczony na górze napis – powtórzenie tytułu. Stanowi on komentarz do przedstawionej sceny, nadaje kierunek interpretacji, bez niego zarówno tematyka, jak i wymowa byłyby niejasne.

W. Włodarczyk w pracy poświęconej socrealizmowi poruszył kwestię ideowości, jako „głównego kryterium oceny w socrealizmie”, kategorii jak napisał „zawsze dodatniej” i „bardzo wieloznacznej” (odnosić się ona może np. do tematu, kompozycji, ikonografii, środków wyrazu, albo ich sumy). „Ideowość [...] to cecha określająca stopień zaangażowania dzieła w walce klasowej po stronie sił postępowych. [...] Ideowość można było [...] uzyskać w obrazie poprzez [właściwą] interpretację przestrzenną, świetlną,

dotyczy portretów bohaterów i przywódców komunistycznych) podobne do siebie, w zasadzie pozbawione cech indywidualnych (niekiedy, aby wprowadzić rozróżnienie, dodawane są „przypadkowe szczegóły”), o mocnej budowie ciała; 2. perspektywa: żabia lub zbieżna, są dopuszczalne też deformacje przestrzeni, jeśli jest to uzasadnione kompozycyjnie lub tematycznie; 3. światło ma funkcję opisową, przestrzeniotwórczą, często za jego pomocą eksponuje się głównego bohatera (bohaterów) lub inne kluczowe motywy kompozycji; 4. forma zawsze jest opisowa, „realistyczna”.

przez odpowiedni repertuar «optymistycznych gestów», poprzez idealizujący retusz malowanych postaci. Uzyskiwano w ten sposób specyficzną aurę sprawiającą, że obraz wydaje się nam martwy i pusty. Zasada ideowości zakładała przedstawianie zjawisk nie takimi jakie są, ale jakimi być powinny, jakie będą w nowym ustroju²⁶. Ten cytat dobrze oddaje charakter większości prac z drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Pomijając ich ideowe i tematyczne przesłanie, nie sposób pozbyć się wrażenia, że – w stosunku do grafik z pierwszej połowy dekady – są „martwe i puste”, pozbawione siły oddziaływania. Dotyczy to zwłaszcza prac, których intencją było (jak możemy zakładać ze względu na środki wyrazu i dobór tematu) oddziaływanie na emocje odbiorcy. Nie tyle więc samo wprowadzenie doktryn socrealizmu w 1949 r., presja okresu stalinowskiego miała wpływ na tematykę, ikonografię czy stylistykę prac, ile uruchomiona machina ideologiczna wystaw propagandowych, konkursów, publikacji, zamówień państwowych itp., która dopiero od połowy lat pięćdziesiątych zaczęła przynosić oczekiwane efekty.

Doskonale jest widoczne to jeśli porównamy grafiki z pierwszej połowy i końca dziesięciolecia o tematyce drugiej wojny światowej. Różnice są zauważalne już w podejściu do tematu: „dokumentacyjne świadectwa” z początku dekady ustąpiły miejsca pracom o charakterze propagandowym – „ostrzegawczym”. Konsekwencją był m.in. dobór motywów ikonograficznych (większa selekcja, ujednolicenie). Zmieniła się także forma i stylistyka. Obok realistycznych, ekspresyjnych przedstawień, mamy do czynienia z płaszczyznowymi i linearnymi rozwiązaniami (od geometryzujących do dekoracyjnych), wszystkie jednak mają opisowy charakter. Do najczęściej eksploatowanych motywów należały kobiety i dzieci – bezbronne ofiary wojny. V. Gergelová na grafice *Dzieci z Te-*

²⁶ W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka Polska w latach 1950–1954*, Paris 1986, s. 18, 26.

rezina (akwaforta, akwatinta, 1959) przedstawiła czwórkę dzieci, więźniów obozu koncentracyjnego²⁷. Mimo poruszającej tematyki oraz dającego duże możliwości wyrazowe, niezwykle nośnego motywu ikonograficznego²⁸, praca jest pozbawiona siły oddziaływania, nie przekazuje nam żadnej informacji ani o sytuacji dzieci, ani o intencjach autorki. Twarze postaci, gesty, które wykonują, nie wyrażają żadnych emocji, są jak lalki albo pozujący statyści (jedynie najmłodsze zdaje się być smutne i przestraszone, tuli się do starszej, klęczącej obok dziewczynki). Być może był to celowy zabieg, który miał podkreślić dramat dzieci, uwrażliwić odbiorcę. Jednak za sprawą schematycznego rysunku oraz stylistyki (grafika przypomina raczej ilustrację ze szkolnego elementarza) efekt nie został osiągnięty. Podobne uwagi dotyczą także drzeworytu O. Dubaya *Ofiary* z cyklu *Czarne na białym* i linorytu I. Vysočana *Kobiety i dzieci* z cyklu *Wojna* (obie z 1959). Najciekawsze rozwiązanie w tej grupie prac (wszystkie zostały pokazane na jednej z największych wystaw lat pięćdziesiątych *Zagrożenie i nadzieje ludzkości*, Bratysława 1959²⁹) zaprezentował A. Pepich – linoryt *Sama* z cyklu *Nie odpuścimy* (1959). Biorąc pod uwagę kompozycję i przedstawione motywy, nie jest to praca oryginalna. Pokazuje kilkuletnią dziewczynkę na tle zrujnowanego, wyludnionego miasta. Jednak za sprawą środków wyrazu

²⁷ W Terezynie (Czechy) znajdował się obóz koncentracyjny dla ludności żydowskiej z terenu Czech i Moraw – „Terezín Ghetto”, w którym przetrzymywano około 10 500 dzieci poniżej piętnastego roku życia. Około 400 z nich straciło życie w obozie, 7590 deportowano na „Wschód” (transporty do Auschwitz–Birkenau), przeżyło tylko 142. Współwięźniowie starali się zapewnić dzieciom jak najlepsze (zważywszy na sytuację) warunki do życia i opiekę: prowadzili działalność edukacyjną, sportową, kulturalną i artystyczną.

²⁸ Jest widoczne tu nawiązanie do grafik K. Kollwitz, m.in. *Matki* (1919), *Walcz z wojną* (1923), *Niemieckie dzieci są głodne* (1924), *Walcz z głodem! Kupuj bony żywnościowe!* (1924).

²⁹ *Hrozby a nádeje ľudstva. Sutaž k15. výročiu Slovenského Národného Povstania*, wstęp i posłowie J. Špitzer, Bratislava 1961.

i konstrukcji pracy [najpierw uwaga odbiorcy kieruje się na dziecko, następnie wzrok wędruje w dół – zatrzymuje się na martwym ptaku (lewy dolny róg) i w górę – miasto] autor osiągnął przekonywujący, adekwatny do tematyki i treści, wyraz. Dziewczynka jest zagubiona i przestraszona, z przedstawienia emanuje atmosfera opuszczenia, samotności.

Na pracach o tematyce cywilizacyjnej i społecznej, dziecko, matka z dzieckiem (macierzyństwo) albo rodzina symbolizują pokój, życie, szczęście³⁰ – m.in. O. Dubay: *Słońce* z cyklu *Sputnik* (linoryt, 1957), *Życie i Chcemy żyć* z cyklu *Czarne na białym*, R. Dúbravec: *Pieśń o szczęściu* z cyklu *Przeciw wojnie* (linoryt, 1957), *Przemiany* (drzeworyt, 1959), *Praca i radość* oraz *Rodzina* (drzeworyty, 1960), A. Klimo: *Pokój, Dzieci, W poczekalni (Rodzina)* z cyklu *Miłość i śmierć* (linoryty, 1959), J. Szabó: *Matka z dzieckiem* z cyklu *Rewolucja i życie*.

Na linorycie I. Vysočana *Atomowa śmierć zagraża* z cyklu *Wojna* (1959) dziecko zostało pokazane jako ofiara – niemowlę jest atakowane przez chmurę insektów (ikonografia wskazuje na biblijny pierwowzór – siedem plag egipskich) wylatującą z wojskowych samolotów. To bezpośrednie odniesienie do zimnej wojny oraz wyścigu zbrojeń. Ostrzegawczy ton mają także prace R. Dúbravca: *Atomowa cisza* (drzeworyt, 1957) oraz *Powstrzymajcie, dopóki jest czas* (drzeworyt, 1959), J. Szabó: cykl *Uważajcie ludzie!* (*Ludia pozor!*, drzeworyty, 1959, m.in. *Egzekucja, Zwróćcie uwagę, Madonna ery atomowej*), J. Lebiša: *Gorejący koń* z cyklu *Wariacje na temat atomowego słońca* (sucha igła, 1959), I. Vysočana: *Stront 90* (z cyklu *Wojna*) oraz pochodzący z 1961 r. cykl *Życ!* O. Dubaya (m.in. *W cieniu rakiet, Rozbroić!, Sarna w atomowym lesie*). Równoległe akcentowano także pozytywne aspekty rozwoju techniki i nauki, przede wszystkim wykorzystanie energii ato-

³⁰ Por. D. Lovišková, *SNP a oslobodenie v slovenskom výtvarnom umení*, kat. wystawy, Oblastná galéria M. A. Bazovského, Trenčín 1985.

mowej i podbój kosmosu, m.in. R. Dúbravec: *Młodość i gwiazdy, Stworzenie planety, Atom niech służy ludzkości* – drzeworyty z cyklu *Mysli i obrazy* (1959), czy nieco późniejsze grafiki Š. Čapki: *Obserwatorium astronomiczne, Księżyc, Astronauta 1* (linoryty barwne, 1963). Należą one do grupy tematów, które można określić jako cywilizacyjne lub cywilizacyjno-społeczne.

Tematyka cywilizacyjna obejmowała szeroki zakres współczesności: od osiągnięć naukowych po kwestie społeczne, rozbudowę miast, industrializację środowiska, pracę itp. Reprezentatywne przykłady stanowią cykle *Miłość i śmierć* A. Klimy oraz *Ludzie* O. Dubaya (linoryty, 1959). Oba są „zbiorami” obrazów przedstawiających współczesny świat i ludzi w nim żyjących. Tytuły poszczególnych prac jednoznacznie określają ich tematykę, wskazują co zostało pokazane i w zasadzie nie wymagają komentarza, np. *Karuzela (Śmierć), Budowa, Stacja meteorologiczna, W poczekalni (Rodzina), 1 Maja, Dzieci* z cyklu *Miłość i śmierć*. Należą do niego także grafiki zatytułowane *Pokój, Miłość, Budowanie*. Pomimo zachowania ogólnej jedności tematycznej i formalnej „myśl przewodnia” cyklu oraz zamysł autora są dość niejasne. Mamy tu przejścia od dosłownego obrazowania (np. karuzela, stacja meteorologiczna) do przedstawień o charakterze metaforycznym (*Miłość, Pokój*), od motywów figuratywnych po obiekty techniczne, czy wreszcie prace pokazujące ludzi (od przedstawień dwupostaciowych do tłumu) na tle miast, zindustrializowanego środowiska. Nie znajdujemy na pracach tytułowej śmierci. Uzasadnione wydaje się tu jedynie przywołanie analogii: pokój – miłość – „budowanie” (tworzenie) oraz wojna – śmierć – zniszczenie, przy czym autor akcentuje tylko pierwszą z nich. Kluczowe są tu grafiki zatytułowane *Pokój* (matka z dzieckiem) oraz *Miłość*. Ostatnia przedstawia parę: kobietę i mężczyznę³¹ splecionych w uści-

³¹ Wykazuje ona duże podobieństwo z drzeworytem O. Dubaya *Dojrzenie* (1946).

sku. Ich postaci zostały umieszczone w centrum kompozycji i stanowią dominujący jej element. Oprócz nich znajdujemy na niej tylko łagodną krzywiznę ziemi i sierp przybierającego księżycy, zawieszony nisko nad horyzontem. Od strony formalnej na pierwszy plan wysuwa się w całym cyklu uproszczenie i geometryzacja kształtów, choć w poszczególnych linorytach także mamy do czynienia z różnymi rozwiązaniami: od drobnych (*Pokój*) po wielkie, monumentalnie oddziałujące formy (*Karuzela*).

Cykl *Ludzie* Oresta Dubaya (*Szkolenie, Samoloty, Na ulicy, Budowa, Wózki dziecięce, W cyrku, Auta*) to „reportaż” z codziennego życia miasta. Przekrzywione, obcięte kadry grafik, druty telefoniczne, lecące samoloty, rusztowania budowlane, stelaż namiotu cyrkowego i zwisające z sufitu liny tworzą dynamiczną konstrukcję, oddającą tempo „socjalistycznych zmian”. Służy temu także forma. Liniowe kontury wypełnione drobnymi, równoległe prowadzonymi kreskami (ich natężenie, długość, grubość są nieznacznie zróżnicowane), gdzieś przelamane drobną plamą czerni, w poszczególnych pracach sprawiają monotonne i dość schematyczne wrażenie. Jednak przy całościowym oglądzie (jeśli zestawimy ze sobą więcej prac z cyklu) oddziałują jak ruchliwa, dynamiczna materia. Każda z grafik przedstawia mieszkańców miasta, przy czym autor zalicza do nich nie tylko ludzi (robotników budowlanych, kierowców, pilotów samolotów opryskowych, kursantów i wykładowców, niemowlęta i ich opiekunki, rodziców z dziećmi, przypadkowych przechodniów, artystów cyrkowych, publiczność), ale także jaskółki przesiadujące na drutach telefonicznych (*Szkolenie*), wrony krążące w pobliżu placu budowy (*Budowa*) oraz spacerujące po ulicach psy (*Auta*).

Dokumentowanie codzienności, podkreślające piękno zwyczajnych chwil jest widoczne także w innych pracach Dubaya z tego okresu. Na drzeworycie *Chcemy żyć* z cyklu *Czarne na białym* artysta przedstawił scenę podpatrzoną w miejskim parku: siedzącą na ławce matkę i dziecko w wózku, wyżej ptasie gniazdo z pisk-

lętami. Na linorycie zatytułowanym *Drzewa I* (1959) umieszczona na pierwszym planie kwitnąca gałąź z krążącymi wokół pszczołami zakrywa częściowo scenę przedstawioną w tle: pracujących na rusztowaniach robotników budowlanych. Jest tu charakterystyczna powszedniość przedstawionych obrazów oraz prostota skojarzeń (ocierająca się o banał), a także znane z wcześniejszych prac artysty (m.in. linoryt *Przedmieście*, drzeworyty: *Raj*, *Potop*, 1947, *Wielki pejzaż*, 1948) współlistnienie ludzi ze światem przyrody (cykl *Drzewa*, linoryty, 1959). Prosta i bezpośrednia jest również wymowa tych grafik oraz znaczenie przedstawianych motywów. „Kwitnąca gałąź jest nie tylko drzewem, ale także symbolem natury i wspólnie z lecącymi ptakami jest symbolem życia”³² – napisała E. Trojanová. Widać to np. na linorycie *Ptaszek* (1956) i grafice *Wiosna* z cyklu *Czarne na białym*. Potężny pień drzewa i motyl (*Drzewa VI*) – przeciwstawienie ulotności i delikatności oraz długowieczności, stałości, wytrzymałości i siły – uosabiają potęgę i różnorodność natury. Stałym elementem pojawiającym się na wielu pracach jest słońce, najczęściej przedstawiane jako rozchodzące się koncentrycznie fale światła, które wypełniają niemal całą powierzchnię grafiki (*Słońce* z cyklu *Sputnik*, linoryt, 1957, *Chcemy żyć*, *Drzewa V*). „Słoneczne promienie [...] są przenikliwym życiodajnym fluidem. [...] Materia i światło stanowią jedność, tak jak ziemia i życie na niej”³³ – interpretuje ten motyw w twórczości Dubaya cytowana wyżej autorka.

Obecną na grafikach Dubaya i Klimy (*Dźwigi*, *Fabryka*, *Elektrownia* – linoryty, 1957) tematykę pracy (bezpośrednio jako przedstawienia pracujących ludzi albo pośrednio jako obiekty będące wytworem ich pracy) znajdujemy także na akwafortach Gejzy Angyala (m.in. *Nárazište na V. obzore*, *Kremnica*, *Ferdinandova šachta*, 1953), który w latach 1950–1953 powrócił na krót-

³² E. Trojanová, *Orest...*, s. 23.

³³ *Ibidem*, s. 20–21.

ki czas do twórczości graficznej, jak również u Matildy Čechovej: *Nowa szkoła* (drzeworyt, 1949), *W warsztacie* (drzeworyt, 1950), Jozefa Štrudíka: *Na budowie* (linoryt, 1950), Ivana Štubňi: *Brygadzystka* (drzeworyt barwny, 1959) *Budowniczy* (drzeworyt, 1960), *Młócenie lnu* (drzeworyt, 1960) i innych.

Z tematyką pracy oraz wyidealizowanym obrazem socjalistycznej rzeczywistości wiążą się pierwszomajowe pochody i pokojowe manifestacje. Znajdujemy je m.in. na grafikach O. Dubaya: *Pokojowa manifestacja* (linoryt, 1950) i *Rozbroić!* z cyklu *Życ!* (1961), I. Vysočana: *1 maja 1918 r. w Mikulaszu* z cyklu *Droga do wolności* (1957), A. Klimy: *1 Maja* z cyklu *Miłość i śmierć* (1959), E. Fulli: *Posłańcy pokoju* (wypukłodruk, 1959), które zostały omówione nie w porządku chronologicznym, ale według „klucza” ikonograficznego. Kryterium porządkującym jest sposób ujęcia tematu, perspektywa z jakiej zostało przedstawione wydarzenie, które warunkują przesłanie i wymowę pracy, od „bezpośredniej relacji” z miejsca zdarzeń do idei.

Imrich Vysočan sięgnął do źródeł historycznych i przedstawił konkretne wydarzenie: wiec pierwszomajowy z 1918 r. zorganizowany przez Słowacką Partię Społeczno-Demokratyczną (Slovenska sociálnodemokraticka strana) w Liptowskim Mikulaszu, pod hasłem „Światowy pokój i powszechne prawo wyborcze”. Po raz pierwszy publicznie domagano się tam „prawa do samookreślenia się” wszystkich narodów zamieszkujących Austro-Węgry, w tym Słowaków i Czechów – *de facto* prawa do utworzenia wspólnego państwa³⁴. Grafika ma (pseudo)dokumentalny, repor-

³⁴ Trwająca czwarty rok wojna, pogarszająca się sytuacja socjalna, braki w zaopatrzeniu (artykuły spożywcze i inne „towary codziennego użytku” były trudno dostępne), spowodowały zaostrzenie sytuacji społecznej nie tylko na terytorium Górnych Węgier. Od kwietnia 1918 trwały strajki mikulaszowskich robotników, domagających się zakończenia wojny i powszechnych praw wyborczych. Przygotowały one grunt do „najsłynniejszego Pierwszego Maja w Liptowskim Mikulaszu”. Pochód rozpoczął się o godzinie 8.00 rano i trwał około

tażowy charakter. Tłum zgromadzony przed gospodą „Pod czarnym orłem” wypełnia podwórze, bramę wejściową, schody i balkon, na którym stoją mówcy. Większość przybyłych ludzi stanowią „bierni” uczestnicy słuchający przemówień. Niektórzy dyskutują między sobą, wyraziście akcentują swoje poglądy: wznoszą okrzyki, gestykują. Dla jeszcze innych to okazja do towarzyskiej rozmowy. Pod względem artystycznym praca przedstawia nierówny poziom. Dobrze uchwycone „ludzkie typy” (syntetyczna, miejscami ekspresyjna forma eksponuje najbardziej charakterystyczne cechy) sąsiadują z pobieżnie, niedbale wręcz, przedstawionymi postaciami. Nieco schematycznie i monotonna zostały przedstawione ubrania (szczególnie na pierwszym planie), budynki (pionowe cięcia, równoległe prowadzone przez całą wysokość) i niebo – zdaje się, że posiadają taką samą strukturę. *1 maja 1918*

godziny. Zgromadzenie zostało otwarte o wpół do dziesiątej na dziedzińcu gospody „Pod czarnym orłem”. Jako pierwszy głos zabrał Ján Maršalko (współzałożyciel zrzeszenia mikulaszowskich robotników, członek Słowackiej Rady Narodowej (1918), działacz Słowackiej Robotniczej Partii Narodowo-Demokratycznej), który mówił o znaczeniu Pierwszego Maja. Po nim wystąpił Vavro Šrobár (współzałożyciel czasopisma „Hlas” (1898), lekarz, polityk związany ze Słowacką Partią Narodową), który wygłosił półgodzinne przemówienie „często przerywane wiwatami”. Zakończył je „przy burzliwych oklaskach” żądaniem, które zostały uwzględnione w rezolucji zgromadzenia. Przeczytał ją „w imieniu robotników należących do Słowackiej Partii Społeczno-Demokratycznej i słowackich obywateli zgromadzonych na publicznym ludowym zgromadzeniu w Liptowskim świętym Mikołaju dnia 1 maja 1918 roku” Ján Kusenda (działacz społeczny i polityczny – od 1906 Partii Narodowo-Demokratycznej). Domagano się przede wszystkim: zakończenia wojny (zawarcia „sprawiedliwego i trwałego pokoju”), „prawa do samookreślenia się wszystkich narodów i narodów Austro-Węgier”, powszechnych i równych praw wyborczych dla wszystkich pełnoletnich obywateli Górnych Węgier bez względu na narodowość i klasę społeczną, zniesienia cenzury, swobody wypowiedzi i ośmiogodzinnego czasu pracy zagwarantowanego przez prawo. Cytaty, za: P. Vrlík, *Najslávnejší Prvý máj v Liptovskom Mikuláši*, tryb dostępu: <http://www.noveslovo.sk/archiv/2002-18/ominulosti.asp> [24.10.2006].

r. w *Mikulaszu* pokazuje potencjał graficzny autora, a jednocześnie widać tu specyfikę okresu „ważnych tematów”³⁵ i wielkich cykli: prac robionych „na zamówienia”, kiedy ważny był nie tyle artyzm, ile treściowa i tematyczna odpowiedniość³⁶.

I Maja Alojza Klimy opiera się na zasadzie umowności (czas ani miejsce wydarzeń nie są sprecyzowane, jest to, jak wskazuje tytuł, pochód z okazji Święta Pracy, czas – współczesność, miejsce – zapewne jakieś słowackie miasto, być może Bratysława). Sposób ujęcia sceny zakłada obecność autora – obserwatora – odbiorcy na miejscu pochodów, w tłumie uczestników. Zajmują oni dolną część pracy, widzimy tylko ich popiersia. Powyżej znajdują się drzewa i łopocące na wietrze flagi, nieco dalej architektoniczne, „ażurowe” konstrukcje (most?). Unifikacja tłumy (ludzie sprowadzeni zostali do jednego, anonimowego typu) jest wynikiem surowej geometryzacji form w całej pracy (i cyklu – jak już zostało zaznaczone). Ich kształty zostały wyraźnie określone konturem oraz światłem, które tworzy rytmiczny układ czarnych i białych płaszczyzn. Stosunki przestrzenne są ustalone przez stopniowe

³⁵ Jak określił lata pięćdziesiąte L. Petránsky, w: *Moderná slovenská grafika...*, s. 125.

³⁶ Powyższe uwagi można odnieść do całego cyklu *Droga do wolności*, z którego pochodzi omawiana grafika (także: *Głód, Pracy i chleba, Pochód głodnych, Demonstracja, Zjazd, Deportacja, Egzekucja, Odpoczynek, Odejście w góry, Powstanie, Wyzwolenie*). Stanowi on pod wieloma względami reprezentatywny przykład twórczości graficznej omawianego okresu: rozległy cykl, w jego skład wchodzi 14 linorytów, tematycznie obejmujących wydarzenia od końca pierwszej wojny światowej, przez okres dwudziestolecia międzywojennego, drugą wojnę światową, wybuch Słowackiego Powstania Narodowego, aż do wyzwolenia w 1945 przez Armię Czerwoną. Inklinujące ku ekspresjonizmowi prace odnoszące się do wydarzeń 1918 r. i okresu międzywojennego przypominają społecznie – krytycznie zorientowany nurt sztuki międzywojennej. Pod względem warsztatowym i artystycznym prace z cyklu *Droga...* należy ocenić jako przeciętne, lecz główny nacisk został położony na ich „wymowę” (treść i czytelność przekazu).

zmniejszanie form tworzących tłum oraz pasowo-kulisowy układ elementów z tła.

Propagandowy i „internacjonalny” charakter parad i pochodów organizowanych z okazji licznych świąt i rocznic najlepiej oddaje grafika Oresta Dubaya *Rozbroić!* Prostokąt pracy wypełnia falująca masa ludzkich głów i ramion – tłum ludzi z antywojennymi transparentami w różnych językach. Nad nimi unosi się stado ptaków (gołębie) – motyw niemal zawsze towarzyszący tego typu przedstawieniom, symbol pokoju i życia. Pojawiają się także w *Pokojowej manifestacji*, którą pod względem przedstawieniowym należy zaliczyć do gatunku pejzażu. Przedstawia ona popaloną wzgórzami słowacką krainę³⁷, w której zostały usytuowane miasto, osiedla i zakłady przemysłowe. Spoglądamy nań z lotu ptaka, być może ze wzniesienia znajdującego się naprzeciw miasta³⁸. Z tej perspektywy tytułowa manifestacja jest tylko masą drobnych plam i kropek zalewającą ulice miasta. Na pogodnym, niemal bezchmurnym niebie wznosi się stado gołębi. Cały ciężar kompozycji spoczywa w dolnej części pracy (około 1/3), gdzie zostały zgromadzone formy przedstawiające budynki miasta (ich kształty sprowadzono do figur geometrycznych, ustawionych w sposób sugerujący stosunki przestrzenne) oraz manifestujący tłum. Stopniowe rozrzedzanie elementów i motywów ikonograficznych „podąża” śladem wzlatających w niebo ptaków.

Ten opis nie wyczerpuje zagadnień zawartych w grafice. Należy poruszyć jeszcze dwie kwestie. Po pierwsze na pracach plastycznych z okresu dominacji socrealizmu pejzaż właściwie nie istnieje samodzielnie, znajdujemy go jedynie jako tło przedstawianych scen lub portretów. Pejzaże „swoją rozległością miały

³⁷ Podobny pejzaż znajdujemy m.in. w: O. Dubay: *Kobiety* z cyklu *Tokajik*, A. Klimo: drzeworyt z cyklu *Śmierć Janosika* (1949), J. Szabó: *Nowy Adam i nowa Ewa* z cyklu *Ecce homo* (drzeworyt, 1945).

³⁸ Por. powyższe grafiki: miejsce, z którego otwiera się widok jest wyraźnie zaznaczone na pierwszym planie.

wskazywać, żeby nie powiedzieć symbolizować, skalę problemów, które rozwiązywał portretowany. Rozległy daleki pejzaż zarezerwowany był wyłącznie dla przywódcy”³⁹ – napisał W. Włodarczyk. Zgodnie z taką interpretacją widok z linorytu Dubaya wskazuje na wymiar pokojowego przesłania, zawartego w tytule. Po drugie należy podkreślić tu znaczenie tytułu, który każe nam odbierać tę grafikę nie jako pejzaż, ale jako przedstawienie konkretnego wydarzenia – manifestacji. „Tytuł narzucał i gwarantował pożądaną przez władzę interpretację [...], spełniał rolę pośrednika, katalizatora między socrealistycznym dziełem a odbiorcą [...] nie współtworzył świata przedstawionego obrazu, a jedynie go komentował, [...] kierował uwagę odbiorcy prawie wyłącznie w stronę odczytań «ideologicznych» [...] nie łączyła się z tym żadna problematyka artystyczna”⁴⁰.

W *Posłańcach pokoju* Ludovíta Fulli głównym motywem są już tylko lecące nad miastem gołębie – pierwszy z nich trzyma w dziobie różę, drugi białą wstążkę tworzącą napis *Pokój* (org. *Mier*). Geometryzujące, uproszczone kształty ptaków i pejzażu, a także tło – czarna płaszczyzna urozmaicona geometrycznymi wcięciami, przypominają wcześniejsze grafiki artysty: litografie z 1930 r. oraz drzeworyty z końca lat trzydziestych. Z pierwszą „grupą” prac *Posłańców pokoju* łączy przede wszystkim sposób wykonania: bajkowa, nieco ilustracyjna konwencja, odwołująca się do dziecięcej wyobraźni i postrzegania świata. Gołębie przypominają robione przez dzieci papierowe ptaki, odzwierciedlające dziecięce marzenia o skrzydłach i lataniu – napisał R. Matuščík⁴¹. Niewielki skrawek Ziemi, nad którym lecą został wyolbrzymiony. Staje się fragmentem kuli ziemskiej, tak rozległym, że przedstawione pola, drogi i kwatery, na których stoją budynki, zakrzywiają się w łagodny

³⁹ W. Włodarczyk, *op. cit.*, s. 19.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 108–109.

⁴¹ R. Matuščík, *Ludovít...*, s. 99.

łuk. Zgeometryzowany pejzaż z dolnej części grafiki został sprowadzony do niemal abstrakcyjnego układu płaszczyzn i linii, podobnie jak w *Smoku* i *Księżycu* (litografie, 1930). Domek (kwadrat, na którym został osadzony trójkąt) z jednym oknem umieszczony na czerwonym tle w prawej części pejzażu jest niemal dokładnym powtórzeniem budynku z dolnego fragmentu *Smoka*, odpowiedniki symetrycznie umieszczonego białego domu możemy odnaleźć w *Księżycu*. Także zastosowane w *Postańcach...* „konstruktywistyczne kolory”: czerń „podstawowej” kliszy graficznej, biel papieru, czerwone, żółte i niebieskie plamy barwne nakładane płasko, szablonowo, z nieznacznym przesunięciem przypominają rozwiązania z 1930 r. Wreszcie stylizowana róża, która po raz pierwszy wystąpiła na litografii *Księżyc*. Z drzeworytami z końca lat trzydziestych (*Przewoźnicy*, *Wystawa w Paryżu*, *Rynek w Bardiowie* i in.) *Postańców...* łączy przede wszystkim sposób wykonania: wszystkie kolory są drukowane z matrycy, czarną płaszczyznę tła i białe sylwetki ptaków ożywiają liczne wcięcia, plamy i kreski, posiadające także walory dekoracyjne. Cechą wspólną jest także horyzontalna kompozycja oparta na równowadze elementów poziomych i ukośnych, z wyraźnie zaznaczonym motywem centralnym.

Grafika *Postańcy pokoju* została przygotowana, jak czytamy w monografii artysty, na wystawę zorganizowaną z inicjatywy Światowej Rady Pokoju. „Pokojoye przesłanie grafiki wyrażone przez dwa gołębie [...] nawiązuje do obrazu *Malarz i jego modelka* (olej, 1958). W obrazie Fulla łączy pragnienie pokoju z ideą twórczego życia, z pracą i twórczością. W grafice wykorzystuje do wyrażenia tej myśli tradycyjną symbolikę. Ale oba rozwiązania jednakowo wynikają z przesłania całej twórczości Fulli: z jej optymizmu, wiary w przyszłość, postęp [...]”⁴².

⁴² *Ibidem*.

Do najciekawszych (najbardziej intrygujących) zjawisk w grafice słowackiej okresu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych należy twórczość Júliusa Szabó. Należy dodać, że jest to twórczość wieku dojrzałego: pierwszy cykl *Ecce homo* (1945) powstał, kiedy artysta miał 38 lat, ale dopiero lata pięćdziesiąte (od 1954) i sześćdziesiąte były okresem intensywnej pracy w tej dziedzinie. Jej wynikiem są drzeworyty i linoryty o niezwyklej, zważywszy na czas powstania, ikonografii i archaizującej, nieco staroświeckiej formie.

Początki pracy plastycznej Szabó przypadają na okres międzywojenny. Był, jak napisali J. Abelovský i K. Bajcurová, „malarskim samoukiem”⁴³ – nie przeszedł regularnego szkolenia artystycznego, kształcił się na kursach i prywatnych lekcjach w Lučencu, Martinie i Pradze, przez rok studiował także w Académie Julian w Paryżu (1938). Pierwsze znane obrazy artysty pochodzą dopiero z drugiej połowy lat trzydziestych (w 1935 r. przeszedł załamanie psychiczne, spowodowane trudną sytuacją osobistą i zawodową, zniszczył wówczas cały dotychczasowy dorobek plastyczny i literacki). Są to realistyczne płótna, odzwierciedlające socjalne tendencje dwudziestolecia międzywojennego. Pobyt w Paryżu (1937–1938) przyniósł rozjaśnienie palety, uproszczenie i monumentalizm form (pod wpływem Gauguina, Cézanne’a, Rousseau, van Gogha). Po powrocie do Lučenca (rodzinnego miasta na Słowacji) ponownie zagościły na jego obrazach „motywy z codziennego życia”, w których przebrzmiewa znany z wcześniejszych prac „społeczny sentymentalizm”. Tylko stylistyka malarska stała się bardziej powściągliwa: „monumentalność lapidarnych kształtów i uproszczona kolorystyka nadają zwykłym scenom rodzajowym ponadczasowe znaczenie” – napisali cytowani wyżej autorzy. Odnosi się to także do prac z okresu wojny, „w których osobiste przeżycia konfrontował z alegorycznymi wi-

⁴³ J. Abelovský, K. Bajcurová, *op. cit.*, s. 283.

zjami na granicy snu i rzeczywistości”⁴⁴. Na obrazach znajdujemy motywy i symbole, które występują również w twórczości graficznej, między pracami z obu dziedzin są widoczne także związki tematyczne i formalne⁴⁵.

Jako grafik Szabó preferował „tradycyjny warsztat”. Pracował w technikach drzeworytu i linorytu, opracowując wyłącznie figuratywne przedstawienia. Postaci modelował drobnymi, krótkimi cięciami „po formie”, z uwzględnieniem światła i cieni. Plastikzne, niemal rzeźbiarskie formy sąsiadują z płaskimi plamami czerni; płaszczyzny bieli występują rzadko (np. *Kobieta z J.R.D.* i *Przyszłość* z cyklu *Kobiety*, drzeworyty, 1956). Formalnie wychodził przede wszystkim z ekspresjonizmu. Inspirację czerpał także ze sztuki dawnej (gotyku, renesansu i baroku – sposób przedstawienia postaci, układy kompozycyjne) oraz malarstwa religijnego (schematy ikonograficzne). Nawiązywał także do symboliczno-ekspresyjnych przedstawień końca XIX i początku XX w. Z symbolizmem i ekspresjonizmem grafiki Szabó łączy subiektywna interpretacja rzeczywistości oraz filozoficzny wymiar i przesłanie. Nie znajdujemy w nich jednak charakterystycznego dla prac z przełomu stuleci „uduchowienia”, mistycyzmu, zgłębiania życia wewnętrznego, zatarcia granic między światem fizycznym i duchowym. Artysty nie interesowała bowiem „jednostka”, ale zbiorowe losy ludzkości. Był współczesnym wizjonerem, dostrzegając to, co odwieczne, uniwersalne i „ponadludzkie”, przedstawiał aktualny mu świat i żyjących w nim ludzi. Wytworzył własny „kod” motywów, symboli i metafor, w którym znajdujemy odwołania zarówno do prastarych kultów (słońce, księżyc, kobieta-matka), teorii ewolucjonistycznych, jak i tradycji antycznej i biblijnej (ju-

⁴⁴ *Ibidem*, s. 285.

⁴⁵ Por. np. *Troje* (olej, 1937) i *Ranek* z cyklu *Rewolucja i życie* (drzeworyt, 1961), *Stary rybak i jego żona* (olej, 1942) i *Starcy* z cyklu *Rewolucja i życie*; *Matka ziemia* (olej, 1943) i *Zbierające kłosy*, *Sadzenie drzew*, *Ptaki nad orką* z cyklu *Lud ziemi* (drzeworyty, 1956).

deochrześcijańskiej). Należy podkreślić, że to nie przeszkadzało mu w kreowaniu obrazu rzeczywistości pozostającego w zgodzie (a w każdym razie nie kolidującego) z doktryną realizmu socjalistycznego.

W 1954 r. (dziewięć lat po *Ecce Homo*) powstał drugi cykl artysty *Pracujący lud*. Składa się na niego, jak podaje K. Kubíčková, 13 drzeworytów, które łączy tematyka rolnicza⁴⁶. Dwa lata później powstał cykl drzeworytów *Lud ziemi*. Zagadnienia ujęte w tych pracach, a zasadniczo także realistyczna – opisowa forma, zgodne są z „wymogami” socrealizmu, wpisują się w jego cywilizacyjno-społeczną estetykę. Nie znajdujemy tu jednak typowych, powszechnie z socrealizmem kojarzonych „herosów pracy” (robotników budowlanych, pracowników spółdzielni rolniczych) czy traktorów – ówczesnych symboli nowoczesności. Są natomiast ludzie wykonujący codzienne prace (myją podłogi, sadzą drzewa, sieją i orzą pola, zbierają plony) – świat odwiecznych porządków, ludzi żyjących w zgodzie z naturą. Na pierwszy plan wysuwa się tu, podkreślane przez Abelovskiego i Bajcurową w kontekście prac malarskich Szabó, „nadawanie zwykłym scenom rodzajowym ponadczasowego znaczenia”.

Ptaki nad orką to pejzaż ze sztafażem, który przywodzi na myśl symbolistyczno-ekspresjonistyczne przedstawienia z początku XX w. (głównie za sprawą przedstawionych motywów oraz sposobu wykonania). Dominującym elementem jest tu słońce – źródło życiodajnej energii, kosmiczna siła wyznaczająca odwieczny porządek rzeczy, rytm życia na ziemi (czas pracy i spoczynku, dnia i nocy, pór roku). Jego promienie, rozchodzące się świetlistymi kręgami, wypełniają niemal całą przestrzeń grafiki. W dolnej części zostały umieszczone sylwetki pracujących na polu ludzi. Wśród nich oracz, uosabiający codzienny trud, zmagania z siłami natu-

⁴⁶ K. Kubíčková, *Július Szabó „Lud zeme”*. *Grafika 1945–1960*, kat. wystawy, Novohradská galéria, Lučenc 1983, s. 3.

ry, a także jeden z symboli ludzkiego życia. Nad orką krążą ptaki – łącznicy między niebem i ziemią-żywicielką.

Wielki urodzaj (Przewożenie snopów) to „typowa” wiejska scena rodzajowa. Jest słoneczny dzień, pełnia lata. Połną drogą idzie chłop z widłami na ramieniu. Prowadzi konie, które z trudem ciągną drabiniasty wóz wyładowany dorodnymi (nienaturalnie wielkimi) snopami zboża. Mijają pracujące na polu kobiety (*Zbierające kłosa?*) i pasterza ze stadkiem kóz. Po niebie leniwie suną obłoki, przecina je jaskółka. Znad pola wlatuje gołąb. Sposób wykonania i przedstawienia sceny przywodzi na myśl ilustracje ze starych ksiąg. Forma jest przestrzenna, realistyczna, drobiazgowa, skupia się na materii, strukturze przedstawionych rzeczy. Oddaje je z naturalistycznym pietyzmem, który cechuje sztychy dawnych mistrzów.

Tematem *Zbierających kłosa*⁴⁷, *Szorowania podłóg* i *Sadzenia drzewek* jest praca. Głównym motywem są masywne, wręcz monumentalne postaci kobiet pochylających się ku ziemi lub klęczących na niej. Jeśli zestawimy je z wcześniejszym obrazem artysty *Matka Ziemia*, to znajdujemy głębszy związek, symboliczną analogię pomiędzy ziemią (*Matka Ziemia*, *Natura*) a kobietą (*Kobieta-Matka*) – symbolami płodności i nowego życia.

Kobieta zajmuje w twórczości Szabó pozycję szczególną. Przede wszystkim jest to matka naznaczona cierpieniem, ale także obdarzona niezwykłą siłą. W 1956 powstał dedykowany jej cykl linorytów pt. *Kobiety*. W sztuce europejskiej, zwłaszcza obszarze wpływów wyznania rzymskokatolickiego, wyjątkowa rola przypada Maryi – Matce Jezusa. *Oplakiwanie* z cyklu *Kobiety* ukazuje „scenę spod krzyża”, ale głównymi bohaterkami są tu rozpaczające, klęczące pod krzyżem kobiety, zapewne Maryja i Maria Magdalena (widzimy tylko dolny fragment pionowej belki krzy-

⁴⁷ Tytułem oraz głównym motywem nawiązują do obrazu J. F. Milleta *Zbierające kłosa* (1857).

ża i stopy Ukrzyżowanego). Postaci kobiet wypełniające niemal całą przestrzeń grafiki tworzą symboliczną figurę trójkąta równoramiennego. Ich świętość została sprowadzona do ludzkiego wymiaru. Maryja jest przede wszystkim matką cierpiącą po śmierci syna.

Rozpacz i udręka po stracie dziecka jest także udziałem kobiet z *Oskarżenia* i *Martwego dziecka*, inspirowanych wizją wojny nuklearnej i zagłady świata. W *Oskarżeniu* został przedstawiony moment ataku nuklearnego. Na pierwszym planie widzimy leżące ciała, o konwulsyjnie wygiętych dłoniach. Między nimi znajduje się kobieta. Jest jedyną osobą, która przeżyła bombardowanie. W wyciągniętych ku górze rękach trzyma martwe dziecko, otoczone „nimbem” atomowego wybuchu. Ta apokaliptyczna wizja została ujęta w ramy dynamicznej, odśrodkowej kompozycji. Dramatyzm przedstawienia wzmacnia sposób kadrowania, silne skręty perspektywiczne i ostre światła. Kompozycja *Oskarżenia* zawiera w sobie jakieś tragiczne echo barokowych plafonów, na których z nieba spoglądają putta – tu „zastąpione” bezwładnym, martwym ciałem niemowlęcia oraz refleksy sądów ostatecznych i ekstatycznych „wniebowzięć” z dawnej sztuki sakralnej.

W *Martwym dziecku* cierpienie matki nie jest wyrażone tak ekspresyjnie jak w *Ofiarowaniu*. Ból rysuje się na twarzy kobiety. Odpowiada temu klasycznie wyważona (symetryczna i statyczna) kompozycja, której dominujący element stanowi trójkąt równoramienny. Tworzą go postaci matki i dziecka, nawiązujące do ikonograficznego wzorca Madonny z dzieciątkiem w ramionach, ale nie jest to zwyczajowe popiersie lub ujęcie do pasa, ale przedstawienie całej postaci: kobieta siedzi ze skrzyżowanymi nogami (w takiej samej pozycji została ukazana *Madonna ery atomowej*, 1959 oraz stylizowana na Madonnę matka na drzeworycie z cyklu *Rewolucja*, b/t, 1961). Z tła wyłania się postać śmierci (kościotrup w czarnej opończy). Przedstawienie jest pogrążone w mroku. Postaci są modelowane jasnym światłem, które wydobywa się

z nich samych, z ich wnętrza. (Kobieta unosi się na promieniach). Ten blask można przyrównać do poświaty roztaczanej przez zaćmione słońce. Jest to jednak, gdy przyjrzymy się bliżej, promieniująca po wybuchu jądrowym Ziemia. Przedstawiony tu koniec świata jest przeciwieństwem katastroficznych wizji. Przebiega w ciszy i ciemności. Kobieta staje się alegorią Ziemi. To ostatnie ogniwo „łańcucha” symbolicznych analogii, na którego początku znajdują się *Zbierające kłosa* i *Sadzenie drzewek*, natomiast pomiędzy nimi możemy usytuować *Madonnę ery atomowej* i *Zwróćcie uwagę* (drzeworyty z cyklu *Uważajcie ludzie!*, 1959).

Ważnym motywem w twórczości J. Szabó jest słońce – obecne na niemal każdej pracy, „nieustannie się zmieniające, w zależności od treści dzieła”, cytując K. Kubičkovą⁴⁸. Na grafikach z cyklu *Kobiety* przybiera postać atomowej kuli (*Oskarżenie*), jest czarnym – żalobnym kręgiem (*Oplakiwanie*) i wreszcie świetlistą tarczą, wznoszącą się wysoko na niebie w *Kobiecie z J.R.D.*⁴⁹ i *Przyszłości*, którą symbolizuje kilkuletnia dziewczynka. Są to współczesne – jest tu adekwatne także określenie „sorealistyczne” – portrety, opracowane syntetycznie, wręcz plakutowo. Są posągowe jak bohaterowie drzeworytu *Bratysława 4 IV 1945*. Światło je modelujące znajduje się poza grafikami, jego źródła są nieokreślone. Słońce stanowi dopełniający oraz symboliczny element, wzbogacający wymowę i przesłanie prac. Podobne w formie, ikonografii i treści portrety znajdujemy na drzeworytach z początku lat sześćdziesiątych, m.in. *Poranek*, *Starcy*, *Matka z dzieckiem*, *Kobieta z krową* z cyklu *Rewolucja i życie* (1961–1962) oraz *Potępieni* (1963).

Szabó wykreował własny „wzorzec” człowieka: monumentalnego i majestatycznego. Ludzie na jego grafikach to zazwyczaj

⁴⁸ K. Kubičková, *Július...*, s. 5.

⁴⁹ *J.R.D.* – Jednotné roľnícke družstvo – rodzaj zrzeszenia spółdzielni rolniczych, zakładanych od końca lat czterdziestych.

krępe, silne, umięśnione postaci, o wielkich dłoniach i stopach. Na owalnych (mocno zwężających się ku dołowi) lub kwadratowych twarzach mają osadzone migdałowe oczy (z wyraźnie zaznaczoną górną powieką), mięsiste usta i nosy, krótkie podbródki. Szabó drobiazgowo oddawał szczegóły anatomiczne (zwłaszcza twarze, ręce i stopy), nie zawsze dbając o zachowanie proporcji całej sylwetki (por. m.in. *Martwe dziecko*, grafiki z cyklu *Rewolucja i życie* b/t). Przeważają ciasno kadrowane popiersia albo ujęcia całych postaci dokładnie wpasowane w ramy grafiki.

Postaci, które znajdujemy na drzeworytach z końca lat pięćdziesiątych oraz początku sześćdziesiątych: *Ludzkość górą* (1956–1957), *Uważajcie ludzie!* (1959), *Rewolucja i życie*, *Rewolucja-Rewolucja* (1961), *Ecce vita* (1963), trwają pogrążone w osobliwej zadumie. Są jak święci ze średniowiecznych ikon – majestatyczni i niewzruszeni. Ich twarze nie wyrażają żadnych emocji, ich oczy są martwo wpatrzone w jakiś niewidoczny punkt. Niekiedy wykonują teatralnie zainscenizowany gest albo czynność – powierzone im przez artystę zadanie. Kiedy porządek otaczającego ich świata zostaje zakłócony, na niebie pojawiają się samoloty, rakie ty, bomby i atomowe grzyby, następuje zaćmienie słońca. Człowiek jest jednym z ogniw wszechświata, zobowiązany do przestrzegania jego praw. Jest także istotą zdolną do niszczenia. To ludzie skazują siebie na zagładę. Mogą, ale nie powinni za wszelką cenę podporządkowywać sobie natury, żywiołów, kosmicznej przestrzeni. Te grafiki są tylko ostrzeżeniem. Gdy występuje na nich wizja ataku nuklearnego, wojny bądź zagłady, zostaje ona w ramach tego samego cyklu „zrównoważona” obrazem o pozytywnym, optymistycznym przesłaniu. Znajdujemy to m.in. w omówionym cyklu *Kobiety* oraz na pracach z cyklu *Uważajcie ludzie*. Pochodzący z niego drzeworyt *Madonna ery atomowej* stanowi reprezentatywny przykład twórczości artysty z omawianego okresu. Muskularna, wręcz atletyczna postać kobiety karmiącej dziecko jest jakby „wyrzeźbiona” w bloku kamienia. Zdaje się być

naga – pomimo oblekającej ją szaty, odarta ze skóry – tak przerysowana jest jej tkanka mięśniowa. Warto również zwrócić uwagę na włosy Madonny upięte wokół głowy na kształt nimbu. Dziecię ssące piers ma twarz dorosłego człowieka, jak na gotyckich tablicach. To przedstawienie zawiera w sobie bogactwo znaczeń i symboli (począwszy od starożytnych mitów po teorie kosmogoniczne). Należy je odczytywać zarówno jako obietnicę odrodzenia, jak i symbol życia. Na taką interpretację wskazuje także ukwieconą gałązka trzymana przez kobietę i siedzący na jej nodze gołąb. Kosmiczna przestrzeń w tle jest przecinana orbitami satelitów i torami rakiet, które zataczają coraz szersze kręgi wokół Ziemi. Są one przeciwieństwem ekspansywnej, niszczącej siły ładunków nuklearnych z innych prac cyklu.

Szabó poruszając kwestie fundamentalne, wielokrotnie podejmowane przez filozofów, pisarzy, artystów, nie doszedł do nowej konkluzji, ale podał ją w interesującej formie: wykorzystując język dawnych mistrzów, włączając weń elementy socrealistycznej estetyki, poucza i moralizuje, w sugestywny, literacki sposób.

Pozostając w kręgu przedstawień ekspresyjnych, warto na koniec zwrócić uwagę na prace Jána Lebiša reprezentującego, podobnie jak Viera Gergeľová, najmłodszą grupę grafików tworzących w latach pięćdziesiątych⁵⁰. Linoryty *Przeciw caratowi* i *Pierwsza wojna światowa* z cyklu *40. rocznica Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej* (1957) wyróżniają się naturalizmem i dynamiką. Są to wyraziste studia emocji: nienawiści, wściekłości, strachu, wręcz szaleństwa. *Przeciw caratowi* nawiązuje do drzeworytu Kolomana Sokola *Rewolucja* (1928), łączą je:

⁵⁰ Urodzeni ok. 1930 r., w większości absolwenci VŠVU w Bratysławie. Oprócz J. Lebiša i V. Gergeľovej należeli do niej także: Jarmila Pavličková, Viera Bombová, Alexander Eckerdt (absolwenci Zakładu Grafiki i Ilustracji prof. Vincentego Hložníka); *Galantowcy* Miroslav Marček i Milan Paštéka (malarstwo) oraz Gabriel Šrba (ur. 1932, studia ukończył w 1958) – absolwent praskiej Umprum.

tematyka, kompozycja, środki wyrazu oraz główny motyw (bohaterami prac są rewolucjoniści – uczestnicy walk). Jednak u Lebiša scena została przedstawiona w niezwykle ekspresyjny, wręcz przerysowany sposób. Dzikie, wynaturzone postaci walczących są uosobieniem „ciemnej strony ludzkiej natury”, pierwotnych instynktów, wychodzących na jaw w sytuacjach ekstremalnych. Podobny ładunek emocjonalny zawiera *Pierwsza wojna światowa*. Tu głównym motywem jest spłoszony koń – oszalałe zwierzę galopuje „na oślep” przed siebie (ucieka z pola walki). W tle widać groby i zasieki z drutu kolczastego, na których wisi bezwładne ciało żołnierza. Dramaturgię sceny podkreślają zjawiska atmosferyczne: silny wiatr, czarne, nisko nad ziemią zawieszony chmury i miejscami prześwitujące ostre światło (koniec dnia lub początek).

Charakterystyczna dla tych wczesnych prac Lebiša ekspresja i dynamika znalazła odzwierciedlenie w grafikach o tematyce zbójnickiej, zwłaszcza w doskonałym *Cwałującym* (drzeworyt, 1960) oraz *Janosiku* (linoryt kolorowany, 1962) i *Cwałującym Janosiku* (drzeworyt, 1963).

Typowe dla twórczości graficznej lat pięćdziesiątych są cykle, najczęściej oparte na narracyjnym ujęciu tematu, jedności formy i treści, wzmacniające oddziaływanie prac. Z pewnością nie był to nowy sposób tworzenia wypowiedzi graficznej [wystarczy przypomnieć choćby *Kaprysy* (1799), *Okropności wojny* (1810–1820), *Tauromachię* (1815–1816), *Przysłowia – Szaleństwa* (1816–1824) Francisca Goi; z nowoczesnych, słowackich realizacji *Miłość w mieście* (1924–1925) Galandy, *Bratysławę* (1936) Weinera-Kráľa, itd.], został on jednak, jak zauważyła E. Trojanová, zaktualizowany. „Warunkowany był nową sytuacją społeczną, która kładła nacisk na treść sztuki i jej bezpośrednie oddziaływanie”⁵¹. Rekordzistami

⁵¹ E. Trojanová, *K problematike slovenského drevorezu a drevorytu*, „Výtvarný život” 1983, nr 2.

byli tu bez wątpienia Vincent Hložník⁵², Orest Dubay⁵³ i Július Szabó⁵⁴ przy zachowaniu, co należy zaznaczyć, bardzo dobrego (Hložník i Szabó) i dobrego (Dubay) poziomu warsztatowego oraz wysokiego i przeciętnego artystycznie – odpowiednio jw. Należy wymienić także cykle Róberta Dúbravca, Jána Lebiša, Imicha Vysočana, Alojza Klimy, Alojza Pepicha, Dezidera Millego, Matildy Čehovej, Jarmily Čihánkovej, Viery Gergeľovej i Jozefa Baláža⁵⁵. Wśród przytoczonych nazwisk brakuje przede wszystkim Ľudovíta Fulli (w latach pięćdziesiątych tworzył pojedyncze grafiki), Kolomana Sokola (zajmował się rysunkiem) oraz

⁵² *Partyzanci* (suche igły, 1950), *Człowiek* (litografie, 1951), *Wojna* (drzeworyty, 1952), *Faszyzm* (litografie, 1952), *Powstanie* (litografie, 1953–1954), *Droga do wolności* (drzeworyty, 1954–1955), *Transport* (litografie, 1955), *Godziny i minuty I-IV* (wypukłodruki, 1955–1956), *Atomowy terror* (linoryty, 1958), *Niemiecka Słowacja* (litografie, 1958), *Lęk przed wojną* (akwaforty, 1960).

⁵³ *In memoriam Tokajik* (linoryty, 1949), *Dni i lata* (linoryty, 1950), *Zawsze wiosna* (drzeworyty, 1953), *W góry* (linoryty, tech. metalowe, 1954, obejmujący tryptyk *Braterska pomoc* – akwaforta/akwatinta, 1954), *Nowa wiosna* (drzeworyty, 1955), *Sputnik* (linoryty, 1957), *Pieśń życia* (linoryty, 1959), *Czarne na białym* (drzeworyty, 1958–1959), *Drzewa* (linoryty, 1959), *Chmury* (linoryty, 1959), *Ludzie* (linoryty, 1959), *Życie* (linoryty, 1961).

⁵⁴ *Pracujący lud* (drzeworyty, 1954), *Wyzwolenie* (drzeworyty, 1955), *Lud ziemi* (drzeworyty, 1956), *Kobiety* (linoryty, 1956), *Ludzkość górą* (*Ludia na vrchu* – drzeworyty, 1956–1957), *Chcemy pokoju* (drzeworyty, 1957), *Uważajcie ludzie!* (*Ludia pozor!* – drzeworyty, 1959), *Życie – praca – pokój* (drzeworyty, 1959–1960), *Rewolucja-Rewolucja* oraz *Rewolucja i życie* (drzeworyty, 1961).

⁵⁵ R. Dúbravec: *10. rocznica SNP* (drzeworyty, 1954), *Listy przeciw wojnie* (drzeworyty, 1957), *Mysli i obrazy* (drzeworyty, 1959), *Góry moje góry* (drzeworyty, 1960); J. Lebiš: *40. rocznica VOSR* (linoryty, 1957), *Variácie na atomové slnko* (suche igły, 1959), *Milicje ludowe* (*Ľudové milície*, drzeworyty, 1960–1961); I. Vysočan: *Droga do wolności* (linoryty, 1957), *Wojna* (linoryty, 1959); A. Klimo: *Miłość i śmierć* (linoryty, 1959); A. Pepich, *Wyzwolenie* (drzeworyty, 1950), *Nie odpuścimy* (linoryty, 1959); D. Milly: *Tokajik* (litografie, 1956); M. Čehová: *Powstanie* (linoryty, 1954); J. Čihánková: *Ráztocká vápenka žaluje* (drzeworyty, 1954); V. Gergeľová: *40. rocznica KSČ*; J. Baláž: *Świadectwo* (linoryty, 1954) i *Dotknięcia* (linoryty, 1959).

Ernesta Zmetáka i Viliama Chmela – ich cykle graficzne do ludowych i zbójnickich pieśni zostały omówione w rozdziale poświęconym tej tematyce.

Kilka słów należy poświęcić także wystawom, na których prezentowana była twórczość graficzna⁵⁶. Okazją do ich organizacji były rocznice wydarzeń historycznych (Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej, Słowackiego Powstania Narodowego, zakończenia drugiej wojny światowej, „Zwycięskiego Lutego” 1948, utworzenia partii komunistycznej), święta państwowe i robotnicze. Do najbardziej spektakularnych należały ekspozycje z lat pięćdziesiątych i siedemdziesiątych: *Z okazji 10. rocznicy SNP* (1954), *10. rocznicy wyzwolenia* (1955), *Tradycje rewolucyjne ludu słowackiego (Sociálny zápas a revolučné tradície nášho ľudu, 1957)*, *Zagrożenia i nadzieje ludzkości* (1959), *25. rocznicy wydarzeń lutowych* (1973), *30. rocznicy SNP* (1974), *30. rocznicy wyzwolenia Czechosłowacji* (1975), *30. zwycięskich lat* (wystawa krajów socjalistycznych, 1975) oraz *55. rocznicy założenia Partii Komunistycznej* (1976), *Słowackie Powstanie Narodowe w sztukach plastycznych* (1979)⁵⁷. Organizowane przy okazji wystaw konkursy miały na celu zmotywowanie artystów. Komunistyczne władze nie szczędziły środków na sztukę oficjalną. W zamian wymagały od artystów promowania własnej ideologii, podporządkowania doktrynie i prac zgodnych z narzuconymi przez organizatorów wymogami. Zaprezentowane i omówione w tym rozdziale prace graficzne w większości spełniały te kryteria. Od strony tematycznej i treściowej stanowią interesujące świadectwo lat pięćdziesiątych – okresu realizmu socjalistycznego. Od strony formalnej i stylistycznej cechuje je większa różnorodność i swoboda, dostrzegalne

⁵⁶ Tj. ogólnopaństwowe i interdyscyplinarne (malarstwo, grafika, rzeźba) ekspozycje.

⁵⁷ Por. m.in. J. Lörintz, *Po zjazde Zväzu slovenských výtvarných umelcov, „Výtvarný život”* 1977, nr 8, s. 9; E. Petránky, *Moderná slovenská grafika...*; J. Špitzer, *op. cit.*; B. Jablonská, *op. cit.*, s. 52.

zwłaszcza od połowy dekady, kiedy opisowość i ilustracyjność była ujmowana w ekspresjonistyczne, geometryzujące, a nawet (pod koniec dekady) bliskie abstrakcji geometrycznej ramy. Nadal jednak były to – porównując do wydarzeń artystycznych w sztuce zachodnioeuropejskiej i amerykańskiej tego okresu – rozwiązania „tradycyjne”. Zmianę orientacji przyniosła już druga połowa lat pięćdziesiątych.

MOTYWY ZBÓJNICKIE

W 1923 r. Ludovít Fulla wydał w Pradze cykl sześciu linorytów pt. *Janosik*, inspirowanych sztuką ludową. Niewielkie prace, nasycone żywymi czerwieniami, żółcieniami, zieleniami i błękitami – które znamy z ludowych strojów słowackich i barwnych obrazów na szkle, stały się punktem zwrotnym we wczesnym okresie twórczości Fulli (od tego czasu w jego pracach na stałe zagościła tematyka rodzima, sięgał po inspiracje płynące z folkloru i ziemi słowackiej) a być może i nowoczesnej grafiki słowackiej w ogóle. Cykl *Janosik* powstał bowiem na początku lat dwudziestych, kiedy jednym z najważniejszych punktów odniesienia dla samookreślenia sztuki słowackiej były rodzime tradycje artystyczne. Folklor i piękno swojskiego pejzażu inspirowały już Gustáva Mallego, Martina Benkę, Janka Alexego. „Odkrył” je także Fulla – po raz pierwszy w dziedzinie grafiki. Od tego czasu zaczyna się w grafice słowackiej „przygoda” z motywami zbójnickimi oraz profesjonalny dialog z twórczością ludową, dialog między tym, co słowackie (narodowe) i tym, co europejskie, dialog między tradycją, „swojskością” i sztuką nowoczesną.

Tematyka zbójnicka do tej pory będąca domeną sztuki ludowej (ew. popularnej, masowej tzw. niższego szczebla), rzadko zajmująca artystów wykształconych w akademiach, stała się wdzięcznym tematem wielu realizacji malarskich, rzeźbiarskich rysunkowych i graficznych. Największa popularność tych moty-

wów w dziedzinie grafiki warsztatowej przypadająca na lata trzydzieste XX w. oraz okres późnego modernizmu (na co wpływ miała także obowiązująca wówczas polityka kulturalna). Najwięcej realizacji powstało w technikach wypukłodrukowych (drzeworytnicze, linoryt), następnie w litografii, najmniej w technikach metalowych. Wiele grafik, szczególnie druki wypukłe, jest barwnych. Kolor został naniesiony z kliszy albo pędzlem. Plamy barwne, dopełniające czarno-biały rysunek drukowany z matrycy, przywodzą na myśl obrazki na szkle, hafty strojów ludowych.

Choć zbójnicy nie należą do najważniejszych, z punktu widzenia historii sztuki, tematów w nowoczesnej i współczesnej grafice słowackiej, warto poświęcić im uwagę, są bowiem po pierwsze motywem rdzennie słowackim, po drugie oryginalnym i różnorodnym, skrywającym pod barwną powierzchnią folkloru także kilka niespodzianek.

JANOSIK – GŁÓWNY BOHATER MOTYWÓW ZBÓJNICKICH

Głównym bohaterem „motywów zbójnickich” jest Juraj Jánošík – zbójnik z Terchověj, legendarny *kapitán hôrných chlapcov* („górskich chłopców” lub „chłopców z gór”)¹, a także jeden ze słowackich symboli i bohaterów narodowych², którego każda epoka

¹ Por. M. Jagiełło, *Słowacy w polskich oczach. Obraz Słowaków w piśmiennictwie polskim do 1918 r.*, w: *Kim są słowacy? Historia, kultura, tożsamość*, red. J. Purchała, M. Vášáryová, Kraków 2005, s. 40; L. Saučín, *Janošíkovské tradície vo výtvarnom umení. Výstava výtvarných diel pri príležitosti 250. výročia smrti legendarného hrdinu slovenského ľudu Jura Jánošíka*, kat. wystawy, Bratislava–Liptovský Mikuláš 1963.

² Do takiej rangi podnieśli go romantyczni poeci, jak pisze J. Goszczyńska, w: *Eadem, Mit Janosika w folklorze i literaturze słowackiej XIX wieku*, Warszawa 2001, s. 6. Por. także: L. Ballek, *Legenda ze słowackich gór*, „Tygodnik Powszechny” 22 stycznia 2006, nr 4 (2950), s. 10: „On jest jednym z największych legendarnych bohaterów narodu słowackiego”.

(historyczna, polityczna, kulturalna), począwszy od początku XIX w. aż po dzień dzisiejszy, dopasowywała do swoich potrzeb i wpisywała we własne idee³.

Wędrując po Słowacji, szczególnie północnych regionach: od Oraw, przez Turiec, po Liptów – skąd pochodził i gdzie grasował Janosik, spotkamy wiele śladów związanych z legendą najsłynniejszego zbójnika. Należy do nich Vlkolínec (malownicza wieś niedaleko Ružomberka, zagubiona wśród stoków Wielkiej Fatry): przy stromej, asfaltowej drodze (jedynej prowadzącej do wsi), tuż przy „opłotkach”, wjeżdżających witają drewniane rzeźby, przedstawiające postaci ze słowackich ludowych legend i opowiadań.

³ Na początku XIX w. Janosik „przekroczył” ramy folkloru. Z ludowego „dobroczyncy i obrońcy ludu” stawał się stopniowo bohaterem walczącym o wolność narodu, symbolem walki o prawa narodu słowackiego w wielonarodowej monarchii habsburskiej, a legenda zbójnicka przekształcała się w mit narodowy. Jako pierwsi podjęli to Budziciele Narodowi z pokolenia Ľudovíta Štúra, na początku lat czterdziestych XIX w. – Janosik „wykorzystywany” do szerzenia ideologii narodowej stawał się czynnikiem integrującym środowiska słowackie wokół „wspólnej sprawy”. Natomiast romantyczni poeci wykreowali go na bohatera narodowego. Po upadku Wiosny Ludów (1848) „w atmosferze rozczarowania i zawiedzionych nadziei, zachwianej wiary w zmianę sytuacji narodu, jaką Słowacy wiązali z opowiedzeniem się po stronie Wiednia [...] mit Janosika posłużył do rozrachunku z własną przeszłością” (J. Goszczyńska, *op. cit.*, s. 270), w literaturze przybrał postać mesjanistyczną. Był postrzegany także jako „symbol słowiańskości” – głównie po 1867 r., kiedy ze względu na ugodę Austrii z Węgrami, słowacki ruch narodowy został „zmuszony” do radykalnej zmiany orientacji politycznej – zwrócił się w kierunku Rosji, ku „wzajemności słowiańskiej”. W okresie zaostrzonego ucisku narodowego (1867–1914), kiedy głównym celem słowackich elit kulturalnych było podtrzymanie narodowej i etnicznej tożsamości Słowaków, wzorzec wykreowany przez narodowych budzicieli i romantyków funkcjonował przede wszystkim w obiegu kultury tzw. popularnej – Janosik jako wzorzec moralny, bohater godny naśladowania – ulegając z jednej strony coraz większemu spłyceciu, z drugiej zdobywając coraz większą popularność w szerokich kręgach społecznych. (jak czytamy, w: *Ibidem*, s. 195: „Jak wiele mitów romantycznych – traci stopniowo wiele ze swej charyzmy, ale poszerza pole oddziaływania”). I do tego obrazu nawiązywała w latach 1948–1978 obowiązująca polityka kulturalna.

Wśród nich „tańczący” zbójnik, taki sam, jak na ludowych obrazach. Na głównym placu turczańskiej stolicy – Martina spotkamy zbójników odpoczywających (w nieco teatralnych pozach) po biesiadzie. W Liptowskim Mikulaszu (gdzie Janosik był sądzony, skazany na śmierć i gdzie odbyła się egzekucja), w Literárnohistorickim múzeum Janka Kráľa znajduje się sala poświęcona słynnemu zbójnikowi, a w niej replika haka, na którym został powieszony, strój zbójnicki (góralski z XIX w.) i obrazy na szkle (datowane na I poł. XIX w.), a w podziemiach Mikulaszowska katownia z narzędziami i ilustracjami tortur oraz odpisami protokołów sądowych z procesów słynnych zbójników, w tym Janosika. Wreszcie, gdy staniemy nad Liptowską Marą zobaczymy „granicę” Janosikowego zbójowania: na zachodzie i północnym zachodzie rozpościera się malownicza Wielka Fatra, na południu i południowym wschodzie Niskie Tatry – tam Janosik grasował⁴, na północnym wschodzie Tatry Wysokie – tamtędy legenda przeniknęła na polskie Podhale⁵.

Słynny Harnaś był postacią historyczną, jednym z wielu zbójników, którzy na przełomie XVII i XVIII w. (a były to „złote lata zbójstwa”⁶) płądrowali północne regiony Górnych Węgier

⁴ Czyli przede wszystkim po Liptowie. M. Jagiełło podaje, iż „Janosik [...] grasował tylko na południowym przedpolu Tatr” (*Idem, Słowacy...*, s. 40); por. także: J. Goszczyńska, *op. cit.*, s. 22; T. Komorowska, V. Gašpariková, *Zbójnicki dar. Polskie i słowackie opowiadania tatrzańskie*, Warszawa 1976.

⁵ Do miejsc, w których spotkamy się z legendą Janosika należy także Terchová, skąd pochodził – przy drodze do Doliny Vratnej został postawiony w 1988 r. pomnik Janosika autorstwa Jána Kulicha. „Wykaz” utworów muzycznych, literackich, wybranych prac plastycznych oraz miejsc geograficznych poświęconych Janosikowi można znaleźć m.in. w artykule *Janosik. The slovak Robin Hood. In the Light of Documentary Evidence and Popular Legend*, tryb dostępu: <http://www.iarelativ.com/history/janosikp2.htm> [15.03.2004].

⁶ M. Jagiełło, *Zbójnicka Sonata. Zbójnictwo tatrzańskie w piśmiennictwie polskim XIX i początku XX wieku*, Warszawa 2003, s. 122; T. Komorowska, V. Gašpariková, *op. cit.*, s. 6.

oraz polskie i czeskie Karpaty. Juraj Jánošík przyszedł na świat w 1688 r. we wsi Terchová (lub jednej z przylegających do niej osad) na Orawach, gdzie – jak czytamy w jednym z reportaży opublikowanych w czasopiśmie „DAV” – jeszcze w latach trzydziestych XX w. nazwisko to było bardzo popularne⁷. Urodził się w rodzinie chłopskiej. Czy byli to chłopci bogaci, czy biedni – jak chce legenda, trudno jednoznacznie ustalić, podobnie jak inne szczegóły związane z dzieciństwem i młodością słynnego zbójnika⁸. Wiadomo, że brał udział w powstaniu Rakoczego⁹, a później służył w wojsku cesarskim. Podczas służby został przydzielony do oddziału stacjonującego na zamku w Bytczy (Bytči)¹⁰ i – jak pisze J. Goszczyńska – „wszystko wskazuje na to, iż epizod bytczański miał decydujące znaczenie dla dalszych losów Janosika”¹¹. Tam bowiem, pełniąc funkcję strażnika więziennego, poznał Tomasza Uhorczyka (Tomašá Uhorčika) – zbójnika odsiadującego wyrok za popełnione przestępstwa. Zamkowe mury obaj opuścili w latach 1710–1711 (Uhorczyk zbiegł, Janosik zakończył służbę) i jeszcze tego samego (1711) roku stanęli wspólnie w szeregach zbójnickiej drużyny, nad którą Janosik w krótkim czasie objął przywództwo. Niedługo jednak trwało to jego zbójowanie – „dwa lata, a właściwie dwa niepełne wiosenno-letnie sezony (począwszy od września 1711 roku do marca 1713 roku), kiedy został schwytany i stanął przed sądem w Liptowskim Mikulaszu. Po dwudnio-

⁷ V. Vydra, *V rodisku Jura Jánošíka a v dalekých kutoch Oravy*, „DAV” 1933, nr 5, s. 77.

⁸ Por. J. Goszczyńska, *op. cit.*, s. 13–24; T. Komorowska, V. Gašpariková, *op. cit.*, s. 10.

⁹ Powstanie Rakoczego (1703–1711), powstanie chłopów węgierskich przeciw monarchii austriackiej.

¹⁰ Zamek w Bytči znajdujemy – choć bez związku z motywami zbójnickimi i legendą Janosika – m.in. na drzeworytach Ladislava Treskoňa z 1923 r. (*Wejście do bytczańskiego zamku* i in.).

¹¹ J. Goszczyńska, *op. cit.*, s. 18.

wym procesie (16 i 17 marca 1713 roku), w toku którego Janosika [...] poddano zgodnie z ówczesnymi przepisami prawnymi [...] «łżejszym i cięższym torturom» skazano na śmierć przez powieszenie na haku za lewy bok¹². Wyrok został prawdopodobnie wykonany natychmiast.

Na mękach Janosik miał być podobno bardzo honorowy i wytrzymały – nie wydał swoich towarzyszy, nie przyznał się także do wszystkich zarzucanych mu czynów, w tym najcięższych: do żadnego zabójstwa, „napadów na kościoły i bezczeszczenia hostii”¹³ (a i lista zarzutów nie była zbyt długa, co wynikało zapewne z krótkiej działalności zbójnickiej: posiadanie broni, kilkanaście rabunków i kradzieży – wyniesione z nich korzyści materialne były niewielkie). Legenda głosi, że Janosik nie przyjął ułaskawienia oferowanego mu przez cesarskich urzędników, wypowiadając słowa „Skoro mnie upiekliscie, to mnie zjedzcie”¹⁴, po czym sam rzucił się na hak. Inna wersja mówi, że na szubienicy jeszcze tydzień dyndał, fajeczkę pykając. A była to śmierć okrutna – wbicie haka pod żebro oznaczało długie konanie w straszliwych męczarniach.

Historia Juraja Janosika – wydarzenia przytoczone powyżej oraz inne zarówno prawdziwe (w tym zaczerpnięte z życia innych zbójników), jak i wymyślone (legenda, to co przetrwało w pamięci ludu) – stała się inspiracją dla wielu utworów literackich i muzycznych oraz prac plastycznych twórców ludowych i profesjonalnych. Pozostaje zadać – m.in. za J. Goszczyńską – pytanie: dlaczego spośród licznej rzeszy zbójników właśnie Janosik wpisał się tak mocno w pamięć ludzi? „Wydaje się, że istotną rolę mogły tu odegrać trzy co najmniej czynniki. Po pierwsze tragiczna śmierć

¹² *Ibidem*, s. 21, 23.

¹³ *Ibidem*, s. 22.

¹⁴ Albo „Jak sobie mnie upiekliscie, to sobie mnie zjedzcie”, por. *Ibidem*, s. 24 oraz L. Ballek, *op. cit.*

w bardzo młodym wieku, po drugie brak poważniejszych przestępstw wśród tych, które popełnił, po trzecie wreszcie dobry kontakt ze środowiskiem, które już za życia obdarzało go sympatią i podziwem". I po czwarte proces Janosika mógł mieć tło polityczne i być „procesem pokazowym”. „Sądzono w jego osobie nie tylko przywódcę zbójników, ale przede wszystkim byłego powstańca i, co już nie znajduje potwierdzenia w dokumentach historycznych, zbiega z cesarskiej armii. Janosik stał się ofiarą nowych porządków, a kara, jaka go spotkała, miała stanowić przestrogę dla innych, potencjalnych buntowników”¹⁵.

GENEZA MOTYWÓW ZBÓJNICKICH. ZBÓJNICY W SZTUCE XVIII I XIX W.

Janosik i zbójnicy najwcześniej zagościli w sztuce ludowej, prawdopodobnie już w pierwszej połowie XVIII w.¹⁶, najpierw w przekazach ustnych. „Pieśni a zwłaszcza podania opiewające jego czyny, rozpowszechniły się szybko po terenie Słowacji, doprowadzając do powstania [...] swego rodzaju zbójnickiej religii. Na ścianach starych słowackich chałup i gospód – obok na szkle malowanych obrazków z motywami biblijno-legendarnymi – wisiały obrazki Janosika”¹⁷. Irena Pišútová, autorka publikacji poświęconej ludowemu malarstwu na szkle słowackiemu napisała,

¹⁵ J. Goszczyńska, *op. cit.*, s. 27–28; por. także: T. Komorowska, V. Gašpariková, *op. cit.*, s. 10–11.

¹⁶ Najstarszym znanym „obiektem plastycznym” z przedstawieniem druzyny Janosika jest naczynie na wino z 1726 r., tzw. *habánsky džbán* z Muzeum Morawskiego w Brnie. Por. L. Saučin, *Janošíkovské tradície...*, *K otázke pôvodu janošíkovských zobrazení v ľudovom výtvarnom umení*, „Ars” 1967, nr 2; E. Peterajová, *Janošíkovské tradície a súčasnosť nášeho umenia*, „Výtvarný život” 1963, nr 6, s. 205; K. Čierna, *Janošík v slovenskom výtvarnom umení*, kat. wystawy, Zámok Zvolen, Galéria P. M. Bohuňa, Liptovský Mikuláš 1988, s. 4.

¹⁷ J. Goszczyńska, *op. cit.*, s. 28–29.

że „Obrazki te, malowane przez dziesięciolecia, w zasadniczo niezmienionej formie, przedstawiały sześciu zbójników (ich liczba sięgała nawet do dwunastu), uczestniczących w przyjmowaniu nowego członka do zbójeckiej drużyny [...]. Scenom z tej ulubionej legendy nie brak też czegoś z fanfaronady wszystkich bohaterów ludowych wielu narodów i okresów historycznych [...], których koniec był wprawdzie nieuchronny, ale droga wiodąca ku niemu wypełniona była nie tylko walką, lecz także zabawą”¹⁸.

W XIX w. zbójnicy stali się najpopularniejszym świeckim tematem obrazów na szkle, szczególnie w środkowej, północnej i wschodniej Słowacji. Stanowią ważne ogniwo przedstawień zbójnickich (i tradycji janosikowskiej) w sztuce: utworzyły swego rodzaju kanon ikonograficzny, powielany w twórczości ludowej XIX i XX w., wykorzystywany i przetwarzany w wielu pracach graficznych, rysunkowych i malarskich w nowoczesnej i współczesnej sztuce słowackiej. Przede wszystkim wykreowały wzorzec ikonograficzny zbójnika, jego wyglądu, stroju, cech fizycznych, a częściowo także przymiotów charakteru. Zgodnie z nimi zbójnik musi być młody i przystojny, wyróżniać się okazałą postawą, tężyzną fizyczną, zadziwiającą zręcznością i odwagą. Ubiera się po chłopsku, góralsku: w płócienną koszulę (białą lub zieloną) z szerokimi rękawami (do jednego rękawa był przyszyty zazwyczaj guzik, do drugiego pętelka; gdy trzeba było „ręk użyć” – juhasi do dojenia owiec, a zbójnicy do walki – rękawy podwijano i spinano na karku, tym sposobem ręce zostawały „obnażone i zupełnie swobodne”¹⁹), obcisłe spodnie góralskie przyozdobione haf-tami (zwykli zbójnicy nosili białe, a dowódca czerwone, jednak na XX-wiecznych grafikach Harnaś „traci” ten przywilej, jego postać bywa wyróżniona w inny sposób, np. wielkością – zostaje

¹⁸ I. Pišútová, *Malowane sny, słowackie ludowe malarstwo na szkle*, Warszawa 1983, s. 9.

¹⁹ M. Jagiełło, *Zbójnicka...*, s. 70.

wyolbrzymiona), szeroki pas skórzany zdobiony sprzączkami, guzikami oraz innymi ozdobami metalowymi i skórzanymi, z licznymi kieszonkami. Na nogach zbójnik nosił kierzpce albo cizemki (Harnaś czasem wysokie skórzane buty wojskowe), a na głowie wysoki kapelusz. Nie mogło zabraknąć mu także torby (na fajkę i dukaty), przewieszanej przez ramię, zdobionej podobnie jak pas. Charakterystycznym elementem wyglądu zbójnika są także włosy – ciemne, długie, splecione zazwyczaj w dwa warkocze²⁰. W XX-wiecznych „adaptacjach” graficznych Janosik miewa także włosy rozpuszczone²¹ lub związane luźno, bez splotu, w jedną²² lub dwie kitki²³, bywa uczesany także w cztery warkocze²⁴, niezmiennie – zawsze są to włosy długie, przynajmniej do ramion. Wąsy, nieodłączny atrybut zbójnika na XIX-wiecznych obrazach, są traktowane bardziej „swobodnie” (mają je np. zbójnicy Fulli, Sokola, Hložníka, Pepicha i Lebiša, ogolonych przedstawiał Vodrážka, Šimko i Zmeták).

Obrazy na szkle o tematyce zbójnickiej można, ze względu na ikonografię i tematykę, podzielić na dwie zasadnicze grupy. Najstarsza i najliczniejsza przedstawia Janosika i jego kompanów w lesie, uczestniczących w przyjmowaniu nowego członka do

²⁰ Takie noszą także zbójnicy na grafikach m.in. J. Vodrážki: *Janosik z Terchověj* (linoryt barwny, 1943–1948), *Zbójnik* (litografia, 1946), A. Pepicha: drzeworyty do *Śmierci Janosika* (1959), D. Šimki: *Janosik* (drzeworyt barwny, 1975), J. Lebiša: *Janosik* (linoryt, litografia barwna, 1962), J. Baláža: *Janosik* (drzeworyt, 1963).

²¹ M.in. E. Fulla, *Ostatni taniec Janosika* (kolorowany linoryt, 1927), K. Sokol *Nad ogniskiem* (drzeworyt, 1934), karta noworoczna z motywem zbójnickim (sucha igła, 1935), E. Zmeták *Janosik* (drzeworyt, 1962), R. Dúbravec (drzeworyt, 1959), A. Pepich drzeworyty do *Śmierci Janosika*.

²² Np. A. Klimo: *Pod szubienicą* z cyklu *Śmierć Janosika* (drzeworyt, 1948).

²³ Np. K. Sokol *Janosik* (linoryt, 1945).

²⁴ E. Fulla, *Janosik obrońca ubogich* (linoryt kolorowany, 1955), J. Lebiš, *Zbójnicy* (linoryt kolorowany, 1962), *Cwatujący* (drzeworyt, 1960).

drużyny – ten właśnie potwierdza swoje możliwości: przeskakuje przez kociołek pełen pieniędzy (albo ognisko), ostrzeliwując jednocześnie z pistoletu wierzchołek świerka i popijając gorzałkę z butelki; bądź Janosika i jego kompanów przed kociołkiem pełnym złota, oddających się wesołej zabawie, jeden z nich przygrywa na gajdach. Ten wariant przedstawienia cieszył się dużym powodzeniem u XX-wiecznych artystów grafików, można go odnaleźć w różnych zestawieniach i wariacjach na wielu pracach. Zmienia się m.in. liczba zbójników (od jednego lub trzech – czego nie znajdziemy na obrazach ludowych – do dwunastu), sceneria (np. noc), otoczenie (niekoniecznie jest to las, może być także wieś lub hala) itp.

Drugą grupę tworzą portrety Janosika i jego towarzyszy (od konnych po popiersia). Najbardziej charakterystyczną cechą, obok monumentalizacji przedstawionego bohatera, są napisy podające imię, a czasem „funkcję” zbójnika. Nawiązał do nich m.in. Ľudovít Fulla w *Janosiku na białym koniu* (olej, 1948) i Janko Alexy w dwóch niewielkich rozmiarów (16,3 x 9,8 cm) obrazach na szkle: *Surowczyk towarzysz Janosika* (konny) i *Hrajnoha towarzysz Janosika*. Wizerunkom towarzyszą napisy informujące o tym, kto został przedstawiony, gdzie i kiedy się urodził oraz zmarł²⁵. Graficzne transpozycje zostały omówione w dalszej części rozdziału.

Kolejnym ogniwem motywów zbójnickich są dwa kolorowane staloryty z około 1830 r.²⁶, autor nieznany, zatytułowane *Drużyna Janosika*, wykonane „w duchu ikonografii ludowych malowideł na szkle, ale ze sporą dozą technicznej zręczności rysunkowej

²⁵ Prace są datowane na lata 1950–1960, stanowią własność *Slovenské národné literárne múzeum* w Martinie, niestety zachowały się w stanie zniszczonym – zbite.

²⁶ Zbiory: Ústredie ľudovej umeleckej výroby Bratislava oraz Západoslovenské múzeum Trnava; por. L. Saučín, *K otázke...*, s. 5; K. Čierna, *Janošík...*, s. 5.

i rytowniczej²⁷. Przedstawiają przyjmowanie nowego członka do drużyny zbójnickiej. Praca reprodukowana w czasopiśmie „Výtvarný život” w 1963, nr 6 jest niemal lustrzanym odbiciem jednego z obrazów znajdujących się w Muzeum Janka Kráľa (Liptowski Mikulasz), oznaczonego jako *Družyna Janosika*, środkowa Słowacja, pierwsza połowa XIX w.²⁸ Grafika i obraz różnią się detalami (np. ilością drzew, czynnościami wykonywanymi przez grupę trzech zbójników stojących po przeciwnej stronie Harnasia – na obu pracach piją i podają sobie gorzałkę, a także przedmiotami trzymanymi w ręku przez skaczącego kompana; na grafice brak również napisów na beczce i kociołka z dukatami). Rycina charakteryzuje się także wyższą jakością wykonania plastycznego.

Artyści wykształceni w akademiach przejawiali w XIX w. niewielkie zainteresowanie tematyką zbójnicką. Jednym z pierwszych twórców był František Belopotocký (1810–1878), należący do pokolenia, którego program artystyczny był związany z dążeniami kulturalnymi okresu odrodzenia narodowego²⁹. W 1846 r. namalował *Napad zbójców* (olej). Obraz przedstawia scenę rodzajową na tle bliżej niezidentyfikowanego, górzystego pejzażu; wyróżnia ją dynamiczna akcja i temat: tytułowa napaść zbójników. W drugiej połowie stulecia zainteresowanie tym tematem zmalało (nie dotyczy to sztuki ludowej)³⁰. Obudzili go praktycznie dopiero malarze z „pokolenia założycielskiego”. W tzw. międzyczasie (druga połowa XIX i początek XX w.) sięgnęli do niego w większości czescy i morawscy artyści: Mikoláš Aleš (1852–1913), Franta Úprka (1868–1929), Miloš Jiránek (1875–1911)³¹.

²⁷ E. Peterajová, *Jánošíkovské tradície...*, s. 209.

²⁸ Por. I. Pišútová, *op. cit.*, il. 2.

²⁹ Z malarzy obok Belopotockiego należy wymienić także Jozefa Božetecha Klemensa (1817–1883), Petera Michala Bohúňa (1822–1879), Ludovíta Libaya (1818–1888).

³⁰ E. Peterajová, *Jánošíkovské tradície...*, s. 209.

³¹ L. Saučín napisał, iż „Janosikowskie i zbójnickie motywy w twórczości

Ta niewielka, właściwie śladowa w porównaniu z literaturą ilość prac o tematyce zbójnickiej wynikała z prostej przyczyny: ku folklorowi, kulturom prymitywnym zwrócili się dopiero artyści końca XIX stulecia, a „prawdziwe” zainteresowanie twórczością ludową stało się cechą sztuki XX w.

Choć może było i tak, jak pisał Stanisław Witkiewicz (w 1891 r.): „W legendzie tej [o Janosiku] musi się wyrażać duch niezależności Słowaków pokonanych i ujarzmionych przez Madziarów. Więc też rząd węgierski prześladował w sposób okrutny wszelkie o Janosiku wspomnienia. Za obrazy na szkle wystawiające jego bandę, za śpiewanie o nim pieśni bito kijami i sadzano do lochu, wskutek czego Trenczyniacy i Luptacy bardzo niechętnie dziś o tym mówią, i to chyba młodzi, którzy nie pamiętają czasów represji”³².

ZBÓJNICY W SZTUCE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

Zbójników zbudzili na początku lat dwudziestych XX w. artyści z „pokolenia założycielskiego”: Janko Alexy, Miloš A. Bazovský, Martin Benka oraz Mikuláš Galanda, Ľudovít Fulla i Koloman Sokol. Na ich pracach pojawił się nie tyle sam Janosik i jego kompani (ci bezpośrednio zostali przywołani chyba tylko na grafikach Fulli), co przedstawienia górali, drwali, pasterzy i hajduków, „wyprowadzone z rodu zbójnickich postaci”³³. Odmienna od dotychczasowych była motywacja powstania tych prac, powrót do zbójnickich motywów to zwrot w kierunku folkloru,

czeskich artystów XIX wieku stanowią wdzięczny przykład, jak czescy artyści wspomagali w swoim czasie słowacki ruch narodowo-wyzwoleńczy” (*Idem, Jánošíkovské tradície...*).

³² S. Witkiewicz, *Pisma tatrzańskie*, t. 1, Kraków 1963, s. 165.

³³ Ľ. Peterajová, *Jánošíkovské tradície...*, s. 209.

rodzimej tradycji artystycznej. Miał charakter przede wszystkim formalny i ikonograficzny, nie ciążył natomiast na nim cały „ballast” ideologiczny i treściowy związany z mitem Janosika (por. np. literatura). W podobny sposób podchodził do tego Fulla (w latach dwudziestych) – podkreślenie wartości krajowego zaplecza artystycznego na równi z inspiracjami płynącymi z nowoczesnej sztuki zachodnioeuropejskiej (współczesnej – „wzorce modernistyczne”) i Galanda (w pierwszej połowie lat trzydziestych), który po „kosmopolitycznym okresie poszukiwań i eksperymentów” zwrócił się ku rodzimym motywom. Podszedł do nich w nowatorski sposób, osiagając w cyklu zbójnickim „nadzwyczaj udaną syntezę nowoczesności i ludowości”³⁴. Najmniej związany z rodzimym zapleczem artystycznym Sokol sprzeciwiał się powierzchownemu podejściu do problematyki ludowej, w kwestii janosikowskiej spłycaaniu wzorca moralnego, który przez częste przywoływanie popadł w stereotyp.

Wracając raz jeszcze do cyklu linorytów *Janosik* Fulli z 1923 r. (*Janosik na dereszach*, *Wybór Janosika na przywódcę*, *Janosik mierzy płótno „od buka do buka”*, *Walka Janosika z hajdukami*, *Janosik pod szubienicą* i karta tytułowa), chciałabym zwrócić uwagę na aspekt treściowy i tematyczny tych prac, inspirowany – znacznie bardziej niż forma – folklorem oraz legendą o zbójniku. Poszczególne prace ilustrują wybrane, kluczowe zdarzenia z życia Janosika. Kanon tych scen, znaczenie większy niż pięć obrazów pokazanych przez Fullę, łączy w sobie wydarzenia historyczne, legendarne i bajkowe, zmieniając się w zależności od wyboru i intencji autora (dotyczy to zarówno prac twórców ludowych, jak i profesjonalnych). Zgodnie z tym schematem w linorytach Fulli znajdujemy sceny poprzedzające Janosikowe zbójowanie, z życia zbójnickiego, pojmanie i śmierć, ułożone w porządku chronologicznym.

³⁴ *Ibidem*, s. 209 i 212.

Cykl otwiera karta tytułowa, na której zostały umieszczone napisy (*Janosik. 5 linorytów od Luda Fulli*) i ilustracja. Przedstawia ona martwego ptaka ugodzonego strzałą w pierś oraz zachodzące słońce. Ta prosta, ludyczna symbolika: ugodzony ptak (prawdopodobnie orzeł) – symbol wolności (wolności górskich chłopców)³⁵ i zachodzące słońce – jak gasnące życie młodego zbójnika, doskonale oddaje charakter i nastrój zbójnickiej legendy. Następna w kolejności jest grafika *Janosik na deresz* – niesprawiedliwa i wyjątkowo dotkliwa kara chłosty wymierzona Jurajowi i jego ojcu (przyczyniła się podobno do śmierci tego ostatniego), miała według niektórych przekazów ostatecznie przesądzić o przystąpieniu Janosika do zbójckiej drużyny (chciał pomścić ojca i swoje krzywdy). Dalej *Wybór Janosika na przywódcę* oraz *Janosik mierzy płótno „od buka do buka”* – motyw obdarowywania (i to hojnego) ubogich dziewcząt lub studentów płótnem, które zamiast na łokcie jest mierzone „od buka do buka” lub „od sosny do sosny”, to także jeden ze stałych elementów ludowych podań i legend³⁶. *Walka Janosika z hajdukami* może przedstawiać zarówno ostatnią potyczkę Janosika, w czasie której został pojmany, jak i jedną z wielu, które stoczył podczas swej zbójnickiej kariery.

Nie tyle jednak identyfikacja poszczególnych scen zbójnickiej legendy zdaje się być istotna w cyklu Fulli, co jego przesłanie³⁷. Świadczy o tym także pewna szkicowość przedstawionych scen, sumaryczne traktowanie kształtów postaci i otoczenia. Wykonanie Fulli charakteryzuje się lekkością oraz dynamiką. Artysta zaakcentował radosne, beztróskie aspekty zbójnickiego życia. Nawet

³⁵ Orzeł to alegoria góralskiej, zbójnickiej odwagi – napisał M. Haake. (*Idem, Od dekoracyjności do płaszczyznowości. W stronę twórczości Władysława Skoczylasa*, w: *Sztuka lat 1905–1923*, red. M. Geron, J. Malinowski, Toruń 2006, s. 108).

³⁶ Więcej, w: J. Goszczyńska, *op. cit.*, s. 46–47.

³⁷ Por. E. Šefčáková, *Permutácie...*, s. 154 oraz Rozdział I.

scena śmierci jest pozbawiona (charakterystycznej chociażby dla późniejszych rozwiązań graficznych) powagi i patosu, swoim wyrazem i atmosferą bliższa ludowym podaniom, w których Janosik wisząc na szubienicy pali fajkę, śmiejąc się ze śmierci. Cięcie grafik jest lekkie, matryce (drukowane w czerni) zarysowują w ogółach przedstawione sceny. Równorzędna rola przypada kolorom: swobodnie kładzionym plamom barwnym.

Na podobnej zasadzie formalnej oparł Fulla *Ostatni taniec Janosika* (linoryt kolorowany, 1927). Czarno-biały linoryt uzupełniają naniesione pędzlem kolory. Tu także „organizacja plam barwnych jest równorzędna z kompozycją czarno-białych linii i płaszczyzn. Plama barwna swobodnie przekracza granice kształtu. Albo, przeciwnie, kształt zostaje w nią luźno wpisany”³⁸. Rysunek jednak, w przeciwieństwie do poprzedniego cyklu, jest „dokładny”, przeważają detale (nie bez znaczenia jest tu także format prac, *Ostatni taniec...* jest znacznie większy od grafik z 1923, jego wymiary to 34,2 x 23,7 cm). Najważniejszą postacią, zajmującą całą wysokość grafiki, jest tytułowy tańczący Janosik, wywiedziony bezpośrednio z obrazów na szkle (frontalne ujęcie, tańczy – podskakuje uginając nogi w kolanach, jedną rękę opiera na biodrze, w drugiej trzyma pistolet). Harnasiowi towarzyszą – podobnie jak *Revúckiej Madonnie* – „motywy poboczne”. W obu pracach Fulla zastosował także charakterystyczną hierarchię wielkości (postaci matki z dzieckiem i Janosika są wyolbrzymione, monumentalne). Tło, otoczenie obu osób stanowią zabudowania wiejskie (wśród nich umieszczono zwierzęta i sylwetki ludzi) i przedmioty – „atrybuty codziennego wiejskiego życia”. O ile jednak u Madonny mają one charakter wyłącznie dopełniający główny motyw, o tyle za plecami Janosika rozgrywa się rozbudowana scena rodzajowa, wydarzenia nieuchronnie prowadzące do ujęcia zbójnika. Mamy tu warowny zamek, wzgórze, drogę pro-

³⁸ R. Matuščík, *Ludovit...*, s. 25.

wadzącą do wiejskich zabudowań, drzewa, fragment wiejskiego podwórka z domem, płoty, leżącą w ogrodzie beczkę, trykającego koziołka i koguta oraz szykujących zasadzkę cesarskich żołnierzy, kobietę wybiegającą z chałupy i rozsypany groch (jedną z kluczowych scen Janosikowskiego kanonu był motyw zdrady, wydania Janosika przez kochankę lub babę; na grochu Janosik miał się poślizgnąć i dzięki temu udało się go pojmać). Jak stwierdził R. Matuščík, proporcje rzeczy, postaci i przedmiotów wyznacza w tej kompozycji ich znaczenie³⁹.

Ponownie widać jak bogata warstwa treściowa i ikonograficzna jest wpisana w formalne poszukiwania Fulli. Poszukiwania, których celem było przetworzenie narodowej tradycji plastycznej (jej rolę przez dziesięciolecia pełniła sztuka ludowa), nadanie jej nowoczesnej formy artystycznej. Jednocześnie należy podkreślić, że warstwa treściowa i ikonograficzna była jedynie pretekstem do rozważań formalnych.

Podobnie rzecz się ma z motywami zbójnickimi w twórczości Mikuláša Galandy: tu także stanowiły one pretekst do poszukiwań formalnych i rozważań na temat sztuki słowackiej. Aktualizował tematykę zbójnicką w sposób zupełnie inny niż Fulla, nie odwoływał się do zbójnickiej legendy ani mitu Janosika, nie poszukiwał inspiracji w folklorze, „obraz, który ma być słowacki pojmując tak: [...] ma być słowacki duchem, nie tematem. Namalowanie słowackiego folkloru nie jest jeszcze słowackim obrazem”⁴⁰. Obrazy i rysunki z tzw. cyklu zbójnickiego: *Zbójnicy (Zieloni zbójnicy)* (olej, ok. 1932), *Smutni zbójnicy* (olej, 1932), *Trzej zbójnicy* (olej, 1932–1933), *W górach* (olej, 1932), *Pasterze* (olej, 1932), *Drwale* (dwie wersje, olej, 1932–1933), *Studium siedzącego zbójnika* (olej, 1933), studia do *Zbójników* i *Smutnych zbójników*

³⁹ *Ibidem*, s. 25–26.

⁴⁰ Z. Kostrová, *Mikuláš...*; por. także: J. Abelovský, K. Bajcurová, *op. cit.*, s. 422.

(rys. ołówkiem, 1932–33), *Zbójnik* i *Zbójnicka drużyna* (rys. ołówkiem, 1933), wypełniają wielkie, anonimowe figury – postaci, których przynależność do zbójnickiego rodu sygnalizują jedynie dodane niektórym z nich (i to nie na wszystkich pracach) atrybuty: ciupagi i siekiery. Oprócz *Studium siedzącego zbójnika* i *Zbójnika* są to dwu, trzy, cztero lub pięcioosobowe grupy, przedstawione na tle górskiego pejzażu, pozostającego na tym samym poziomie ogólności, co postaci – uproszczone, geometryzujące, kanciaste kształty. Ich plastyczność (przestrzenność) sygnalizują kubistyczne załamania formy, podkreślone kolorem (plamą barwną) albo grubą, czarną kreską. Wszystkie emanują osobliwą galandowską melancholią.

Galanda, jak napisali J. Abelovský i K. Bajcurová, nie zadowolili się nowoczesną stylizacją folkloru. Jego malarstwo nie było także przejawem czystej nowoczesności. Nie przedstawiał nowoczesnej analogii romantycznego świata do ludowych mitów, ale racjonalnie określony „świat uczuć, emocji, duchowych intencji życia narodu”, który nie był już „symbolicznym zestawieniem tradycyjnych romantycznych rekwizytów”. Odkrył dla malarstwa słowackiego współczesny sposób przedstawiania słowackich motywów „bez budzenia do życia tradycji, dla niego już przestarzałych, narodowych utopii”⁴¹.

W dziedzinie grafiki jeszcze w drugiej połowie stulecia głównym wyznacznikiem ikonograficznym i treściowym pozostały fullowskie adaptacje tematyki zbójnickiej. Od strony formalnej były nim narodowe (ludowe) tradycje artystyczne oraz prace Ł. Fulli i K. Sokola. Drugi z wymienionych artystów prezentował „odmitologizowane” i krytyczne podejście do omawianych motywów w drzeworytach z połowy lat trzydziestych: *Nad ogieńkiem* (1934), *Pod szubieniczką* (1934), *Pod okienkiem* albo *Jankowa Aneczka* (1934), *Pasterka* (1934), *Flisak* (1934) i *Baca* (1935), do

⁴¹ *Ibidem*, s. 423.

których można dodać także suchą igłę z 1935 r., oznaczoną jako „karta noworoczna z motywem zbójnickim”⁴² – wkłęsłodrukową wersję *Pod szubieniczką*. Sokol odszedł od przeważających w tej grupie tematycznej dekoracyjnych walorów (spuścizny sztuki ludowej) oraz wesołej nuty zbójnickiego życia i sielankowej wizji wsi, zwracając uwagę przede wszystkim na aspekt społeczny (który u innych się miał zatracić zupełnie pod powierzchownym folkloryzowaniem). J. Cincík określił je jako szczególny (w twórczości Sokola) cykl prac z tematami, które stały się w tym czasie ofiarą fałszywego, niewłaściwego i powierzchownego pojmowania słowackiej oryginalności (svojrázu)⁴³. W trzech z nich (*Pod szubieniczką*, *Nad ogieńkiem*, *Pod okienkiem*) Sokol nawiązał do tematyki zbójnickiej, wskazując na nią tytuły i ikonografia. Przedstawione sceny pozostawił jednak na pewnym poziomie ogólności, wręcz schematyzmu, wskazując na charakter cyklu wymierzonego przeciw stereotypowemu i uproszczonemu postrzeganiu wiejskiego środowiska. „Artystę zabolalo, że np. z janosikowskiej legendy zrobiła się słodka, kolorowa operetkowa historia i że się pod tym wszystkim gubi człowieka, szukającego chłopskiej sprawiedliwości”⁴⁴. Naprowadzają na to także ironiczne zdrobienia w tytułach prac: ogieniek, szubieniczka, okienko czy wreszcie *Jankova Anička*⁴⁵.

W warstwie przedstawieniowej ironię zastępuje łagodna kpina, żartobliwość z jaką przedstawia swoich bohaterów. Na pierwszy rzut oka groteskowe, potraktowane z przymrużeniem oka postaci górali i zbójników (*Pod okienkiem*, *Pod szubieniczką*, *Nad ogień-*

⁴² W zbiorach Slovenské národné literárne múzeum Martin.

⁴³ J. Cincík, *op. cit.*, s. 78.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ „W słowackiej poezji ludowej imię męskie Ján (najczęściej w formie zdrobniałej Jano, Janiček) oraz żeńskie Anna (Anka, Anča, Anička) pełni funkcję stereotypu i oznacza młodzieńca oraz pannę (kochanka i kochankę)” – czytamy w pracy J. Goszczyńskiej (*Eadem, op. cit.*).

kiem) okazują się smutnymi, odartymi z fałszywej, folklorystycznej otoczki bohaterami, przebranymi jedynie w ludowe stroje, haftowane portki i kubraki, kapelusze z muszelkami i zdobne kierpce, postawionymi na tle wiejskich, „oryginalnych” dekoracji, otoczeni rekwizytami „tradycyjnego wiejskiego życia”. Radosne tańce nad ogniskiem, nocne schadzki z ukochaną czy opiewana wolność górskich chłopców okazują się tylko złudzeniem, atrapą – namiastką prawdziwego życia. Jeszcze dobitniej przedstawił to we *Flisaku* i *Bacy* (charakterystycznie zdeformowane sylwetki z nienaturalnie wydłużonym tułowiem i rękoma pojawiły się już w *Trzech królach* i *Przerażonych*). Umęczone, spracowane, przygarbione postaci umieścił w ich codziennym otoczeniu, „miejscu pracy” – krajobrazie, któremu daleko do pięknej górskiej scenerii. Na pierwszy plan wysuwa się tu, znane z pozostałych prac Sokola, społeczno-krytyczne zainteresowanie autora.

Swoistym komentarzem do tych grafik Sokola może być fragment opublikowanego w „DAV-ie” (1933) reportażu opisującego rzeczywistość w Terchovej (rodzinnej wsi Janosika), a także w wielu innych miejscach w okresie dogasającego kryzysu gospodarczego. „Ciężkie jest życie w Terchovej” – czytamy we wstępie – „raz po raz tylko pagórki, nawet kawałka równej ziemi, tylko koło kościoła. Kiedy Terchowianin idzie orać, to pług ciągnie koń, a bronę niesie sam. Plony zniesie na dół kobieta, nie tylko dlatego, że wóz by tędy nie przeszedł, ale ze względu na urodzaj – z wozem nawet nie opłaca się iść. Naraz większa gromada drewnianych domków – Janosikowskie kopanice⁴⁶. Tu więc narodził się Janosik: zwyczajne drewnice, jak gdzie indziej na Kysuciach⁴⁷ albo Orawie. Żaden pomnik, żadna tablica pamiątkowa nie przypomina tego, który bogatym brał, a biednym dawał. Wszyscy mieszkający tu obywatele noszą nazwisko Janosik. W miejscu

⁴⁶ Nazwa własna, grupa domów na odosobnieniu. [przyp. M. I.]

⁴⁷ Nazwa własna, geograficzna od *Kysucká vrchovina*. [przyp. M. I.]

gdzie się urodził stoi lipa, która podobno wtedy była zasadzona. A niemal obok stoją zabudowania Stefana Janosika, u którego jemy kolację: ziemniaki z bryndzą. Oprócz jajek nie ma w domu nic innego. «A są i tacy, co nawet ziemniaków nie mają» mówi gaździna[...]»⁴⁸. Ten społecznie zaangażowany tekst dziś może się wydawać nieco przerysowany. Jednak doskonale oddaje socjalne nastroje dwudziestolecia międzywojennego, poruszone m.in. przez Sokola w grafikach o tematyce zbójnickiej.

JANOSIKOWSKIE MOTYWY W OKRESIE DRUGIEJ WOJNY ŚWIATOWEJ

W sztuce okresu drugiej wojny światowej motywy zbójnicze pojawiły się głównie w symbolicznej i alegorycznej postaci, reprezentowane przez Janosika – bohatera ludu słowackiego, symbolu walki narodowyzwolenczej, jednoczącego wokół wspólnej idei, jaką była wolna Słowacja. „W latach okupacji i Słowackiego Powstania Narodowego służył symbol Janosika jako główne motto ruchu oporu”⁴⁹ – czytamy w artykule L. Peterajovej. Do tradycji Janosikowskiej odwoływali się organizatorzy Słowackiego Powstania Narodowego, jego imię nosiły oddziały partyzanckie. Po wojnie, w 1945 został ustanowiony order żołnierski „Československá Jánošíkova medalia” z napisem na otoku „Voľ radšej nebyť, ako byť otrokom!”⁵⁰ („Lepiej zginąć niż być niewolnikiem!”). Wiele z tych janosikowskich odniesień było naznaczonych, szczególnie od czasów SNP (1944) komunistyczną propagandą.

„Bohaterski” wariant legendy, symbolizujący walkę ludu w powstaniu, Janosika – bohatera narodowego, znajdujemy m.in. w ale-

⁴⁸ V. Vydra, *op. cit.*

⁴⁹ L. Peterajová, *Jánošíkovské tradície...*, s. 212.

⁵⁰ L. Saučín, *Jánošíkovské tradície...*

gorycznym – jak określiła go L. Peterajová⁵¹ – *Dziedzictwie Janosikowym* Štefana Bednára (olej, 1944), przedstawiającym „portret” legendarnego Harnasia na tle Krywania⁵². Tematykę janosikowską podjął także Ján Želibský, ale w tzw. krytycznym ujęciu. D. Zmetáková napisała, że było to „radykalne odejście od dotychczasowych koncepcji, które idealizowały wygląd zewnętrzny i odważne czyny popularnego bohatera”⁵³. Artysta pokazał bowiem „upadek ludowego zbójnika” – pojmanie i egzekucję (m.in. epizod z grochem, na którym Janosik poślizgnął się i upadł): *Schwytanie Janosika* i *Egzekucja Janosika* (oleje, 1943), *Schwytany Janosik I* i *II* (oleje, 1944) oraz rysunki (pióro, pędzel, tusz): *Schwytanie Janosika II* (1944), *Janosik pod szubienicą* (1944) i *Schwytany Janosik* (1945). Želibský, bodaj jako pierwszy, rozebrał Janosika z ludowego stroju, nadając mu cechy uniwersalne⁵⁴, a obrazom o tej tematyce (powstały w okupowanej Pradze) ponownie – symboliczne i alegoryczne znaczenie.

Z realizacji graficznych poświęconych tej tematyce należy wymienić dwie, najpewniej⁵⁵ także powstałe poza granicami Słowacji. To *Janosik* Kolomana Sokola (linoryt, 1945) oraz *Janosik z Terchovej* (linoryt) czeskiego artysty Jaroslava Vodrážki, w zbiorach Turczańskiej Galerii w Martinie, datowany na lata 1943–1948. Ze względu na ikonografię oraz sposób przedstawienia Janosika

⁵¹ L. Peterajová, *Jánošikovské tradície...*, s. 212.

⁵² Krywań – szczyt w zachodniej części Tatr Wysokich, (2494 m. n.p.m.), od pokolenia szturowców symbol wolności Słowaków, określane także mianem „narodowej góry Słowaków”.

⁵³ D. Zmetáková, *op. cit.*, s. 219–221.

⁵⁴ *Egzekucja Janosika* przywołuje skojarzenia z *Rozstrzeliwaniem powstańców madryckich* F. Goi, przede wszystkim odziany w białą koszulę bohater (Janosik), dumnie stojący pod szubienicą, naprzeciw oddziału egzekucyjnego.

⁵⁵ Odnosi się to do linorytu Vodrážki *Janosik z Terchovej*, datowanego na lata 1943–1948. Vodrážka mieszkał wówczas w Pradze, zmuszony, jak wielu innych Czechów, do opuszczenia terytorium Słowacji po 1938 r. Linoryt Sokola na pewno powstał w Nowym Jorku.

można zakładać, że powstał w pierwszej połowie lat czterdziestych, porównując go ze wspomnianym *Dziedzictwem Janosikowym* Bednára. Podobnie jak przypadku obrazu mamy tu do czynienia z idealizowanym wizerunkiem – portretem dumnego kapitana górskich chłopców, ikoną, bohaterem narodowym. [Na marginesie warto zaznaczyć, że na linorycie *Vodrážki* (w tle) znajduje się motyw, którego nie widać na obrazie: szubienica. Będzie ona jednym z charakterystycznych elementów współczesnych grafik].

W 1938 r. Sokol wyjechał do Meksyku. Po przeprowadzce do Nowego Jorku (1943) powróciły w jego twórczości motywy słowackie, wśród nich zbójnicy. Tym razem jednak w zdecydowanie radośniejszej wersji. W monografii znajdujemy wzmiankę o zachowanym szkicowniku z 1943 r., który pierwotnie służył do zabawy z dzieckiem. „Sokol widział, jak jego syn coraz więcej pojmuje i zapoznawał go ze swoją ojczyzną w Europie. [...] Odnajdujemy w nim także nowe studia na tematy z młodości grafika, w tym legendy o Janosiku”⁵⁶. Są to linearne rysunki [piórko i tusz, m.in. *Zbójnicy (Janosik) – 1943* i *Zbójnicy – 1944*] przedstawiające różne sceny ze zbójnickiej legendy, potraktowane z rzadką dla autora lekkością i humorem. Charakteryzuje je prostota przedstawienia, lakoniczne środki wyrazu, ale także pewna dekoracyjność. Można je uznać nie tylko za kartki ze szkicownika, ale samodzielne prace plastyczne. Przedstawionych na tych rysunkach zbójników odnajdujemy w 1945 r. na linorycie *Janosik*⁵⁷ – przygrywających na piszczalkach, w wesołej scenie zabawy

⁵⁶ E. Šefčáková, *Koloman...*, s. 29.

⁵⁷ Šefčáková (*Ibidem*, s. 30) pisze o dwóch wersjach graficznych legendy o Janosiku: „większym i mniejszym”, o tym samym tytule, bardzo podobnych od strony formalnej i ikonograficznej. Oba warianty były pokazywane w Czechosłowacji. „Pierwszy i większy” został wykorzystany jako główny motyw plakatu do wystawy artysty w Praskiej Biesiadzie Artystycznej (wiosna 1948). Niemal cały nakład „mniejszego wariantu” Sokol podarował Związkowi Artystów i Przyjaciół Grafiki, „aby ta grafika reprezentowała go w akuratai wydawanym

na hali. W ten sposób wyłania się nowa, nieco egzotyczna postać zbójnickich motywów. Ta grafika jest bowiem interesującym połączeniem wpływów meksykańskich i słowackich w twórczości Sokola: stylistycznie stanowiła kontynuację tzw. linorytów meksykańskich (1943–1946, np. *Tropikalna melodia, Praczeki*) inspirowanych tamtejszą grafiką i sztuką ludową⁵⁸, od strony formalnej został zachowany tradycyjny układ kompozycyjny i ikonograficzny znany z malarstwa słowackiego na szkle. Janosik, podobnie jak na linorycie Fulli z 1927 r., tańczy, podskakując ze skrzyżowanymi nogami i rękoma (z ciupagą i pistoletem) w górze. Otaczają go towarzysze (wszyscy ubrani w tradycyjny przyodziewek, wyposażeni w zbójckie atrybuty). Zbójnickiej zabawie wtóruje rytmiczna konstrukcja pracy: dynamiczne, zgeometryzowane układy płaszczyzn i linii przeplatające się według reguły pozytyw i negatyw. Powiększona, wyeksponowana postać Harnasia nie pozostawia wątpliwości – on jest tu głównym bohaterem. On i jego radosny zbójnicki taniec.

Janosik Sokola mógł, jak interpretowała to E. Šefčáková, symbolizować ofiarną postawę Słowaków w powstaniu, być wyrazem dumy i szacunku, które artysta żywił do słowackiego ludu. W podobnym tonie pisał o grafice także L. Petránsky⁵⁹ (należy jednak wziąć pod uwagę czas, w którym zostały wydane obie publikacje: 1963 i 1983). Zdecydowanie trafniejsza wydaje się być jednak interpretacja oparta na motywach osobistych. Powstały w Nowym Jorku *Janosik* wyrażał duchowe dziedzictwo Sokola i jego związek z ojczyzną, tęsknotę za nie widzianym od lat krajem, w którym poza dzieciństwem i wczesną młodością przyszło mu spędzić tak niewiele czasu. Te grafiki, co zaznaczyła również Šefčáková, były

albumie związkowym⁶⁰. Autorce udało się dotrzeć tylko do pracy oznaczonej jako *Janosik*, linoryt, 1945, 21,6 x 14,2, – ten wariant jest publikowany także w monografii artysty oraz, w: L. Petránsky, *Moderná slovenská grafika...*

⁵⁸ Więcej na ten temat, w: E. Šefčáková, *Koloman...*

⁵⁹ L. Petránsky, *Moderná slovenská grafika...*, s. 81.

manifestacją artystycznego powrotu Sokola do ojczyzny⁶⁰. Podobnie jak powstała rok później *Łódź, którą powrócę* (linoryt, 1946; do tego motywu artysta sięgnął ponownie w 1989 r., powstał wówczas rysunek o tym samym tytule), tworzą one symboliczną klamrę czasową. Na Słowację Sokol wrócił w 1946 r.

ZBÓJNICY W GRAFICE WSPÓŁCZESNEJ

Po wyzwoleniu w 1945 r. Janosik stał się (ponownie, jak w czasach odrodzenia narodowego) uosobieniem wiary w przyszłość, wolnej i niezależnej, jak jeszcze wielu wierzyło, Słowacji (takim widział go Sokol i do takiej ojczyzny wracał ze Stanów Zjednoczonych). Komuniści woleli widzieć w Janosiku jednego z patronów przeobrażeń społecznych i politycznych, które nadchodziły „wielkimi krokami”. W 1948 r. władzę przejęli komuniści. Została przyjęta, podobnie jak w innych dziedzinach, jednostronna, uproszczona interpretacja, zgodna z dominującą ideologią marksistowską. Nie ominęła ona także „zbójników”, szczególnie tradycji janosikowskiej. Janosik, postrzegany przez pryzmat walki klasowej, został wypromowany na jednego z najważniejszych bohaterów ludu, symbol sprawiedliwości społecznej. W dziedzinie sztuk plastycznych powstała w tym czasie znacząca (porównując z poprzednimi okresami) ilość realizacji o tematyce zbójnickiej i janosikowskiej, głównie na zamówienia państwowe. Znalazło to odzwierciedlenie także w dziedzinie grafiki. Należy zaznaczyć, że choć artyści mieli dość ograniczone pole działania, a w wielu wypadkach także narzucony sposób plastycznej wypowiedzi, to wyszli z tego „obronną ręką”. Powstało wiele realizacji interesujących zarówno od strony formalnej, jak i ikonograficznej.

⁶⁰ E. Šefčáková, *Koloman...*, s. 30.

Znaczną część omawianych prac stanowią grafiki powstałe dla potrzeb publikacji książkowych albo inspirowane tekstem literackim (od romantycznego poematu *Smrť Jánošíkova* J. Botty, po zbiory ludowych pieśni słowackich oraz książki przeznaczone dla dzieci i młodzieży). Są to jednak (z wyjątkiem rysunków Igora Rumanskiego) grafiki wykonane w tradycyjnych technikach (drzeworyty, linoryty, litografie, wklęsłodruki), funkcjonujące także jako samodzielne prace artystyczne: każda z nich jest sygnowana (numerowana i podpisana) przez autora, znajdują się w zbiorach muzeów i galerii, wiele z nich było prezentowanych na wystawach jako tzw. niezależne grafiki. Na koniec wreszcie, jeśli występuje w nich odniesienie do literackiego pierwowzoru, jest oparte ono na twórczej interpretacji tekstu, w taki sposób, że tzw. ilustrację można rozpatrywać także niezależnie od źródła literackiego. Wśród tych prac należy wymienić przede wszystkim cykle *Śmierć Janosika* do utworu J. Botty: A. Klimy (drzeworyty, 1948), A. Pepicha (drzeworyty, 1959) i Igora Rumanskiego (rysunki, 1976)⁶¹, drzeworytnicze cykle R. Dúbravca (1959, 1962) oraz do książek: *Jánošík a víly* (autor Miroslav Húska) i *Junácka pasovačka* (Márii Rázusovej-Martákovéj). Ilustracje do pieśni o tematyce zbójnickiej wykonali m.in. E. Zmeták (drzeworyty, 1949, 1961), V. Chmel (dwa cykle kolorowanych linorytów, lata pięćdziesiąte) i czeski artysta J. Vodrážka (litografie, 1953–1956). Oprócz nich powstały także grafiki o tematyce zbójnickiej – janosikowskiej, nie związane z żadnym tekstem literackim (choć takowej inspiracji nie należy wykluczać).

Od strony formalnej można wyróżnić wśród prac o tematyce zbójnickiej trzy zasadnicze kręgi stylistyczne. Pierwszy – inspiro-

⁶¹ Ten poemat ilustrował także L. Fulla (rysunki 1959–1960) oraz, jak podaje L. Peterajová, J. Baláz i V. Hložník (*Eadem, Jánošíkovské tradície...*, s. 213). Grafiki Hložníka z motywami zbójnickimi ilustrują także (m.in.) *Súborné dielo Janka Kráľa i Slovenské ľudové balady*, por. *Klenotnica slovenskej literatúry*, tekst J. Beňovský, kat. wystawy, Paryż–Martin 1988.

wany folklorem, sztuką ludową, zapoczątkowany przez Fullę. Zazwyczaj mamy tu do czynienia z monumentalizacją i heroizacją głównego bohatera, brakiem indywidualizacji w przedstawianiu postaci drugoplanowych, uproszczeniami w konstrukcji i modelowaniu sylwetki ludzkiej, zachwianiem proporcji, intuicyjną perspektywą (a także silnym wątkiem narracyjnym – wynik m.in. odniesień do literackich pierwowzorów). Zdumiewa jednak różnorodność rozwiązań: od bardzo uproszczonych, kanciastych, niemal geometrycznych grafik Klimy, po niezwykle dekoracyjne, niemal koronkowe prace Lebiša (Peterajová pisze o „bajkowo-orientalnym opracowaniu”⁶²). Pomiędzy nimi można usytuować grafiki Zmetáka, Šimki, Dúbravca i Fulli (*Janosik obrońca ubogich*, linoryt, 1955). Charakterystycznym zabiegiem stylizacyjnym, spotykanym na niektórych pracach jest przedstawienie postaci zbójnika (Janosika): tułów frontalnie, a twarz i nogi z profilu – np. drzeworyty Dúbravca, Zmetáka i Klimy. W grafikach ostatniego artysty uwagę zwracają także pokazane na wprost wielkie migdałowe oczy. Oddzielną sprawę stanowi kolor, nanoszony z kliszy lub (za przykładem Fulli) pędzlem, zgodny z „ludowymi” wzorcami (znajdziemy go na grafikach Chmela, Fulli, Šimki, Dúbravca, Zmetáka, Lebiša). Tematyka zbójnicka często była ujmowana także w ekspresyjne ramy – to drugi krąg. Na jego początku znajdują się grafiki Sokola. Przeważają w nim druki wypukłe (drzeworyty i linoryt). Wyróżnia je wyraziste cięcie, kontrasty czarnych płaszczyzn z białymi oraz z liniami, sugestywna forma. Należy zaznaczyć, że ekspresja nie wyklucza folklorystycznej inspiracji, a nawet dekoracyjnych elementów (świadczą o tym choćby grafiki Sokola, np. *Pod okienkiem*, *Pod szubieniczką*). Należą do niego prace Pepicha, Klimy, Zmetáka, Szabó, Lebiša, Hložníka i drzeworyty Vodrážki. Niektóre prace z tej grupy charakteryzuje niemal realistyczny sposób przedstawienia, np. *Grający na fu-*

⁶² E. Peterajová, *Jánošíkovské tradície...*, s. 213.

jarce Szabó (drzeworyt, 1959), *Góral ze Ždiaru Vodrážki* (drzeworyt, 1935). Trzeci krąg tworzą prace inklinujące ku realizmowi, np. litografie Vodrážki, rysunki Rumanskiego do *Śmierci Janosika*, można do niego zaliczyć także wymienione wyżej ekspresyjne portrety autorstwa Szabó i Vodrážki.

Biorąc pod uwagę ikonografię i treść prac o tematyce zbójnickiej można zasadniczo podzielić je na pięć „grup tematycznych” – zespołów kluczowych scen, wpisujących się w kanon ikonograficzny, ilustrujący zdarzenia z życia Janosika (zbójnika): 1. przedstawienie wydarzeń poprzedzających Janosikowe zbójowanie, 2. sceny z życia zbójnickiego (m.in. zabawy i obyczaje, obdarowywanie ubogich, potyczki z cesarskimi żołnierzami), 3. pojmanie Janosika, 4. więzienie (Janosika lub innego zbójnika), 5. sceny „spod szubienicy” przedstawiające Janosika prowadzonego na miejsce stracenia, stojącego na szafocie i egzekucję, towarzyszy im scena z dziewczyną oplakującą śmierć ukochanego. Oddzielną grupę tworzą przedstawienia, które ogólnie można określić jako „portretowe”: wizerunki Janosika, zbójników albo postaci wywiezionych ze zbójnickiej tradycji (pasterzy, gązdów, dudziarzy)⁶³.

Porównanie prac poszczególnych artystów, odległych często stylistycznie, formalnie, czasowo (czasem powstania), stanowi ciekawe „zestawienie” pokazujące jaką przemianę przeszły ludowe tradycje, jak ewoluowała i była interpretowana tematyka zbójnicka, jak zmieniała się ikonografia oraz które wątki cieszyły się największą popularnością wśród profesjonalnych artystów.

Omówienie zaczynam od grupy, która została określona jako sceny „spod szubienicy”, bo jak doskonale ujął to M. Jagiełło: „Tematyka zbójnicka to coś znacznie więcej niż egzotyka. To temat poważny, bo dotyczący także spraw ostatecznych. [...] Zbójnik tańczy ze śmiercią. [...] I to jest ta najwyższa cena, za puszc-

⁶³ Por. U. Raßloff, *Jánošik žije. K vizualizaciji jedného slovenského národného mýtu 20. storočia*, w: *Slovenský mýtus...*, s. 78.

czenie się na żywioł kradzieży, rozboju, strachu, namiętności. To drastyczne zestawienie – z jednej strony młody, silny i odważny chłopiec, z drugiej zaś niemal nieuchronne więzienie, kajdany, katowanie, nierzadko stryczek. Choć oczywiście, bywało też inaczej: zbójowanie wygasło, a zaczynało się poważne gazdowanie⁶⁴. Wśród prac graficznych (i rysunkowych) pokazujących te sceny janosikowskiej legendy dominują przedstawienia inspirowane literaturą, przede wszystkim poematem J. Botty *Smrť Jánošíkova* (ilustracje). Do najbardziej udanych realizacji w tej grupie należy zaliczyć cykle *Śmierć Janosika* Alojza Klimy (drzeworyty, 1948) i Alojza Pepicha (drzeworyty, 1959) oraz rysunki Igora Rumanckiego (1976). Janosika stojącego pod szubienicą znajdujemy także na grafice Róberta Dúbravca *Pojmany* (drzeworyt do *Jánošík a víly*, 1959).

Stałym elementem ikonograficznym prac z tej grupy (począwszy od linorytu Fulli z 1923 r.) jest szafot z hakiem⁶⁵. Został przedstawiony przez Klimę w trzech linorytach z 1948 r.: *Szubienica*, *Szubienica I i II*. Najbardziej złowieszczy, posępny wyraz przybiera na drzeworytach Pepicha (wrażenie to potęguje pochmurna sceneria, stada wron krążące nad miejscem stracenia i kat czekający na skazańca), czterech starannie skadrowanych scenach pokazujących ostatnie chwile życia i śmierć Janosika; chronologicznie: od najszerszego, niemal panoramicznego obrazu przedstawiającego pochód na miejsce stracenia (sylweta szubienicy z oprawcą i wiszącym hakiem jest wyraźnie zaznaczona w tle) oraz zbliżenia na pusty szafot (pierwszy plan zajmują olbrzymie czarne ptaki), po dwie prace pokazujące powieszzonego zbójnika (jedna – kadr na szubienicę, z wysokości wzroku widza, druga

⁶⁴ M. Jagiełło, *Zbójnicka sonata...*, s. 10.

⁶⁵ „Szubienica (w utworze Botty) staje się świętym narzędziem męki bohatera ginącego za słuszną sprawę”, pisze J. Goszczyńska. (*Eadem, op. cit.*, s. 176–177).

– ujęcie nieco z dołu, z fragmentem nieba). Obie zostały wykonane „pod światło”, ciemne kształty wyraźnie odcinają się od gładkiej płaszczyzny nieba. Emanuje z nich cisza. Zdaje się, że przerywać ją może jedynie odgłos latającego ptactwa. Pejzaż jest wyludniony i opustoszały, oczyszczony z detali, tworzy go jedynie fragment wzgórza, nagie sylwety drzew (przedwiośnie) i ślady ciężkich, marcowych chmur.

Zazwyczaj jednak artyści nie przedstawiali samej śmierci zbójnika, ale chwile poprzedzające egzekucję: dumny, z wysoko podniesioną głową Juraj stoi pod szubienicą i spogląda przed siebie, w stronę gór. Za wyborem tego momentu „na zakończenie” kryć się może odniesienie zarówno do poematu Botty, jak i ludowych przekazów, w których Janosik najpierw umiera, a potem odradza się lub zostaje wskrzeszony („Janosik umiera, ale nie ginie ucieleśniona przez niego idea wolności, nie ginie wiara w odrodzenie narodu”⁶⁶ – pisze Goszczyńska). Ta scena zamyka cykle Klimy, Rumanskiego i Dúbravca. Na drzeworycie Klimy *Pod szubienicą* stojącego na szafocie zbójnika otacza kordon cesarskich żołnierzy. Grupa ludzi (chłopów) przybyłych na egzekucję przygląda się zdarzeniu z sąsiedniego pagórka. Przyjmuje postawę obserwatora. W bezpośrednim sąsiedztwie Harnasia, oprócz hajduków, znajduje się tylko mała dziewczynka. Scena pod szubienicą w poemacie Botty to – jak czytamy w pracy Goszczyńskiej – „scena bezpośredniej konfrontacji bohatera z ludem. [...] Lud, któremu w rzeczywistości (co zaświadczyła legenda) zbójnicki bohater był bardzo bliski, pozostaje do niego w opozycji. Podczas gdy Janosik zmierza w stronę szubienicy, towarzyszy mu niemy, posępny, zniewolony i zdezorientowany tłum”⁶⁷. (Janosik wykreowany przez Bottę jest przykładem „typowego” bohatera romantycznego: przeraża czas, w jakim przyszło mu żyć, podejmuje samotną, bajro-

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 175–176.

niczną walkę w imię dobra ogółu, pozostaje w konflikcie ze społeczeństwem i wreszcie składa życie w ofierze, tworząc w ten sposób wzorzec do naśladowania. Jego postawa i czyny zostaną docenione przez przyszłe pokolenia.) Literatura i przekazy historyczne mówią o tym, że stosunek ludności (górali) do zbójstwa nie był jednoznaczny, z jednej strony (szczególnie wśród ubogich chłopów) istniał rodzaj społecznego przyzwolenia, z drugiej zaś między zbójnikami było wielu zwykłych rzezimieszków; dlatego też ludność w większości nie „mieszała się” w traceniu zbójników i nie stawała w ich obronie.

Na ilustracji – rysunku Rumanskiego mamy przeciwną sytuację. Pod szafotem kłębi się tłum, przebrany w teatralne stroje, peruki, żywo gestykułujący i o wyrazistej mimice, znajdujemy w nim postać urzędnika odczytującego wyrok, żołnierzy przepychających się z ludem i galerię ludzkich typów. Nad nimi wznosi się podest z imponującą sylwetką Janosika i katem ubranym w długą czarną opończę – kadrowane od dołu, w silnym skrócie perspektywicznym. Ta scena przypomina teatralne przedstawienie albo uliczny spektakl organizowany ku uciechu gawiedzi. Wersja Klimy jest bliższa przekazowi ludowemu i artystycznej wizji J. Botty. Rumansky sięgnął do bardziej ogólnej, historycznej tradycji „widowisk śmierci” – publicznych egzekucji, które do (około) końca XIX w. były wielkimi pokazami i jedną z największych krwawych rozrywek. Ubrał ją w teatralny, ponadczasowy kostium, nadając – z wielką zręcznością ilustratorską – wdzięczną, baśniową konwencję.

Pojmany Dúbravca prezentuje w tej grupie najbardziej dekoracyjne rozwiązanie (podobnie jak u Klimy, kanwą formalną były tu przedstawienia twórców ludowych), jest „układanką” złożoną z postaci, towarzyszących im motywów, przedmiotów i wydarzeń. Na pierwszym planie autor umieścił Janosika (tak samo jak u Klimy, Pepicha i Rumanskiego ręce ma skrępowane na plecach, u nogi kulę), obok słońce i lecącego ptaka – Harnaś

zwraca się ku nim, dalej szubieniczne rusztowanie (z obowiązkowym hakiem) oraz cesarscy urzędnicy (żołnierze) z bębniem i dekretem, na ostatnim planie scena rodzajowa – zbójnicy przy ognisku. Tego obrazu nie można jednoznacznie przypisać do jednej konkretnej sceny (prowadzenia na śmierć, Janosika stojącego na szafocie, egzekucji), jest to właściwie ich suma, zawiera – podobnie jak *Ostatni taniec Janosika* Fulli – wydarzenia aktualne, przeszłe i te, które nastąpią. Nie ma tu jedności czasu ani przestrzeni, a radosny folklor przeplata się ze smutną, nostalgiczną stroną opowieści o zbójniku, który „bogaty zabierał, a biednym dawał”.

Prace pokazujące prowadzenie na miejsce stracenia znajdujemy w cyklach Klimy i Pepicha. Scena przedstawiona na drzeworycie Klimy posiada dwie charakterystyczne cechy. Po pierwsze jest to (jak w całym cyklu) wyolbrzymienie głównego bohatera i przez to poniekąd jego wyobcowanie z całej scenerii. Sylwetka Janosika góruje nad monumentalnym górskim pejzażem i miasteczkiem w tle oraz towarzyszącymi mu hajdukami (multiplikacja motywu). Po drugie – statyczność przedstawienia kontrastująca z napięciem emocjonalnym i treściowym, które jest w nią wpisane. Obserwujemy powolny pochód na miejsce kaźni, odnośnikiem tempa, w jakim się porusza jest biegnący pies, który wyprzedza orszak i kartę grafiki. U Pepicha znajdujemy bardzo podobny, od strony ikonograficznej, sposób przedstawienia: tak jak na grafice Klimy, Janosik jest wieziony w drabiniastym wozie, ręce ma skrzepowane łańcuchami, stoi dumny, wyprostowany i silny, jakby tortury, którym został poddany, nie odcisnęły na nim żadnego śladu.

Opłakiwanie śmierci zbójnika przez ukochaną (częsty motyw ludowych pieśni, por. m.in. linoryt V. Chmela *Zabili Janka*, 1950 lub 1957) odnajdujemy w pracy Klimy *Z Bogiem od miłej* i Pepicha: młoda kobieta klęczy na wzniesieniu za miasteczkiem, po przeciwległej jego stronie. Oprócz niej znajdujemy tu stałe motywy towarzyszące scenom „spod szubienicy”: rozległy pejzaż z ła-

godnymi wzniesieniami i górami, dolinę, w której jest położone miasteczko, nagie drzewa, ciemne marcowe obłoki, lecące ptaki, szubienicę.

Na koniec warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden element ikonograficzny omówionych prac. W scenach zbójnickiej zabawy i pojmania główny bohater jest wyposażony m.in. w szeroki zbójnicki pas i ciupagę. Według niektórych przekazów były to przedmioty obdarzone magiczną mocą, źródłem wielkiej siły – te atrybuty posiada także w poemacie Botty. Ich zabranie lub zniszczenie miało być przyczyną klęski bohatera. W scenach „po pojmaniu” Janosik jest przedstawiany już bez tych rzeczy (I. Rumanský „sportretował” je oddzielnie). Dotyczy to także prac pokazujących zbójnika w więzieniu. W tej grupie także zasadniczą część stanowią prace Klimy, Pepicha i Rumanskiego.

„Pisząc swego Janosika wybrał Botto z tradycji moment kulminacyjny – śmierć bohatera i jego ostatnie chwile przed śmiercią [...] uwięziony zbójnik medytuje nad swym losem, dokonuje oceny swego życia i czynów, boleje nad utratą wolności” – czytamy w pracy Goszczyńskiej. W scenie więziennej „Janosik ubrany już jednoznacznie w kostium bohatera romantycznego, w romantycznej scenerii (wieża, noc, okowy), w swym więziennym monologu dokonuje oceny swojej postawy moralnej oraz postaw tych, którzy skazali go na śmierć”⁶⁸. Najwierniejszy poezji Botty jest w tej scenie Rumanský. W jego wersji (rysunku) znajdujemy – jak wyżej – romantyczną scenerię: wieżę, noc i bohatera, umieszczonego pod małym, zakratowanym oknem. Jego blada twarz, oświetlona księżycową poświatą, zdradza cierpienie. Jednak nie tyle o motywy i zgodność wizji obu artystów tu idzie, co o nastrój. Ten został przez Rumanskiego oddany doskonale. Jest on przepełniony osobliwym smutkiem i udręką przedstawionej postaci. Janosik to bohater na wskroś romantyczny, odarty z folklorystycz-

⁶⁸ *Ibidem*, s. 170, 172.

nych szat, pozbawiony „typowych” zbójnickich atrybutów, zdecydowanie bliższy odfolkloryzowanej wersji obrazów Żelibskiego niż znanym do tej pory przedstawieniom janosikowskim w sztuce słowackiej. W ogólnej koncepcji ilustracja Rumanskiego jest najbliższa grafikom czeskiego artysty Jana Zrzavego (1890–1977) z *Majem* Karela Hynka Machy (litografie, 1924). W obu przypadkach mamy do czynienia z portretami głównych bohaterów poematów (rozbójnika Viliona i Janosika), w których akcent został położony na wyraz ich psychiczny i atmosferę jaką ewokują, a osoby zostały umieszczone w nocnej scenerii (do najważniejszych różnic należą: stylizacja i środki formalne, kompozycja – postaci Zrzavego zajmują niemal całą wysokość grafiki, sceneria pojawia się w tle, u Rumanskiego bohater zajmuje tylko dolną część pracy, resztę wypełnia ściana więziennej celi; wyraz postaci – u Zrzavego: smutek i melancholia, u Rumanskiego: walka wewnętrzna, zmaganie się z cierpieniem).

W drzeworytach Klimy i Pepicha romantyczna bottowska sceneria przybiera bardziej ponurą postać, zastąpiona – zapewne bardziej realną – przestrzenią niewielkiej celi (u Pepicha) lub piwnicy (w wersji Klimy *W więzieniu*). W przypadku obu prac należy stwierdzić, że pomieszczenie, w którym przebywa Janosik bardzo przypomina wnętrze Mikulaszowskiej Katowni, gdzie był więziony i okrutnie przesłuchiwany. Nie wiadomo, czy to noc, czy dzień, mamy natomiast – jak w literackim pierwowzorze – okowy. Janosik skrępowany łańcuchami, przykuty do ściany, a u Klimy także porozrzucane w celi lub wiszące na ścianach narzędzia tortur, przedstawione z naiwistyczną wręcz dosłownością. Powszechnym zwyczajem było bowiem, iż zbójnik w czasie śledztwa był poddawany różnego rodzaju „lżejszym lub cięższym” torturom. Kiedy już nic poza zarzucanymi mu lub znanymi czynami nie wyjawiał i nie zmarł z powodu obrażeń cielesnych, szedł

na stracenie. „Wplecenie w koło, łamanie kołem, darcie pasów, odcinanie rąk i nóg, przypalanie rozżarzoną żelazem, wbicie na pal, szubienica, powieszenie za żebro – oto niepełny katowski rejestr”⁶⁹ – jak czytamy u M. Jagiełły.

Scenę więzienną odnajdujemy także – odchodząc od prac inspirowanych poematem Botty – na drzeworycie R. Dúbravca *Jak Janosik wybawił z biedy* (1959, ilustracja do *Jánošík a víly*). W dwudzielnej, pasowej kompozycji widzimy dwa równoległe zdarzenia: siedzącego w celi górala (zbójnika) i Janosika darującego młodej kobiecie klejnoty na wykup. Od strony ikonograficznej jest to ten sam sposób przedstawienia: więzień siedzi spętany pod ścianą, u nogi kula, łańcuchy, zakratowane okno (obok celi śpi strażnik).

Zbójnika siedzącego w mrocznym, bliżej nie zidentyfikowanym pomieszczeniu, przedstawił V. Hložník (*Zbójník*, linoryt, 1957). Jeśli to Janosik – na co wskazywać mogą tak atrybuty zbójnika, jak i umieszczone po obu jego stronach szubienica z hakiem i zakratowane okno (ich obecność jest uzasadniona ikonograficznie i kompozycyjnie) – to jest jeszcze przed pojmaniem: siedzi ubrany w pas, uzbrojony w ciupagę. Schwytanie Janosika rozgrywa się w gospodzie (Klimo: *W karczmie*, Pepich: drzeworyty z cyklu *Śmierć Janosika*) albo (jak na linorytach Fulli) na zewnątrz: w lesie lub w obejściu. Wiąże się z tym również kwestia, kto przyczynił się do zguby Janosika, wydając go w ręce cesarskich żołnierzy. W literaturze mamy cały szereg postaci: kochankę, babę, karczmarza lub gazdę i współtowarzysza. Klimo i Pepich wskazują na babę: w obu wersjach siedząca na piecu starucha jest jedynym, ujętym w kadrze, świadkiem pojmania Janosika przez hajduków. Mniej jednoznaczna jest postać kobiety w *Ostatnim tańcu Janosika* Fulli. Widzimy jak wybiega z domu (poślizgnęła się na rozsypanym grochu), biegnie ostrzec zbójnika, czy wskazać go skradającym się żołnierzom?

⁶⁹ M. Jagiełło, *Zbójnicka sonata...*, s. 162.

„Zbójnicy i karczmy to” – cytując M. Jagiełłę – „osobny temat. Tu wystarczy powiedzieć, że karczmy okradano i w karczmach przepijano zagrabione pieniądze”⁷⁰. Ten wątek znajdujemy, oprócz wspomnianych drzeworytów Pepicha i Klimy, także na litografii Jaroslava Vodrážki *Pijú chlapci pijú* (1953–1956). Można dodać, że znacznie częściej – przynajmniej na pracach graficznych – chłopcy piją przy ognisku, w lesie lub na hali.

Najliczniej reprezentowany i najpopularniejszy krąg tworzą sceny zbójnickich zabaw i obyczajów. Można je znaleźć w dorobku bodaj każdego artysty, który choćby „dotknął” w swojej twórczości tematyki zbójnickiej, zaczynając od Fulli: *Górcy chłopcy* (linoryt kolorowany, 1927) i Sokola: *Nad ogieńkiem i Pod szubieniczką* (drzeworyty, 1934), *Janosik* (linoryt, 1945), można do nich zaliczyć także siedzących na halach zbójników Galandy, po prace powstałe po wojnie: J. Vodrážka *Zbójnicki taniec* (litografia, 1945), *Ex libris A. Brosz* (litografia, 1960), A. Klimy: drzeworyt z cyklu *Śmierć Janosika* (1948), A. Pepich: dwa drzeworyty z cyklu pod tym samym tytułem (1959), J. Baláž: lewa część tryptyku *Juro Janosik* (linoryt, 1961), J. Lebiš: *Zbójnicy i Noc* (kolorowane linoryty, 1962), Štefan Prukner: *Zbójnicka pieśń* (drzeworyt barwny, 1962), E. Zmeták: *Horí ohník horí* (drzeworyt, 1952 lub 1961), R. Dúbravec: drzeworyt do książki *Junácka pasovačka* M. Rázusovej-Martákovej (1962), D. Šimko: *Janosik* (kolorowany drzeworyt, 1975) i in. W większości są one swobodną adaptacją najpopularniejszych przedstawień zbójnickich z malarstwa na szkle, zmienia się, jak już zostało zaznaczone, sceneria, kompozycja i liczba zbójników. Te grafiki różnią się między sobą bardziej od strony formalnej niż ikonograficznej, choć i tu można wyszczególnić kilka wariantów, np. rozmieszczenie zbójników: w kręgu – zazwyczaj wokół ogniska albo frontalnie – główną postacią (umieszczoną w centrum i wyróżniającą się wielkością) jest tu

⁷⁰ *Ibidem*, s. 52.

tańczący lub skaczący przez ognisko (najczęściej okreśłany jako Janosik). Towarzyszą mu dwaj zbójnicy (umieszczeni symetrycznie, po obu stronach), przygrywający na gajdach, skrzypkach lub piszczałce. Do powtarzających się motywów należy ognisko, a także, pojawiające się nieco rzadziej, jadło i napoje: baryłka dobrego trunku, wina albo piwa, jak na ludowych obrazach (Fulla, Zmeták, Pepich). Jeśli zaś chodzi o jedzenie, to jest nim gotowana w kociołku strawa (np. J. Lebiš: *Noc*, kolorowany linoryt, 1962) albo pieczone nad ogniem mięso (J. Vodrážka: *Zbójnicki taniec*, litografia, 1945, *Ex libris A. Brosz*, litografia, 1950, E. Zmeták: *Horí ohník horí*, drzeworyt, 1952 – z pustym już rożnem, *Pri ohni* z cyklu *Pieśni zbójnickie*, drzeworyt, 1962). Zbójnicy mieli w zwyczaju napadać albo odwiedzać pasterzy na halach. Okradali ich z sera i owiec. Zabite barany piekli nad ogniem albo gotowali w owczym mleku, czasem raczyli się nimi wraz z gospodarzami. Często też oddawali się uciechom z juhaskami, wśród których mieli swoje kochanki – o czym nadmieniają S. Witkiewicz i M. Jagiełło⁷¹. Miłosny wątek, subtelnie naznaczony erotyką, znajdujemy m.in. na linorycie V. Chmela *Byłem ja zbójnikiem* (*Býval som zbojníkom*, kolorowy linoryt z *II cyklu Pieśni ludowych*, 1957). Nieco dwuznaczny podtekst towarzyszy drzeworytowi R. Dúbravca *Sen Janosika* (1959) – nad śpiącym (na łonie przyrody) młodzieńcem unosi się, odziana jedynie w koszulę, rusałka. [Warto w tym miejscu wspomnieć, choć na marginesie, obraz L. Fulli: *Sen na hali* (*Sen na salaši*, olej, płótno, 1973) – tu „śniącą” jest pasterka]. W *Zazdrości* A. Klimy (drzeworyt, 1948 – ścisnącą się za domem parę podgląda ukryty za węglem chłopak) romansowy motyw został potraktowany z przymrużeniem oka – w nieco groteskowej, żartobliwej postaci. Lecz zbójnicka miłość niejedno ma oblicze. Czasem jest to niewinna schadzka (np. *Pod okienkiem* K. Sokola, R. Dúbravec, *Nad jeziorkiem*, drzeworyt,

⁷¹ *Ibidem*, s. 101.

1959), kiedy indziej spotkanie stęsknionych kochanków w leśnej głuszy (O. Dubai, *Zbójnickie lato*, ilustracja do książki, linoryt, 1967). Najpiękniejszy, najbardziej wzruszający jest jednak obraz dziewczyny oplakującej śmierć ukochanego, który związawszy swoje losy ze zbójnickim żywotem, zginął w młodym wieku. Znajdujemy ją m.in. u Klimy: *Z Bogiem od miłej* z cyklu *Śmierć Janosika*, omawianym już drzeworycie A. Pepicha do *Śmierci Janosika* i linorycie V. Chmela *Zabili Janka* (kolorowy linoryt, 1950 lub 1957). Tu – jak w ludowej piosence – mamy rozpacz dziewczyny, która nie doczekała wesela i matkę płaczącą nad grobem syna. Towarzyszy im wierny druh pochowanego – Gajdosz. Wszystkie te prace łączą charakterystyczne elementy: są nimi młodzieniec i panna, niekiedy w towarzystwie osób trzecich – zazwyczaj zbójników, kompanów chłopaka. Gdy tego zabijają, dziewczka zostaje sama, pogrążona w rozpacz. Wyjątkiem jest tu praca Chmela – warto zwrócić w tym wypadku uwagę na zastosowany przez artystę schemat ikonograficzny. Jest to wywiedzione z malarstwa religijnego złożenie do grobu.

Wśród pozostałych scen ze zbójnickiego życia występują: obdarowywanie płótnem mierzonym od drzewa do drzewa (jak na linorycie Fulli) albo pieniędzmi i klejnotami (np. R. Dúbravec: *Podarunek Janosika, Jak Janosik z biedy ratował, Nad kołyską*, drzeworyty, 1959), walka z hajdukami (R. Dúbravec: *W obozie, Taniec pandurów*, drzeworyty 1959) i inne, w tym także fantastyczne, jak np. spotkanie z rusalką (Dúbravec: *Sen Janosika*).

Zróznicowaną postać sceny ze zbójnickiego życia przybierają także na grafikach inspirowanych ludowymi pieśniami słowackimi – zdaje się, jakby ich tekst, melodia i rytm skłaniały plastyków do odejścia od adaptacji znanego schematu ku bardziej różnorodnym rozwiązaniom kompozycyjnym, złożonym jednak z doskonale znanych motywów ikonograficznych. Nie zawsze można jednak te prace przyporządkować do określonej grupy scen. Na uwagę zasługują ekspresyjne drzeworyty E. Zmetáka (*Pásol Jano*

dva voly, 1949, *Hori ohnik horí*, *Pod'me chlapy, pod'me*, *Ide furiman dedinou*, *Bolo nas jednást'*, 1961) i niezwykle barwne (dosłownie i w przenośni) kolorowane linoryty V. Chmela (1957, m.in. przytoczone powyżej *Býval som zbojnikom* i *Zabili Janka*, a także *Ej, nebudem sa ja biť*, grafika reprodukowana, b\,t, w: „Výtvarný život” 1963, nr 6, s. 210) oraz inklinujące ku realizmowi litografie Vodrážki (1953–1956). Prace Zmetáka są już daleką reminiscencją zbójnickich scen znanych z malarstwa na szkle. Pasowo komponowane drzeworyty (w charakterystycznej konstrukcji pion–poziom–pion) stanowią barwną opowieść o zabijaniu na górskich szlakach, wyprawach w doliny i ogniskach palonych ciemną nocą, tańcach i śpiewach „dla zabicia czasu” i na osłode samotności. W litografiach Vodrážki także na próżno szukać tradycyjnych układów – zbójników skaczących nad płomieniami, siedzących przy ognisku, przygrywających na instrumentach. Zamiast tańczącego Harnasia znajdujemy dynamicznie odchyloną postać młodzieńca na tle monumentalnej górskiej przestrzeni (*Ne budem ja dobrý*, 1956)⁷². To sceny rodzajowe, umieszczone w górzystym pejzażu, wśród potężnych drzew (*Pod'me chlapy, pod'me zbijať* i *Hora, hora zelená hora*, 1953). Zbójnicy są dziarskimi chłopcami, postaciami z krwi i kości, naznaczonymi indywidualizmem (od sylwetki zaczynając, poprzez twarz, ubranie, na gestach i mimice kończąc), ale i idealizmem (wszyscy jednakowo piękni, przystojni, młodzi i silni).

W grupie prac, która przedstawia wydarzenia poprzedzające Janosikowe zbójowanie należy wymienić przede wszystkim karę chłosty, przedstawioną m.in. przez Ľ. Fullę – *Janosik na dereszu* (linoryt, 1923) i R. Dúbravca *Dlaczego Janosik poszedł na zbój* (drzeworyt, 1959). W obu pracach mamy ten sam wariant ikonograficzny: zbójnika leżącego na dereszu, bitego przez Hajduków.

⁷² Por. il. do *Zbójnickich píesni* (1896) Mikoláša Aleša oraz U. Raßloff, *op. cit.*, s. 79.

W malarstwie ludowym (także współczesnym) zakres tych scen jest znacznie szerszy, obejmuje m.in. dzieciństwo i wczesną młodość Janosika, oddanie go do szkół, naukę (w niektórych wersjach opowieści kształcić miał się na księdza), ucieczkę ze szkoły, czy wreszcie śmierć ojca.

Są wśród prac graficznych i takie, które na wzór niektórych obrazów ludowych przedstawiających wiele scen, pokazują kilka z nich. Należy do nich tryptyk J. Baláza *Juro Janosik* (linoryt, 1961), zawierający kolejno (od lewej) jako pierwszą – zbójnicką zabawę na hali: Janosik (wyposażony w obowiązkową ciupagę i pas) jest tu postacią centralną, asystują mu przygrywający na skrzypkach i gajdach towarzysze oraz biały pies pasterski – co stanowi pewne urozmaicenie ikonograficzne. (Może posiadać także, podobnie jak inne elementy na pracach o tematyce zbójnickiej, szerszy związek z postacią Janosika. W najbardziej bezpośredniej interpretacji – a do takiej powszechnie prostej, ludycznej symboliki odwołuje się tematyka zbójnicka – pies oznacza wierność, przyjaźń, odwagę. Biały pies może przedstawiać także „dobro i pobożność osoby, przy której nogach się pojawi”⁷³). Środkowa scena pokazuje Janosika „zwycięskiego” – biegnącego szczytem wzniesienia, z wysoko uniesioną ciupagą. Trzecia – Janosika i jego dwóch towarzyszy: pojmanych, skrępowanych i bosych, odzianych jedynie w płócienne koszule i portki (przyodziewek skazańców). Zgodnie z przyjętym podziałem należy zaliczyć ją do „scen spod szubienicy”. Dumny, wyprostowany Juraj spogląda w stronę niewidocznych gór (towarzysze mają opuszczone głowy). W tle pojawiają się, doskonale znane z innych prac tej grupy (począwszy od linorytów Fulli z 1923), motywy-symboly ikonograficzne: słońce i lecące ptaki. Obok skazanych zostały pokazane postaci – lud, który przyszedł pożegnać ukochanych zbójników albo towarzyszy (Gajdosz), matka i kochanka.

⁷³ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 317–318.

Ostatni krąg tematyczny tworzą portrety (w większości wyimaginowane) oraz przedstawienia, które można przypisać do grupy portretów. Znajdują się na nich Janosik, zbójnicy oraz postaci pasterzy, gazdów i gajdoszy. O wyglądzie zbójnika jak i przymiotach charakteru można by pisać wiele, najważniejsze, zasadnicze cechy zostały omówione, przy okazji kanonu ikonograficznego – obrazów na szkłe, (wzorcowym przykładem jest tu tańczący Janosik Fulli z 1927 r.) Największą grupę wizerunków tworzą ujęcia całych postaci. Znajdujemy je m.in. na grafikach J. Vodrážki: *Zbójnik* (litografia, 1945), *Janosik* (linoryt, 1960), *Gajdosz* (linoryt, n/d), *Ex libris Józefa Ondrusza* (linoryt, 1945–1950), *Ex libris Inż. Bečáka* (linoryt, 1963); E. Zmetáka: *Janosik* (drzeworyt, 1962); V. Chmela: *Gajdosz* (sucha igła, koniec lat 40) i R. Dúbravca: *Zbójnik* (drzeworyt barwny, 1962). Zbójnicy są umieszczani zazwyczaj na tle pejzażu lub z towarzyszącym motywem roślinnym. *Gajdosz* Chmela został pokazany w niemal pustej przestrzeni z motywem księżyca. Wszyscy są przedstawieni zgodnie z „kanonem” (ubiór i atrybuty). Na niektórych pracach znajdujemy także popiersia, np. Ivan Schurmann: *Zbójnickie pieśni I* (linoryt, 1975), najczęściej wyimaginowane portrety Janosika: *Janosik z Terchovej* J. Vodrážki, *Janosik* (linoryt, 1963) J. Baláza. Wśród „postaci ze zbójnickiego rodu” należy wymienić pasterza *Grającego na fujarce* J. Szabó (drzeworyt, 1959), *Górala ze Ždiaru* J. Vodrážki (drzeworyt, 1935), orawskich gazdów i liptowskie kobiety z grafik R. Dúbravca (*Pieśń orawskich gazdów i Liptowskie dziewczęta*, drzeworyty barwne i czarno-białe, różne wersje, 1956), *Pasterza* (linoryt kolorowany, 1949) Dezidera Millego.

Wybornym przykładem portretu zbójnickiego jest *Zbójnik* (zapewne Janosik) V. Hložníka (linoryt, 1957). Artysta z rozmachem zestawiał ludową tradycję ikonograficzną z nowoczesną formą graficzną (uproszczenie i synteza, wyraziste, kontrastowe zestawienie czarnych płaszczyzn z białymi i z liniami). W podtekście nawiązał jeszcze do tzw. portretów oficjalnych. Zbójnik – potęż-

ne chłopsko (wzmacnia to ujęcie od dołu) z sumiastym wąsem, siedzi rozparty, w majestatycznej pozie: lewa ręka oparta na udzie (lekko ugięta w łokciu), w prawej dzierży ciupagę. Spogląda kątem oczu na widza (głowa lekko zwrócona w lewo). Wyposażony we wszystkie zbójnickie atrybuty, otoczony symbolami (po obu stronach głowy artysta umieścił szubienicę z hakiem i zakratowane okno) zdaje się być inkarnacją odwagi i siły. Hłoźnikowi nie brak jednak dystansu do portretowanej postaci. Nie wiadomo, czy zdradza go błysk w oczach srogiego Janosika, czy uniesione do góry wąsy (zakrywające usta) – zbójnik zdaje się „puszczać do nas oko”.

Ta grafika ukazuje, jak niewielki dystans dzieli niekiedy tradycje ludowe i sztukę profesjonalną, salonową. Jeszcze lepiej widać to na przykładzie prac przedstawiających zbójników na koniach. Pierwowzorem graficznych wariacji na ten temat były obrazy na szkle (ten temat jest popularny wśród artystów ludowych także współcześnie). Zbójnickie portrety konne znajdujemy m.in. na grafikach E. Fulli: *Janosik obrońca ubogich* (linoryt kolorowany, 1955 – wizerunkowi Janosika towarzyszą, jak na obrazach ludowych, napisy podające datę urodzenia i „funkcje zbójnika”) oraz J. Lebiša: *Janosik* (linoryt kolorowany, 1962) i *Cwałujący Janosik* (drzeworyt, 1963). Na szczególną uwagę zasługują doskonałe *Cwałujący* tego samego autora (drzeworyt, 1960). Jak na linorycie Hłoźnika tradycja ludowa została połączona tutaj z wyrazistą, nowoczesną formą graficzną. Inna jest stylizacja: jeździec ma egzotyczne rysy twarzy. I ujęcie: dynamiczne, „zamrożony ruch”. Zbójnik unosi w górę siekierkę, zarzuca (czterema!) war-koczami, unosi się na siodle. Koń zmuszony do gwałtownego zatrzymania, wierzga kopytem. Wokół jeźdźca są przedstawione znane motywy ikonograficzne: grupa ludzi (lewy górny róg), szubienica z hakiem (u dołu, centralnie), szpetna starucha (w lewym dolnym narożniku), w tle góry i księżyc („słońce nocy”). Zbójnik na koniu pojawia się także na drzeworycie E. Zmetáka *Było nas*

jedenastu (1961). Nawiązuje do tych przedstawień Alexander Eckerdt w linorycie *Partyzant na koniu* (1964).

Różna jest forma i stylizacja grafik z motywami zbójnickimi, jednak niezależnie od czasu powstania, przesłania i przeznaczenia (od tzw. wolnej grafiki po ilustracje do poematów, bajek, pieśni) zaskakuje podobieństwo ikonograficzne, powtarzalność schematów przedstawienia i motywów. Do najważniejszych należą wygląd i ubranie zbójnika szubienica, słońce, ptaki, ognisko, zbójniczek atrybuty: ciupaga i pas (lub ich brak). Często te przedmioty mają znaczenie symboliczne. Patrząc bliżej, odkrywa się złożoność, różnorodność i wieloznaczność. Tak postrzega ten temat także Milan Sokol. Jego stemplowe⁷⁴ grafiki: *Zmiana legendy na grę piramidową* i *Nie ukradniesz* (*Nepokradneš*) nie mieszczą się już co prawda w chronologicznych ramach tej pracy – pochodzą z 2003 r., mogą jednak stanowić swoisty epilog do rozważań przedstawionych w tym rozdziale. Odnajdujemy na nich doskonale znane, już niemal wyeksploatowane motywy ikonograficzne: zbójników tańczących wśród świerków, postaci hajduków i górali otoczone barwnym kwiatowym ornamentem. Artysta multiplikuje motywy, łączy je w różne konfiguracje, komponuje z nich pasowe albo piramidalne układy zawieszony w próżni. Zbójniczek postaci zestawia z amatorami. Jeśli przedstawia ptaka – to tylko srokę „złodziejkę” (*Nie ukradniesz*). Łącząc „motywy czy znaki odnoszące się do różnych przestrzeni kulturowych”⁷⁵ – jak pisze J. Rochowiak, powielając w nieskończoność najbardziej typowe przedstawienia Milan Sokol prowokuje do myślenia, zmiany punktu widzenia, wyjścia poza utarte schematy.

⁷⁴ Wykonane za pomocą stempli – pieczętek, zaprojektowanych i wykonanych przez autora.

⁷⁵ J. Rochowiak, *Milan Sokol. Globalny system informacji. Znak. Stempel. Wielość*, kat. wystawy, Galeria i Ośrodek Twórczości Plastycznej Dziecka, Toruń 2006, s. 6.

ZAKOŃCZENIE

Nowoczesna grafika słowacka z jednej strony asymilowała różnorodne wpływy i impulsy płynące ze sztuki europejskiej, z drugiej oparcie znajdowała w kręgu własnych tradycji kulturowych, będąc związaną z rodzimym pejzażem i narodową specyfiką. Grafikę od początku w zdecydowanie mniejszym stopniu (w porównaniu z malarstwem) kształtowały narodowe programy sztuki, choć szukała ona oparcia w podobnych motywach i tematyce. Wpływ na to mógł mieć także brak „wzorców” – grafiki poprzedników stanowiły w gruncie rzeczy transpozycje prac rysunkowych i malarskich. Ľudovít Fulla i Mikuláš Galanda „słowacki temat” postrzegali przez pryzmat sztuki nowoczesnej, jako inspirację, punkt wyjścia do rozważań nad formą. Graficzne adaptacje motywów folklorystycznych doprowadziły Fullę do bliskich konstruktywizmowi, abstrakcyjno-nadrealnych transpozycji motywów rodzimych. W pracach Galandy – ascetycznych, umownie osadzonych w słowackim kontekście (otoczeniu) – „swojskość” (słowackość) wynika nie z tematyki czy motywów, ale ujęcia tematu¹.

Obecność elementów rodzimych, a więc folkloru i sztuki ludowej, słowackiego krajobrazu, charakterystyczna także dla grafiki powojennej okresu „drugiej nowoczesności”, przybierała róż-

¹ „Słowacki obraz ma być duchem słowacki nie tematem”, „malowanie słowackiego folkloru nie jest jeszcze słowackim obrazem”.

ną postać. Zaznaczyła się w tematyce, doborze motywów głównie ze środowiska słowackiej prowincji i wsi, jak i w sposobach ich opracowania, które można określić jako przenikanie ludowej i awangardowej (nowoczesnej) formy plastycznej. Na uwagę zasługuje także sposób ujęcia i interpretacji tematu. Doskonale ilustrują to prace o tematyce zbójnickiej, zaczerpniętej z folkloru, a częściowo także z literatury. Zmieniało się postrzeganie motywów zbójnickich i sens janosikowskiej legendy, wpisywano weń różne treści. Bywały traktowane w najbardziej bezpośredni sposób – jako legenda, barwny i wyrazisty element rodzimej tradycji. Byli też zbójnicy pretekstem do manifestowania poglądów artystycznych i wyrażania postaw światopoglądowych oraz patriotyzmu w ujęciu Janosika jako bohatera narodowego. Tematyka zbójnicka to także kwestie fundamentalne: życia i śmierci, miłości i nienawiści czy honoru. Jej reminiscencje można odnaleźć w pracach o tematyce Słowackiego Powstania Narodowego, w górskich sceneriach, przemierzających je partyzanckich oddziałach i grupach cywili.

Zakres poszukiwań inspiracji nie ograniczał się tylko do tematyki słowackiej. Nurt społeczny w sztuce dwudziestolecia międzywojennego, który przyniósł także krytyczne ujęcie tematów rodzimych, był związany przede wszystkim ze środowiskiem miasta. Reprezentują go grafiki Kolomana Sokola, Mikuláša Galandy, Imra Weinerja-Krála. Z kierunków sztuki nowoczesnej największe odzwierciedlenie znalazły tendencje ekspresjonistyczne, od munchowskich przedstawień Galandy, przez społeczno-krytyczny nurt figuratywnego ekspresjonizmu zapoczątkowany przez Kolomana Sokola, po prymitywizujące, naśladujące twórczość artystów ludowych transpozycje motywów folklorystycznych oraz naiwizujące wypukłodruki Oresta Dubaya i Ernesta Zmetáka z lat czterdziestych. Były podejmowane także inne, symptomatyczne dla sztuki nowoczesnej wzorce artystyczne. Ludovít Fulla w oryginalny sposób zaadoptował i połączył elementy abstrakcji geometrycz-

nej (nie przekraczając jednak granicy sztuki przedstawieniowej) z nadrealizmem. Bliższa była mu jednak poetyka obrazów Marca Chagalla i „dziecięcy rękopis” Paula Klee niż surrealizm francuski. Dotyczy to także prac Mikuláša Galandy bliskich czeskiemu poetyzmowi i realizmowi magicznemu, czy Imra Weinera-Kráľa.

Przełom około 1960 r. oznaczał zarówno powrót do źródeł nowoczesności – „heroicznego” okresu sprzed pierwszej wojny światowej i awangard dwudziestolecia międzywojennego, jak i nawiązanie do rodzimego modernizmu oraz lat powojennych (1945–1948). Możliwa stała się wówczas likwidacja „opóźnień”, spowodowanych przez socrealistyczną separację, nawiązanie do dominujących na Zachodzie kierunków artystycznych oraz obecność na międzynarodowej scenie artystycznej.

Te zagadnienia będą przedmiotem kolejnej planowanej publikacji na temat współczesnej grafiki słowackiej XX w.

WYKAZ SKRÓTÓW

ASP	Akademia Sztuk Pięknych
AVU	Akademia Sztuk Plastycznych, Praga (Akademie výtvarných umění)
b/t	bez tytułu
BIB	Biennale Ilustracji Bratysława (Bienále ilustrácií Bratislava)
ČVUT	České vysoké učení technické, Praga.
IBA	Międzynarodowa Wystawa Sztuki Edytorskiej, Lipsk (Internationale Buchkunst Ausstellung)
MBG	Międzynarodowe Biennale Grafiki
M. I.	Marta Ipczyńska-Budziak (autorka)
n/d	nie datowane
org.	woryginalie
SNG	Słowacka Galeria Narodowa (Slovenská národná galéria)
SNP	Słowackie Powstanie Narodowe (Slovenské národné povstanie)
SVŠT	Słowacka Wyższa Szkoła Techniczna, Bratysława (Slovenská vysoká škola technická)
ŠUR	Szkoła Rzemiosł Artystycznych, Bratysława (Škola umeleckých remiesel)
techn.	techniki
UK	Uniwersytet Komeńskiego, Bratysława (Univerzita Komenského)
UMPRUM	Szkoła Przemysłu Artystycznego, Praga (Umeleckoprůmyslová škola)
VŠVU	Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Bratysława (Vysoká škola výtvarných umění)
ZSVU	Związek Słowackich Artystów Plastików (Zväz slovenských výtvarných umelcov)

BIBLIOGRAFIA (WYBÓR)

Sztuka i grafika słowacka, monografie artystów (uwzględniłam publikacje o charakterze monograficznym towarzyszące wystawom, wydane przez Słowacką Galerię Narodową). **Literatura dotycząca powszechnej sztuki polskiej:**

- Abelovský Ján, Bajcurová Katarína, *Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890–1949*, Bratislava 1997.
- Bachratý Bohumír, *Róbert Dúbravec*, Bratislava 1975.
- Cincík Jozef, *Slovenské grafické umenie*, Turč. sv. Martin 1944.
- Dejiny slovenského výtvarného umenia: 20. storočie*, red. Zora Rusinová, SNG, Bratislava 2000.
- Fulla. 2002*, red. Katarína Bajcurová, SNG, Bratislava 2002.
- Hlaváček Luboš, *Současná československá grafika*, Praha 1964.
- Kára Lubomír, *Orest Dubay*, Bratislava 1961.
- Kostrová Zita, *Mikuláš Galanda*, Piešťany 2001.
- Lenko Július, *Orest Dubay*, Bratislava 1972.
- Matuščík Radislav, *Ludovít Fulla*, Bratislava 1966.
- Matuščík Radislav, *Vincent Hložník. Malba a grafika 1941–1961*, Bratislava 1962.
- Od Maneta do Pollocka. Słownik malarstwa nowoczesnego*, Warszawa 1995.
- Pavel Jakub, *Sztuka Czechosłowacji*, Warszawa 1986.
- Peterajová Ludmila, *Cyprián Majerník*, Bratislava 1981.
- Petránsky Ludovít, *Moderná slovenská grafika 1918–1983*, Bratislava 1985.
- Petránsky Ludovít, *Vincent Hložník*, Bratislava 1997.
- Slovenský mýtus*, red. Aurel Hrabušický, SNG, Bratislava 2006.
- Slovenské vizuálne umenie 1970–1985*, red. Aurel Hrabušický, SNG, Bratislava 2002.
- Słownik svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*, red. J. Geržová, Bratislava 1999.

- Súčasnité české a slovenské umenie*, oprac. Jan Baleka, Luboš Hlaváček, Dušan Konečný, Blanka Stehlíková, Ludmila Peterajová, Bratislava 1983.
- Šefčáková Eva, *Koloman Sokol*, Bratislava 1969.
- Sztuka lat 1905–1923*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Toruń 2006.
- Trojanová Eva, *Orest Dubay (Súborné dielo pri príležitosti umelcových 70. narodenín)*, SNG, Bratislava 1989.
- Vaculík Karol, *Dawna sztuka słowacka*, Warszawa 1978.
- Vaculík Karol, *Słowacka Galeria Narodowa*, Warszawa 1986.
- Város Marian, *Slovenské výtvarné umenie 1918–1945*, Bratislava 1960.
- Város Marian, *Treskoň*, Bratislava 1954.
- Vysoka škola výtvarných umení w Bratislave 1949–1989*, Bratislava 1989.
- Wagner Vladimír, *Profil slovenského výtvarného umenia*, Turč. sv. Martin 1935.
- Włodarczyk Wojciech, *Socrealizm. Sztuka Polska w latach 1950–1954*, Paris 1986.
- Zmetáková Danica, *Slovenská kresba prvej polovice 20. storočia. Zo zbierok SNG, regionálnych galérií a múzeí na Slovensku*, SNG, Bratislava 1990.

Varia

- (opracowania dotyczące socjologii, historii, kultury, literatury, filozofii; literatura piękna; słowniki; wykorzystane we fragmentach):
- Česká literatura 1892–1946 Antologie programových projevů*, wybór i oprac. Jacek Baluch, Józef Zarek, Katowice 1981.
- de Cervantes Miguel, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, t. 1 i 2, Warszawa 1966.
- Fulla Ludovít, *Okamihy a vyznania*, Bratislava 1983.
- Goszczyńska Joanna, *Mit Janosika w folklorze i literaturze słowackiej XIX wieku*, Warszawa 2001.
- Jagiello Michał, *Zbójnicka Sonata. Zbójnictwo tatrzańskie w piśmiennictwie polskim XIX i początku XX wieku*, Warszawa 2003.
- Kim są Słowacy? Historia, kultura, tożsamość*, red. Jacek Purchala, Magda Vášáryová, Kraków 2005.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kwestia słowacka w XX w.*, red. Rudolf Chmel, Gliwice 2002.
- Pišútová Irena, *Malowane sny, słowackie ludowe malarstwo na szkle*, Warszawa 1983.
- Seifert Jaroslav, *Wszystkie uroki świata*, Warszawa 1991.
- Štúr Ludovít, *Wybór Pism*, oprac. Halina Janaszek-Ivaničková, Wrocław 1983.
- Witkiewicz Stanisław, *Pisma tatrzańskie*, t. 1, Kraków 1963.

Zbójnicki dar. Polskie i słowackie opowiadania tatrzańskie, wybór Viera Gašpariková, Teresa Komorowska, Warszawa 1976.

Katalogi wystaw:

Architektonické pamiatky Prešova w kresbách Eugena Króna, Galéria výtvarného umenia v Prešove, Prešov 1972.

Bachratý Bohumír, Podušel Lubomír, *Viliam Chmel 1917–1977*, Oblastná Galéria, Banská Bystrica 1978.

Bartošová Zuzana, *Sztuka słowacka w II połowie XX wieku* (Wstęp), w: *Współczesna sztuka słowacka 1960–2000. Ze zbiorów Pierwszej Słowackiej Grupy Inwestycyjnej*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2004.

Čierna Katarína, *Janošík v slovenskom výtvarnom umení*, Zámok Zvolen, Galéria Petera Michala Bohúňa, Liptovský Mikuláš 1988.

Človek, hrdina, práca. Výstava k IV zjazdu ZSVU, Dom kultúry, Bratislava 1982.

Gejza Angyal 1888–1956. Malba, grafika, kresba, wstęp Klára Kubičková, Oblastná galéria Banská, Bystrica 1973.

Hrozby a nádeje ľudstva. Sutaž k 15. výročiu Slovenského Národného Povstania, wstęp i posłowie Juraj Špitzer, Bratislava 1961.

Ilečková Silvia, *Súkromné listy Fullu a Galandu*, SNG, Bratislava 1992.

Imrich Vysočan, Výstavna sieň SSVU, Bratislava 1968.

Imrich Vysočan, wstęp Ľudmila Peterajová, Dom osvetly, Bratislava 1958.

Janošíkovské tradície vo výtvarnom umení. Výstava výtvarných diel pri príležitosti 250. výročia smrti legendarného hrdinu slovenského ľudu Jura Jánošíka, wstęp Ladislav Saučín Bratislava, Liptovský Mikuláš 1963.

Jaroslav Vodrážka, wstęp Barbara Sitárová, Turčianska Galéria, Martin (po 1984).

Kejlová A., Sabol Eugen, *Eugen Krón a jeho škola*, Východoslovenská galéria, Košice 1964.

Klenotnica slovenskej literatúry, tekst Jozef Beňovský, Paríž–Martin 1988.

Koloman Sokol. Zo zbierok newoyorských zberateľov, Galéria mesta Bratislavy, Bratislava 2000.

Kubičková Klára, *Július Szabó – grafika, malba*, Oblastná Galéria, Banská Bystrica 1972.

Kubičková Klára, *Július Szabó „Lud zeme“*. *Grafika 1945–1960*, Novohradská galéria, Lučenc 1983.

Maliňák Karol, *Koloman Sokol Slovensku*, Galéria Petra M. Bohúňa, Liptovský Mikuláš 2002.

Matilda Čechová. Grafika, kresby, wstęp Ján Hraško, Pořádá dům umění města Brna, Dům Pánů z kunštátu, Brno 1961.

- Mikuláš Galanda. Výber z diela*, oprac. Zita Kostrová, Turčianska galéria w Martinie, Martin 1988.
- Orest Dubay*, oprac. Fedor Kriška, Galéria výtvarného umenia v Prešove, Prešov 1970.
- Podušel Lubomír, *Malarstvo, sochárstvo, grafika. Diela majstrov v zbierkach NŠG*, Nitrianska galéria, Nitra 1995.
- Rochowiak Jerzy, *Milan Sokol. Globalny system informacji. Znak. Stempel. Wielość*, Galeria i Ośrodek Twórczości Plastycznej Dziecka, Toruń 2006.
- Součin Ladislav, Szmudová Katarina, *Z tradícií drevorezu a drevorytu 1988* (Wstęp), w: *X. Medinárrodné bienále drevorezu a drevorytu na Slovensku. Retrospektíva*, Stredoslovenská galéria, Banská Bystrica 1988.
- SNP a oslobodenie v slovenskom výtvarnom umení*, wstęp D. Lovišková, Oblastná galéria M. A. Bazovského v Trenčíne, Trenčín 1985.
- Spolok umelcov a priateľov grafiki*, Svit 1949.
- Spolok umelcov a priateľov grafiki*, wstęp Marian Váross, SUPG, Bratislava 1950.
- Spolok umelcov a priateľov grafiki. Svojim zakladajúcim členom*, VaUN, Bratislava 1948.
- Šefčáková Eva, Wittlichová Jana, *Czeska i słowacka grafika współczesna ze zbiorów Galerii Narodowej w Pradze i Słowackiej Galerii Narodowej w Bratysławie*, CBWA Zachęta, Warszawa 1973.
- Štátna galéria Banská Bystrica (1956–1996). Sprievodca histórii a zbierkami galérie* (Vydané pri príležitosti 40. výročia vyniku galérie), Branislav Rézník, Zuzana Bartková, Alená Vrbanová, Zora Myslivcová, Banská Bystrica 1996.
- The Art of Slovakia. (Permanent exhibition of the Slovak National Gallery)*, SNG, Bratislava 1995.
- Trojanová Eva, *Slovenská grafika 20. storočia*, SNG, Bratislava 1977.
- Trojanová Eva, *Slovenský drevorez a drevoryt 20. storočia*, SNG, Bratislava 1981.

Publikacje w czasopismach:

- Agnes G. J., *Koloman Sokol v zemi smädných*, „Výtvarný život” 1992, nr 2.
- Bachratý Bohumír, *Dielo a odkaz Róberta Dúbrauca*, „Výtvarný život” 1977, nr 2.
- Ballek Ladislav, *Legenda ze słowackich gór*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 4.
- Bartošová Zuzana, *Roky po Oslobodení ako pokračovanie pokrokových tradícií v slovenskom umení. (Malba, grafika a kresba 1945–1948)*, „ARS” 1983, nr 1.
- Bukalska Patrycja, *Sen Kolomana Sokola*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 4.
- Glivický Josef, *Mikuláš Galanda a Morava. Niekoľko spomienok*, „Ars 1988, nr 3.

- Hirko Matúš, *Koloman Sokol. Mýty a skutočnosť*, „Výtvarný život“ 1992, nr 2.
- Ilečkova Silvia, *Podnety pre náš dejepis umenia. K výstave maďarskej Osmy a Aktivistov*, „Výtvarný život“ 1977, nr 4.
- Jančí Zdenek, *Cechy narodowe sztuki słowackiej*, „Kultura“ (tygodnik warszawski) 1980, nr 34.
- Jančí Zdenek, *Problém národného v umeni*, „Výtvarný život“ 1978, nr 7.
- Kostrová Zita, *ŠUR a Vysoka škola výtvarných umení v Bratislave*, „Ars“ 1969, nr 2.
- Kubíčková Klára, *Gejza Angyal Realista a sociálny humanist*, „Výtvarný život“ 1974, nr 3.
- Kusá Sandra, *Stratení v preklade? K premárnenej šanci – výstave k SNP na bratislavskom Hrade*, „DART“ 2004, nr 1.
- Lörincz J., *Po zjazde Zväzu slovenských výtvarných umelcov*, „Výtvarný život“ 1977, nr 8.
- Matuščík Radislav, *Grafická tvorba 1945–1956*, „Výtvarný život“ 1956, nr 1.
- Mojžišová Iva, *Škola umeleckých remiesel v Bratislave 1928–1938*, „Ars“ 1969, nr 2.
- Mojžišová Iva, *Škola umeleckých remiesel v Bratislave a Bauhaus*, „Ars“ 1990.
- Peterajová Ludmila, *Jánošíkovské tradície a súčasnosť nášeho umenia*, „Výtvarný život“ 1963, nr 6.
- Peterajová Ludmila, *Slovenské výtvarné umenie 1945–1965*, „Umění“ 1965, nr 4.
- Petránsky Ľudovít, *SNP v grafickej tvorbe*, „Výtvarný život“ 1974, nr 6–7.
- Pinterová Zuzana, Trojanová Eva, *Výstava Február 1948–1973. Grafika a plastika ze zbierok SNG*, „Výtvarný život“ 1973, nr 5.
- Reichental František, *Poznámky o vývine ŠUR v rokoch 1928–1938*, „Ars“ 1969, nr 2.
- Sabol Eugen, *Z dejín výtvarného života v Košiciach v začiatkoch predmníchovskej ČSR*, „Ars“ 1967, nr 2.
- Samuelisová Klára, *Zo života a diela Eugena Króna*, „Výtvarný život“ 1989, nr 8.
- Saučín Ladislav, *K otázke pôvodu jánošíkovských zobrazení v ľudovom výtvarnom umení*, „Ars“ 1967, nr 2.
- Saučín Ladislav, *Nad tvorbu Júliusa Jakobyho*, „Výtvarný život“ 1963, nr 6.
- Skrak Ladislav, *Veľká októbrová socialistická revolúcia v našom výtvarnom umení*, „Výtvarný život“ 1977, nr 8.
- Štraus Tomáš, *K zrodu východoslovenskej umeleckej avantgardy dvadsiatych rokov*, „Dějiny a současnost“ 1966, nr 8.

- Trojanová Eva, *K problematike slovenského drevorezu a drevorytu*, „Výtvarný život“ 1983, nr 2.
- Váross Marian, *Roky 1900–1918 vo výtvarnom umení na Slovensku*, „Ars“ 1970, nr 1–2.
- Váross Marian, *Vincent Hložník*, „Ars“ 1987, nr 1.
- Vaškovičová-Petrová Hana, *Niekoľko poznámok k umeniu 1900–1918 na Slovensku*, „Ars“ 1990.
- Veselý Marián, *Proletárska tematika v slovenskom výtvarnom umení*, „Ars“ 1971, nr 1–2.
- Vydra V., *V rodisku Jura Jánošíka a v dalekých kutoch Oravy*, „DAV“ 1933, nr 5.

Publikácie internetowe:

- Janosik. The slovak Robin Hood. In the Light of Documentary Evidence and Popular Legend*, tryb dostępu: <http://www.iarelated.com/history/janosikpt2.htm> [03.2004].
- Najvyznamnejšie osobnosti Slovenska*, tryb dostępu: <http://www.osobnosti.sk/> [16.05.2008].
- Pamätník Terezin. Muzeum Ghetta*, tryb dostępu: <http://www.pruvodce.com/terezin/index.php3> [18.20.2006].
- Pastríček František, *Pred 60 rokmi Tokajik ľahol popolom*, „Korzar“, tryb dostępu: <http://www.cassovia.sk/korzar/archiv/clanok.php3?sub=22.6.2004/1369PA> [03.09.2006].
- Peterajová Ľudmila, *Vysoka škola výtvarných umení v Bratislave 1949–1989*, tryb dostępu: <http://www.vsvu.sk> [30.11.2005].
- Univerzita Mateja Béla, tryb dostępu: http://www.pdf.umb.sk/2002/kvv/index_2.html [16.05.2008].
- Vrlík P., *Najslávnejší Prvý máj v Liptovskom Mikuláši*, tryb dostępu: <http://www.noveslovo.sk/archiv/2002-18/ominulosti.asp> [14.10.2006].

NOTY BIOGRAFICZNE

Skróty tytułów publikacji najczęściej przytaczanych w notach biograficznych:

Kat.	Katalog wystawy
Lit.	Literatura przedmiotu
Moderná grafika	L. Petránsky, <i>Moderná slovenská grafika 1918–1983</i> , Bratislava 1985.
The Art of Slovakia	<i>The Art of Slovakia. (Permanenet exhibition of the Slovak National Gallery)</i> , SNG, Bratislava 1995.
Výtvarná moderna	J. Abelovský, K. Bajcurová, <i>Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890–1949</i> , Bratislava 1997.

Angyal Gejza (1888–1956) – malarz. Studia: 1906–1910 ASP Budapeszt (prof. I. A. Révész, A. A. Edvi-Illés, V. Olygai), 1913 – półroczny pobyt stypendialny w szkole S. Hollósy'ego w Monachium. Artysta zajmował się także grafiką (wkład druk, w latach 1910–1920, 1950–1953). Lit.: Výtvarná moderna; K. Kubičková, *Gejza Angyal 1888–1956. Malba, grafika, kresba*, Kat. Oblastná galéria, Banská Bystrica 1973.

Baláz Jozef (1923–2006) – grafik i ilustrator. Studia: 1946–1949 SVŠT Bratislava (prof. J. Mudroch, D. Milly, G. Mallý, K. Sokol), 1949–1952 VŠVU Bratislava, 1953 pobyt stypendialny na ASP Sofia (prof. I. Beškov), gdzie ukończył studia. Zajmował się także grafiką projektową. Wielokrotnie nagradzany, m.in. na Biennale Grafiki Użytkowej Brno 1966, Nagroda im. Fraňa Krala Słowacja 1974; wpis na międzynarodową Honorową Listę im. H. Ch. Andersena 1976. Lit.: Moderná grafika; *Najvyznamnejšie osobnosti Slovenska*, tryb dostępu: <http://www.osobnosti.sk/index.php?os=zivotopis&ID589548&mainkat=4> [16.05.2008].

Bazovský Miloš Alexander (1899–1968) – malarz. Studia: 1918 ASP Budapeszt (prof. Š. Rerti), AVU Praga (1919–1924, prof. M. Pirner, J. Obrovský, M. Švabinský), 1921 stypendialny pobyt w prywatnej szkole malarskiej prof. Deluga w Wiedniu. Zajmował się także rysunkiem i grafiką (najwięcej w latach 40. i 50.). Lit.: *Moderná grafika; Výtvarná moderna*.

Bednár Štefan (1909–1976) – malarz. Studia: 1924–1927 Umprum Praga (prof. V. H. Brunner). Zajmował się także rysunkiem (w tym satyrycznym), grafiką i plakatem. Lit.: *Výtvarná moderna; The Art of Slovakia*.

Chmel Viliam (1917–1961) – malarz, grafik. Studia: 1940–1941 SVŠT Bratysława (prof. J. Mudroch, M. Benka), 1943 stypendialny pobyt na ASP Wiedeń. Zajmował się także rysunkiem. Lit.: *Výtvarná moderna*, B. Bachratý, L. Podušel, *Viliam Chmel 1917–1977*, Kat. Oblastná Galéria, Banská Bystrica 1978.

Čechová Matilda (1908–1995) – grafik. Studia: 1941–1945 SVŠT Bratysława, 1947–1948 ASP Rzym. Lit.: *Moderná grafika; Matilda Čechová. Grafika, kresby*. Kat. Pořádá dům umění města Brna, Dům Pánů z kunštátu, Brno 1961.

Dubay Orest (1919–2005) – grafik. Studia: 1939–1943 SVŠT Bratysława (prof. J. Mudroch, M. Benka). W latach 1949–1984 pracował na VŠVU, od 1967 jako profesor, 1968–1971 rektor uczelni. Zajmował się także malarstwem i rzeźbą. Nagradzany m.in. *Współczesna Grafika Słowacka Bańska Bystrzyca* 1971, 1981, IBA Lipsk 1972. Lit.: E. Trojanová, *Orest Dubay (Súborné dielo pri príležitosti umelcových 70. narodenín)*, SNG, Bratislava 1989; J. Lenko, *Orest Dubay*, Bratislava 1972.

Dúbravec Róbert (1924–1976) – grafik, ilustrator. Studia: 1943–1948 SVŠT Bratysława (prof. G. Mallý, M. Schurmann, J. Mudroch). W latach 1973–1976 pracował na VŠVU. Nagradzany m.in. BIB 1975, *Współczesna Grafika Słowacka Bańska Bystrzyca* 1973, Międzynarodowe Biennale Drzeworytu Bańska Bystrzyca 1972. Lit.: B. Bachratý, *Róbert Dúbravec*, Bratislava 1975; *Z tradícií drevorezu a drevorytu na Slovensku. Retrospektiva*, Kat. Stredoslovenská galéria, Banská Bystrica 1988.

Fedora Jozef (1910–1975) – malarz. Wykształcenie: 1928–1930 studia architektoniczne i budowlane w Pradze, 1935–1937 ČVUT Praga (m.in. prof. J. Blažíček, C. Bouda). Zajmował się również grafiką. Lit.: *Výtvarná moderna; Moderná grafika*.

Fulla Ľudovít (1902–1980) – malarz i grafik. Studia: 1923–1927 Umprum Praga (prof. A. Hofbauer, F. Kysela). W latach 1929–1939 pracował na ŠUR

Bratysława, 1949–1952 VŠVU Bratysława. Współautor „Prytwanych listów” („Súkromné listy Fullu a Galandu”), którym przypisuje się rolę manifestu nowoczesnej sztuki słowackiej. Wielokrotnie nagradzany za twórczość plastyczną (1937 Grand Prix, Wystawa Światowa w Paryżu). Zajmował się także rysunkiem, ilustracją, scenografią, grafiką użytkową. Lit.: R. Matuščík, *Ludovít Fulla*, Bratislava 1966; *Fulla. 2002*, red. K. Bajcurová, SNG, Bratislava 2002.

Galanda Mikuláš (1895–1938) – grafik, malarz, rysownik, ilustrator. Studia: 1915–1916 ASP Budapeszt, 1922 Umprum Praga (prof. V. H. Brunner), 1923–1927 AVU Praga (prof. Brömse, F. Thiele). Od 1930 pracował na ŠUR. W latach 1930–1932 wydawał wraz z L. Fullą „Prywatne listy”. W 1937 otrzymał srebrny medal na Wystawie Światowej w Paryżu za grafikę książkową. Lit.: Z. Kostrová, *Mikuláš Galanda*, Piešťany 2001; S. Ilečková, *Súkromné listy Fullu a Galandu*, Kat. SNG, Bratislava 1992.

Gergelová Viera (1930) – grafik, ilustrator. Studia: 1948–1952 Umprum Praga (P. Dillinger), 1952–1958 VŠVU Bratysława (prof. V. Hložník). Lit.: *Moderná grafika*.

Hložník Vincent (1919–1997) malarz, grafik, ilustrator. Studia: 1937–1942 Umprum Praga (prof. F. Kysela, J. Novák). W latach 1952–1972 pracował na VŠVU Bratysława, od 1958 profesor, 1959–1963 rektor uczelni. Był współtwórcą Zakładu Grafiki i Ilustracji Książkowej, który prowadził przez dwie dekady. Współzałożyciel BIB. Wielokrotnie nagradzany m.in. na Biennale w Wenecji 1958, IBA Lipsk 1959, MBG, Varna 1981. Lit.: R. Matuščík, *Vincent Hložník. Malba a grafika 1941–1961*, Bratislava 1962; L. Petránsky, *Vincent Hložník*, Bratislava 1997; *Moderná grafika*.

Klimo Alojz (1922–2000) – malarz, grafik, ilustrator. Studia: 1941–1945 SVŠT Bratysława (prof. G. Mallý, M. Schurmann), 1945–1948 Umprum Praga (prof. J. Bauch, V. Pelc). Dwukrotny uczestnik Biennale w Wenecji (1958, 1960). Lit.: J. Ruttaky, E. Trojanová, *Alojz Klimo*, Bratislava 1995; *Z tradícií slovenského drevorezu a drevorytu – retrospektiva*, Kat. Stredoslovenská galéria, Banská Bystrica 1988.

Krón Eugen (1882–1974) – węgierski grafik i rysownik. W latach 1919–1927 mieszkał w Koszycach, gdzie prowadził prywatną szkołę rysunku. Wykształcenie: 1896–? pracownia litograficzna Riegla Budapeszt, 1911–1912 ASP Budapeszt – wolny słuchacz (prof. T. Zemlenyi, V. Olygai) oraz kolonia artystyczna Nagybányi. Zajmował się także malarstwem i grafiką użytkową (plakat). W latach 1927–1946 mieszkał we Włoszech, od 1956 w Budapeszcie. Lit.: *Výtvarná mo-*

derna; A. Kejlová, E. Sabol, *Eugen Krón a jeho škola*, Kat. Východoslovenská galéria, Košice 1964.

Lebiš Ján (ur. 1931) – grafik i ilustrator. Studia: 1950–1956 VŠVU Bratysława (prof. V. Hložník). W latach 1984–1991 pracował na VŠVU Bratysława. Nagradzany m.in. 1963 nagroda im. Fraňa Krála. Lit.: *Moderná grafika; Česka i slowacka grafika współczesna ze zbiorów Galerii Narodowej w Pradze i Slowackiej Galerii Narodowej w Bratysławie*, Kat. CBWA Zachęta, Warszawa 1973.

Majerník Cyprián (1909–1945) – malarz i rysownik. Wykształcenie: 1926 prywatna szkoła G. Mallego Bratysława, 1926–1931 AVU Praga (prof. J. Lukota, J. Obrovský). Zajmował się także grafiką (litografia, lata 40.). Lit.: L. Peterajová, *Cyprián Majerník*, Bratislava 1981, Výtvarná moderna.

Milly Dezider (1906–1971) – malarz. Studia: 1926–1933 Umprum Praga (prof. J. Schusster, A. Hofbauer). W latach 1947–1949 pedagog na SVŠT Bratysława, 1949–1971 VŠVU, od 1958 profesor, w 1952 rektor uczelni. Zajmował się także grafiką i ilustracją. Lit.: *Súčasnú českú a slovenskú umenie*, oprac. L. Peterajová (część slowacka), Bratislava 1983, Výtvarná moderna.

Nevan Eugen (1914–1967) – malarz. Studia 1936–1939, absolutorium 1945 AVU Praga (prof. V. Nowak). W latach 1948–1950 pracował na AVU Praga, 1950–1953 Wydział Pedagogiczny UK Bratysława. Zajmował się także grafiką. Lit.: *Výtvarná moderna; The Art of Slovakia*.

Pepich Alojz (1926–1962) – grafik. Wykształcenie: 1947–1949 słuchacz Wydziału Pedagogicznego UK Bratysława (K. Sokol), 1950 ukończył studia na VŠVU Bratislava. Lit.: *Moderná grafika*.

Rumanský Igor (1946–2006) – grafik, ilustrator. Studia: 1965–1971 VŠVU Bratislava (prof. V. Hložník). Od 1981 pracował na VŠVU Bratysława. Zajmował się także malarstwem. Lit.: *Moderná grafika*.

Sokol Koloman (1902–2003) – grafik i rysownik. Wykształcenie: 1921–1924 Prywatna Szkoła Rysunkowa E. Króna Koszyce, 1924 Prywatna Szkoła G. Mallego Bratysława, 1925–1932 AVU Praga (M. Švabinský, T. Šimon), 1932–33 stypendialny pobyt w Paryżu. W latach 1937–1941 profesor na Escuela Nacional de Artes Plasticas Uniwersytetu Meksykańskiego w Meksyku. W latach 1942–1946 mieszkał w USA (Nowy Jork), 1946–1948 na Słowacji (m.in. pracował na UK Bratysława), od 1948 w USA. Zajmował się także ilustracją książkową. Uznawany za inicjatora figuratywnego ekspresjonizmu w grafice slowackiej. Lit.: E. Šefčáková, *Koloman Sokol*, Bratislava 1969; *Koloman Sokol. Zo zbierok newyorských zberateľov*, Kat. Galéria mesta Bratislavy, Bratislava 2000.

Sokol Milan (ur. 1952) – grafik. Studia 1973–1978 ASP Kraków (prof. F. Bunsch). W latach 1978–1984 pracował na UMB Bańska Bystrzyca, 1992–1995 Uniwersytet Techniczny Zwoleń, od 1996 ponownie UMB Katedra Wychowania Plastycznego. Lit.: *Alternatívna slovenská grafika*, wstęp Alena Vrbanová, Štátna galéria, Banská Bystrica 1997; Univerzita Mateja Bela, tryb dostępu: http://www.pdf.umb.sk/2002/kvv/index_2.html [16.05.2008].

Szabó Július (1907–1972) – malarz i grafik. Kształcił się na kursach i prywatnych lekcjach w Lučencu (malarstwo u F. Gyurkovitsa), Martinie i Pradze (1932–1933 kursy projektowania plakatów i liternictwo), 1937–1938 Académie Julian w Paryżu. Grafiką zajmował się od 1945. Lit.: K. Kubičková, *Július Szabó – grafika, malba*, Kat. Oblastná Galéria Banská Bystrica 1972; *Výtvarná moderna*.

Treskoň Ladislav (1900–1923) – malarz, grafik i rysownik. Studia: 1919–1923 AVU Praga (prof. V. Bukovac, M. Švabinský). Zajmował się także ilustracją (czasopisma). Lit.: M. Városov, *Treskoň*, Bratislava 1954; J. Cincik, *Slovenské grafické umenie*, Turč. sv. Martin 1944.

Vodrážka Jaroslav (1894–1984) – czeski malarz i grafik, związany ze Słowacją, w latach 1923–1939 mieszkał w Martinie. Studia artystyczne: 1916, 1918 Umprum Praga (prof. Kysela), 1918 AVU Praga (prof. M. Švabinský). Lit.: *Jaroslav Vodrážka*, wstęp Barbara Sitárová, Turčianska Galéria Martin.

Vysočan Imrich (1924–1994) – malarz i grafik. Studia: 1944–1948 SVŠT Bratysława (prof. J. Mudroch, G. Mallý, D. Milly, J. Kostka). W latach 1952–1955 pracował jako asystent na VŠVU Bratysława, od 1962 jako docent na SVŠT Bratysława. Zajmował się pracami o charakterze monumentalno-dekoracyjnym, związanymi z architekturą. Lit.: *Imrich Vysočan*, Kat. wystawy; *Výstavná sieň SSVU*, Bratislava 1968; *Moderná grafika*.

Weiner-Král' Imrich (1901–1978) – malarz. Studia: 1919–1922 ČVUT i Umprum Praga, 1922 Akademia w Düseldorfie, 1923 Akademia w Berlinie, 1924 Ecole des Beaux Arts w Paryżu. Zajmował się także grafiką. W latach 1938–1951 mieszkał we Francji. Zajmował się także grafiką artystyczną i projektową (plakat). Lit.: *Moderná grafika*; *Štátna galéria Banská Bystrica 1956–1996*, kat. Banská Bystrica 1996; *Výtvarná moderna*.

Zmeták Ernest (1919–2004) – malarz, grafik. Studia: 1939–1943 ASP Budapeszt (prof. V. Aba-Novák, B. Kontuly, I. Szönyi). W latach 1949–1952 pracował na VŠVU Bratysława. W 1958 nagrodzony za twórczość graficzną na Biennale w Wenecji. Lit.: *The Art of Slovakia*; *Výtvarná moderna*.

Želibský Ján (1907–1997) – malarz. Wykształcenie: 1924–1926 prywatna szkoła G. Mallego Bratysława, 1930–1933 Umpum Praga (prof. A. Hofbauer) 1933–1936 AVU Praga (prof. V. Nowak), 1935–1936 pobyt stypendialny Ecole des Beaux Arts Paryż. W latach 1946–1952 profesor AVU Praga, 1952–1979 profesor VŠVU Bratysława, 1952–1955 rektor uczelni. Lit.: Výtvarná moderna; The Art of Slovakia.

ABSTRACT

BETWEEN NATIONAL TRADITION AND MODERNITY. SLOVAK GRAPHIC ART OF THE TWENTIETH CENTURY

The book presents the most characteristic phenomena of Slovakian graphic art from 1918 to the end of the 1950s, when the convention of socialist realism was broken. The subject is presented against the complex backcloth of historical, social, political and cultural factors that influenced graphic art. The graphics of this period are characterised by native artistic tradition permeated by the current European tendencies in modern art. The term "native artistic tradition" should be understood as including both the folk culture and folk art which embodied the national culture of the Slovaks, and the native motifs drawing from the tradition and national history which determined its originality. The last chapter is devoted to the highland robbers' motifs as an expression of its *genius loci*. This perfectly exemplifies the folklore motifs permeating into the graphic art.

On the one hand, the modern Slovak graphic art assimilated various influences and stimuli of the European art, while on the other it was firmly supported by the circle of its own cultural traditions as was closely related to the native landscape and national specificity. From its beginning the graphic art was much less influenced – in comparison with painting – by national arts'

programmes, even though it sought support in similar motifs and themes. Ľudovít Fulla and Mikuláš Galanda perceived the Slovak theme through the prism of modern art, as an inspiration, starting point for pondering upon the form. The graphic adaptations of folklore motifs led Fulla to the abstract surrealistic transpositions of native motifs close to constructivism. In the ascetic, conventionally placed within the Slovak context works of Galanda, their "domesticity" (Slovakness) resulted from the depiction of the theme rather than from the theme itself or the motifs.

The presence of native elements – folklore, folk art, landscape – characteristic of the post-war graphics of the „second modernism” (late modernism) took an various forms. It evidenced itself both in the themes, motifs schemes based mainly on the Slovak countryside, and in the manner of their depiction which could be described as intermixture of folk and avant-garde artistic form. Special attention merits also a way of depiction and interpretation of the theme. This is perfectly illustrated by the graphics devoted to highland robbers’ theme. With the lapse of time the perception of highland robbers’ motifs and the sense of Janosik’s (Slovak Robin Hood) legend were changing and acquiring various meanings. They were regarded as folk legend, colourful and expressive element of national tradition. The highland robbers also served as a pretext to manifest artistic opinions and express artistic attitudes towards the world and the patriotism – Janosik as a national hero. This gave also the possibility to bring up some other fundamental questions: of live, death, love and hate, honour. Its reminiscences are to be found in the works about the Slovak National Uprising, in mountain landscapes being traversed by guerrilla squads and civilians.

Seeking for inspiration did not restrict itself to the Slovak themes. The social trend in the art of the interwar period which also brought about a critical approach to the native themes was mainly associated with urban milieu. It is represented by the

graphics by Koloman Sokol, Mikuláš Galanda, Imro Weiner-Král. The modern art trends with the greatest impact were expressionistic trends, from modelled on Much works representations of Galanda to the socio-critical trend of figurative expressionism originated by Sokol to primitivistic, emulating the works of folk artists transpositions of folklore motifs together with the naive relief prints of Orest Dubay and Ernest Zmeták of the 1940s. There were also taken some other artistic models symptomatic for the modern art. Ľudovít Fulla in an original way adapted and combined the elements of geometric abstraction (without going beyond the boundaries of visual arts) with surrealism. He was more close, however, to the poetics of Marc Chagall's paintings and "children's manuscript" of Paul Klee than to French surrealism. The same could be said about Galanda's works close to Czech poetics and magic realism or Weiner-Král's ones.

The breakthrough ca. 1960 meant both the comeback to the origins of modernity – the "heroic" period from before the World War I and avant-gardes of the interwar period, as well as the referring to the native modernism and post-war years (1945–1948). At that time it was possible for the Slovak arts to make up for the "delays" caused by socialist realism separation, to join in the artistic trends dominating the West and to make felt their presence at the international artistic scene.

INDEXS OSÓB

- Aba-Novák V. 203
Abelovský Jan 18–21, 23, 45, 47–49, 56, 60, 66–67, 71–72, 78–79, 81, 88–89, 135, 137, 162–163, 199
Albers Josef 47
Aleš Mikoláš 157, 184
Alexy Janko 15, 29, 147, 156, 158
Andersen Hans Christian 199
Angyal Gejza 18–19, 128, 199
Augusta Jaroslav 16
Bachratý Bohumír 200
Baja Benedikt 20
Bajcurová Katarína 12, 18–21, 23, 45, 47, 66–67, 71, 78–79, 81, 88–89, 135, 137, 162–163, 199, 201
Baláž Jozef 120, 144, 155, 171, 181, 185–186, 199
Baleka Jan 7
Ballek Ladislav 148, 152
Baluch Jacek 54
Barčík E. 92
Bartková Zuzana 13
Bartošová Zuzana 91, 105–108
Bauch J. 201
Bauer Konštantín 20, 67
Bauernfreund Jakob 71
Bazovský Miloš Alexander 15, 40, 81, 91, 125, 158, 200
Bednár Štefan 36, 87, 90, 167–168, 200
Belopotocký František 157
Beneš Václav 21
Benka Martin 14, 40–41, 147, 158, 200
Beňovský Jozef 171
Berényi Róbert 20
Bernáth Aurel 20
Beskid Vladimír 105
Beškov I. 199
Blažíček J. 200
Bobota Štefan 120
Bocconi Umberto 49
Bohúň Peter Michal 16, 94, 153, 157
Bombová Viera 142
Bortnyik Sándor 20
Botto Ján 171, 174–176, 178, 180
Bouda Cyril 200

- Breton André 49
 Brömse August 28, 201
 Brunner Vratislav Hugo 25, 28, 200–201
Bukalska Patrycja 66
 Bukovac Vlaho 16, 203
 Bunsch Franciszek 203
- Carrá Carlo 49
 Cervantes Miguel de 85–86
 Cézanne Paul 38, 135
 Chagall Marc 39, 57, 191
 Chirico Giorgio de 23
Chmel Rudolf 7, 74–75, 77, 116
 Chmel Viliam 76, 78, 82, 87, 90, 92, 97, 118, 145, 171–172, 177, 182–184, 186, 200
Chorvát Michal 83
Cincik Jozef 9, 13–14, 16, 66, 68, 70, 164, 203
 Clementis Vladimír 35–36, 74–75,
 Collinásy Juraj 21
 Csorba Géza 20
 Csordák Lúdvít 20
 Čapek Josef 25, 27, 33–34, 99
 Čapek Karel 25
 Čapka Štefan 126
 Čehová Matilda 92–93, 96, 118, 129, 144, 200
Czerny Zygmunt 86
Čierna Katarína 153, 156
 Čihánková Jarmila 92, 97, 119–120, 144
 Czóbel Béla 20
 Čunderlík Marián 105
- Daumier Honoré 24, 67, 84, 87, 110
 Delug 200
 Derain André 37
- Dillinger Petr 201
 Doboš Andrej 120
 Doesburg Theo van 43
 Dostojevski Fiodor 31
 Dubay Orest 76, 78, 82, 91–93, 97–99, 101, 112–113, 117–119, 124–129, 132–133, 144, 182, 190, 200
 Dúbravec Marcel 120
 Dúbravec Róbert 106, 117–119, 125–126, 144, 155, 171–172, 174–176, 180–184, 186, 200
- Eckerdt Alexander 118, 142, 188
 Edvi-Illés A. 199
- Fabíni Jozef 21
 Fedora Jozef 73–74, 200
 Feld Lúdvít 21
 Fila Rudolf 107
 Filla Emil 31
 Foltýn František 20
 Frank Lawrence 36
 Frejk Jiří 47
 Fuchs Bohuslav 47
 Fulla Lúdvít 8, 15, 24–25, 27–28, 31–32, 35, 37–44, 46–49, 51–52, 54, 56, 58, 60–61, 68, 75–76, 78–81, 91–97, 101, 119, 121, 129, 133–134, 144, 147, 155–156, 158–163, 169, 171–172, 174, 177, 180–187, 189–190, 200–201
 Funke Jaromír 46
- Galanda Mikuláš 7–8, 15, 17, 24–26, 28–38, 40, 42–43, 46–49, 51–52, 56, 60–65, 68, 72, 96–99, 105, 143, 158–159, 162–163, 181, 189–191, 201
 Galimberti Sándor 20

- Gašparíková Viera* 150–151, 153
 Gauguin Paul 37, 98, 135
 Gergelová Viera 115, 119, 123, 142, 144, 201
 Géricault Théodore 69, 87
Geron Małgorzata 160
Geržová Jana 8, 107
 Gogh Vincent van 67, 135
Goszczyńska Joanna 148–153, 160, 164, 174–175, 178
 Goya Francisco 24, 74, 87, 102, 110, 114, 143, 167
 Graberová Magda 20
 Greco El (Domenicos Theotokopulos) 101–102
 Gris Juan 37
 Gromaire Marcel 37
 Gropius Walter 45
 Grosz Georg 24, 67
 Guderna Ladislav 78, 82, 105
 Gyurkovits František 203

Haake Michal 160
 Halász-Hradil Elemír 20
Hirko Matúš 70
 Hitler Adolf 47, 77, 116
 Hlaváček Karel 31
Hlaváček Luboš 7
 Hlinka Andrej 116
 Hložník Ferdinand 78, 105
 Hložník Vincent 76, 82, 88–90, 92, 94, 99–102, 105, 110–111, 113–114, 118–120, 142, 144, 155, 171–172, 180, 186–187, 201–202
 Hodler Ferdinand 17
 Hofbauer Arnošt 25, 200, 202, 204
 Hoffstädter Bedrich 79, 82, 90
 Hofman Vlastislav 25, 36
 Hollósy S. 199

 Hollý Anton 90, 92
Homolová Alexandra 12, 25, 44, 48–49, 55
 Horáčková Viera 99
 Hořejš Antonín 46
 Horová-Kováčiková Júlia 46, 90
 Horthy Miklós 116
Hrabušický Aurel 105, 107
 Hřímálý Vladislav 67
 Hrozinka Ferdinand 46
 Hurban Jozef Miloslav 27
 Húska Miroslav 171

 Ilečko Ludovít 74
Ilečková Silvia 13, 19, 48, 52, 82, 201
 Itten Johannes 46

Jablonská Beata 107, 145
Jagiello Michal 148, 150, 154, 173–174, 180, 182
 Jakoby Július 18, 21
Janaszek-Ivaničková Halina 74
Janči Zdenek 7, 9, 40, 55, 74
 Janokovič Jozef 107
 Jánošík Juraj (Janosik) 40, 117, 148–153, 155–156, 158–162, 165–170, 172–181, 185–187, 190
 Jánoška Jan 120
 Janoušek Ivo 107
 Jareš Jaroslav 36
 Jasusch Anton 20, 30
 Jilemnicki P. 35
 Jiránek Miloš 14, 157
Jurovský Anton 74

 Kállai Ernest 47
 Kandinsky Wassily 50
 Kassák Lajos 47
Kejlová Anna 202

- Kernstock (Kernstok) Károly, 20, 22
 Kernstock (Kernstok) Károly, mf. 20
 Klee Paul 39, 57, 191
 Klemens Jozef Božetech 157
 Klimo Alojz 76, 78, 92, 96–97, 105,
 107, 118–119, 125–126, 128–129,
 131–132, 144, 155, 171–172,
 174–183, 201
 Klimt Gustav 17
 Klinger Max 17
 Kmetty János 20–21
 Kollwitz Käthe 67, 110, 124
Komorowska Teresa 150–151, 153
Konečný Dušan 7
 Kontuly Béla 20, 203
Kopaliński Władysław 185
 Kostka Jozef 82, 203
Kostrová Zita 7, 12, 17, 28–30, 34–35,
 38, 48, 50–53, 62–63, 65, 103,
 162, 201
 Kotász Károly 20
 Kotuly Vojtech 21
 Kováčik Andrej 14
 Kövári-Kačmarik Konštantín 14
 Kožehuba František 47
 Krajc Rudolf 67
 Král Fraňo 35, 118, 199, 202
 Král Janko 150, 157
 Kratinova Lýdia 71
Kréméry Štefan 7
 Kremlička Rudolf 25, 38
 Krón Eugen 9, 14, 18–24, 66, 201–202
 Kubas J. 92
Kubičková Klára 137, 140, 199, 203
 Kubišta Bohumil 99
 Kudlák Ľudovít 92
 Kulich Ján 105, 150
Kusá Alexandra 105, 108, 116–117
 Kusenda Ján 130
Kusý Miroslav 116
 Kysela František 200–201, 203
 Lázárová Helena 20
 Lebiš Ján 125, 142–144, 155, 172,
 181–182, 187, 202
 Léger Fernand 37
 Lehotský Eugen 92
Lenko Július 200
 Lesznaiová Anna 20
Leymarie Jean 59
 Libay Ľudovít 157
Lörincz Július 145
 Loukota Josef. 202
Lovišková D. 125
 Lunáček Karel 21
 Macha Karel Hynek 179
 Majerník Cyprián 71, 74, 79, 82, 84–
 86, 88, 105, 110, 112, 202
 Malewicz Kazimierz 39
Maliňák Karol 94
Malinowski Jerzy 9, 160
 Mallý Gustáv 16–17, 40, 45, 147,
 199–204
 Malý František 46
 Marček Miroslav 142
 Marinetti Filippo Tommaso T. 49
 Maršalko Ján 130
 Marvánek Otokar 25
 Matejka Peter 71, 82, 89–90
 Mathe Gabor 66
 Mattise Henri 38
Matušítk Radislav 58–59, 95–96, 133,
 161–162, 201
 Meliš Juraj 107
 Meunier Constantin 19
 Meyer Hannes 47
 Mihalko M. 119

- Millet Jean Francois 138
 Milly Dezider 73, 82, 87, 92–93, 97,
 112, 119, 144, 186, 199, 202–203
 Minač Vladimír 85
 Mlynářčik Alex 107
 Moholy-Nagy László 47
Mojžiš Juraj 105
Mojžišová Iva 42, 44–47, 56
 Mondrian Piet 39
 Mrkvička Otokar 36
 Mudroch Ján 82, 87, 89, 91, 199–200,
 203
 Munch Edward 24, 28–29, 32, 98
Myslivcová Zora 13
- Nebeský Václav 25
 Nemčík Július 82
 Nemeš Andrej 71
 Neumann Stanislav Kostka 25
 Nevan Eugen 71, 79, 87, 92–93, 96,
 105, 202
 Novák J. 201
 Novomeský Ladislav 35–36, 83, 94
 Nowak Vilém 202, 204
- Obrovský Jakub 67, 200, 202
 Okáli Daniel 35
 Olygay Viktor 199, 201
 Ondráček O. 92
 Ondriška Ján 118
 Opršal O. 92
 Oravec Imrich 21
 Orbán Dezsö 20
Orišková Mária 8
- Pap Gyula 47
Papierz Maryla 7
 Paštéka Milan 142
Pavel Jakub 74
- Pavlíčková Jarmila 142
 Pelc Antonín 201
 Pepich Alojz 92, 94, 124, 144, 155,
 171–172, 174, 176–183, 202
 Perlrott-Csaba Vilomos 20
 Pešánek Zdeněk 47
Peterajová Ludmila 7, 71–72, 78, 82,
 84, 103, 153, 157–158, 166–167,
 171–172, 202
Petránsky Ludovít 7, 9, 12, 14, 19,
 29, 73, 81, 99, 114, 120, 131, 145,
 169, 199, 201
 Picasso Pablo 37, 50, 53, 64, 99
 Pinnard de la Boullaye H. 80
 Pirner Maximilián (Max) 200
Pišútová Irena 153–154, 157
 Plicka Karel 47
Podušel Lubomír 22, 200
Poláčková Dagmar 35
 Polák Jozef 18, 20, 78
 Poničan Ján Rob 35, 87
 Pospíšil Jozef 7
 Pór Bertalan 20
 Pribiš Rudolf 82, 90
 Prukner Štefan 181
Purchla Jacek 148
- Quittner Károly 20
- Rambousek Jan 67
 Rappensbergerová-Jankovičová Nad'a
 120
Raßloff Ute 173, 184
 Rázusova-Martáková Mária 171, 181
 Reichental František 45, 47
 Rembrandt van Rijn 24, 102
 Rerti Š. 200
 Révész I. A. 199
Rezník Branislav 13

- Riegel 201
Rochowiak Jerzy 188
Rossmann Zdeněk 46
Rouault Georges 99
Rousseau Henri 52, 135
Rumanský Igor 171, 173–176, 178–
179, 202
Rusinová Zora 8, 47–52
Russolo Luigi 49
Ruttaky Jozef 201
- Sabol Eugen* 20–21, 202
Samuelisová Klára 20–21, 23
Saučin Ladislav 19, 148, 153, 156–
157, 166
Schiller Gejza 20
Schurmann Ivan 118–120, 186
Schurmann Maxmilian 200–201
Schusster J. 202
Seifert Jaroslav 26
Semian Ervín 78, 82, 90–91
Shand Morton 47
Sikora Rudolf 107
Silovský Vladimír 67
Sirácky Andrej 35
Sitárová Barbana 203
Sivko Václav 92
Skutecký Dominik 19
Sokol Koloman 8, 15, 20–21, 24–25,
65–72, 74, 87–90, 92–94, 110,
142, 144, 155, 158–159, 163–170,
172, 181–182, 190, 199, 202
Sokol Milan 188, 203
Spitz Otto Embér 20
Stehliková Blanka 7
Struhár Alojz 14
Studený František 92
Sutnar Ladislav 47
Sychra Vladimír 67
- Szabó Július 92, 95, 109, 111, 119,
121, 125, 132, 135–138, 140–142,
144, 172–173, 186, 203
Szátnó L. 35
Šefčáková Eva 24–25, 28, 39–40, 66–
67, 69–70, 75, 80, 87, 89, 93–94,
160, 168–170, 202
Šestina Ladislav 92
Šimerová-Martinčeková Ester 71, 91
Šimko Dušan 155, 172, 181
Šimon Tomáš František 67, 202
Šipoš Vojtech 20–21
Szönyi I. 203
Špála Václav 25
Špitz Ernest 105
Špitzer Juraj 124, 145
Šrobár Vavro 130
Štraus Tomáš 18, 21
Štrba Gabriel 142
Štrudík Jozef 92, 105, 129
Štubňa Ivan 118, 129
Štúr Ludovít 74, 149
Štyrský Jindřich 25–26, 36, 49
Švabinský Maximilián (Max) 15–16,
65, 67, 200, 202–203
- Teige Karel 26, 36, 47, 49, 53–54
Tekel Teodor 112
Thiele F. 201
Tichý František 99
Tichý Július 14
Tichý Koloman 14
Tihányi Lajos 20
Tintoretto Jacopo 102
Tiso Jozef 116
Toyen (Čermínová Marie) 25, 36, 49
Treskoň Ladislav 14–16, 151, 203
Trojanová Eva 8, 72–73, 92, 98–99,
102, 105, 128, 143, 200–201

- Tröster František 47
- Uher Rudolf 91, 105
- Uhorčík Tomáš (Uhorczyk Tomasz)
151
- Uitz Béla 20, 67
- Úprka František (Franta) 157
- Úprka Josef 14
- Urbásek Miloš 107
- Urx Eduard 35
- Váchal Josef 64
- Vaculík Karol 44, 92
- Váli Ladislav 20
- Váross Marian 14–16, 69, 71, 203
- Vášáryová Magda 148
- Vaškovičová-Petrová Hana 14
- Vodrážka Jaroslav 9, 14, 155, 167–
168, 171–173, 181–182, 184, 186,
203
- Vrbanová Alena 13, 203
- Vrlik P. 130
- Vydra Josef 42, 44–48, 54–56, 78
- Vydra V. 151, 166
- Vysočan Imrich 115, 118–120, 124–
125, 129, 144, 203
- Wagner Vladimír 7, 9, 13–14, 53
- Weiner-Král Imrich (Imro) 72, 74, 79,
81, 143, 190–191, 203
- Witkiewicz Stanisław 158, 182
- Włodarczyk Wojciech 122–123, 133
- Zábrady Karol 118
- Zapletal Dušan 120
- Zarek Józef 54
- Zemplényi T. 201
- Ziffer Sándor 20
- Zmeták Ernest 76, 78, 82, 92, 97,
101, 145, 155, 171–172, 181–184,
186–187, 190, 203
- Zmetáková Danica 86, 167
- Zrzavý Jan 25, 179
- Želibský Ján 71, 79, 82, 87, 90, 167,
179, 204

SPIS ILUSTRACJI

Okładka

Ludovít Fulla, *Górsy chłopy*, linoryt kolorowany, 1927, 17 x 18,8 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie (dzięki uprzejmości Dyrektora galerii), © Ludovít Fulla (spadkobiercy)/ LITA, 2008.

Spis ilustracji:

1. Mikuláš Galanda, z cyklu *Miłość w mieście*, litografia, 1924, 13,9 x 10 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie.
2. Ludovít Fulla, *Revúcka madonna*, linoryt kolorowany, 1926, 37 x 29 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie, © Ludovít Fulla (spadkobiercy)/ LITA, 2008.
3. Mikuláš Galanda, linoryt, „Súkromné listy Fullu a Galandu” 1930, nr 2.
4. Mikuláš Galanda, (*lino*) 1931, linoryt, „Súkromné listy Fullu a Galandu” 1932, nr 3–4.
5. Mikuláš Galanda, linoryt, „Súkromné listy Fullu a Galandu” 1932, nr 3–4.
6. Mikuláš Galanda, *Pasterz z krowami (Burza)*, litografia, ok. 1936, 26,3 x 35,9 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie.
7. Ludovít Fulla, *Błogosławienie gospodarstwa*, barwna litografia, linoryt, 1930, 19,3 x 21,6 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie, © Ludovít Fulla (spadkobiercy)/ LITA, 2008.
8. Ludovít Fulla, *Wystawa w Paryżu*, drzeworyt barwny, 1938, 32,3 x 38,8 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie, © Ludovít Fulla (spadkobiercy)/ LITA, 2008.

9. Koloman Sokol, *Trzej królowie*, drzeworyt, 1933, 31,1 x 24,6 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie, © Koloman Sokol (spadkobiercy)/ LITA, 2008.
10. Koloman Sokol, *Flisak*, drzeworyt, 1934, 28 x 23,8 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie, © Koloman Sokol (spadkobiercy)/ LITA, 2008.
11. Imro Weiner-Kráľ, *Uliczna piosenka* z cyklu *Bratysława*, drzeworyt, 1936, 30,1 x 20,2 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie, © Imrich Weiner-Kráľ (spadkobiercy)/ LITA, 2008.
12. Orest Dubay, *Dziewczęta*, drzeworyt, 1945, 29,4 x 56,3 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie, © Orest Dubay (spadkobiercy), 2008.
13. Vincent Hložník, *Klaun z kucykiem*, drzeworyt, 1947, 39 x 28 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie, © Vincent Hložník (spadkobiercy)/ LITA, 2008.
14. Vincent Hložník, *Chodźmy* z cyklu *Transport*, litografia, 1955, 27,4 x 19,1 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie, © Vincent Hložník (spadkobiercy)/ LITA, 2008.
15. Alexander Eckerdt, *Partyzant na koniu*, linoryt, 1964, 29,8 x 21 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie (dzięki uprzejmości galerii), © Alexander Eckerdt (spadkobiercy), 2008.
16. Július Szabó, *Madonna ery atomowej* z cyklu *Uważajcie ludzie*, drzeworyt, 1958–1959, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie, 49,4 x 39,7 cm, © Július Szabó (spadkobiercy)/ LITA, 2008.
17. Imrich Vysočan, *1 maja 1918 r. w Mikulaszu* z cyklu *Droga do wolności*, linoryt, 1957, 27 x 39,1 cm, prywatna kolekcja, © Imrich Vysočan (spadkobiercy), 2008.
18. Koloman Sokol, *Janosik*, linoryt, 1945, 21,6 x 14,2 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie, © Koloman Sokol (spadkobiercy)/ LITA, 2008.
19. Alojz Klimo, *Pod szubienicą* z cyklu *Śmierć Janosika*, drzeworyt, 1949, 23,8 x 14, 8 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie, © Alojz Klimo (spadkobiercy)/ LITA, 2008.
20. Alojz Klimo, *Z Bogiem od milej* z cyklu *Śmierć Janosika*, drzeworyt, 1948, 23,9 x 14,9 cm, Słowacka Galeria Narodowa w Bratysławie (dzięki uprzejmości galerii), © Alojz Klimo (spadkobiercy)/ LITA, 2008.



1. Mikuláš Galanda, z cyklu *Miłość w mieście*,
litografia, 1924



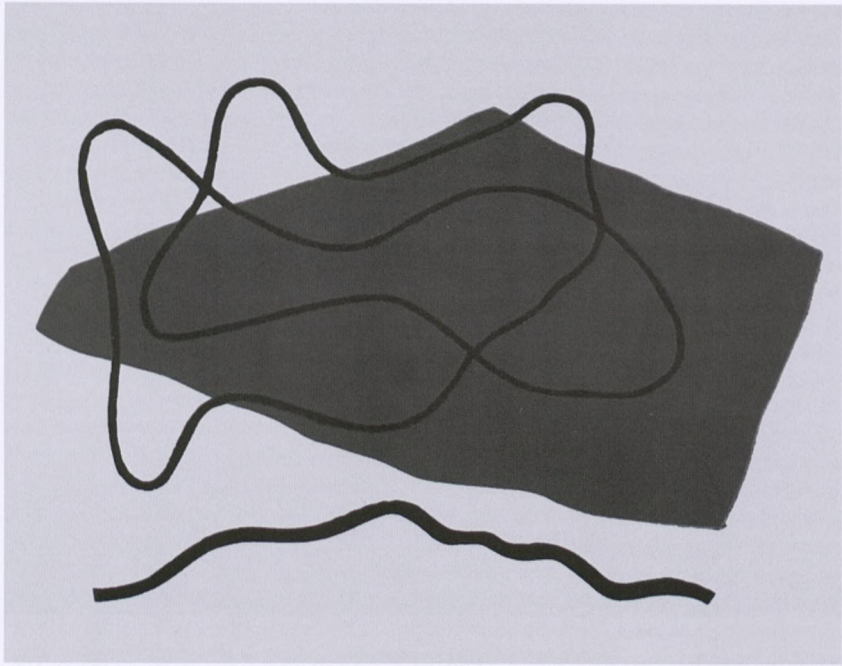
2. Ľudovít Fulla, *Revúcka Madonna*,
linoryt kolorovaný, 1926



3. Mikuláš Galanda,
linoryt, 1930



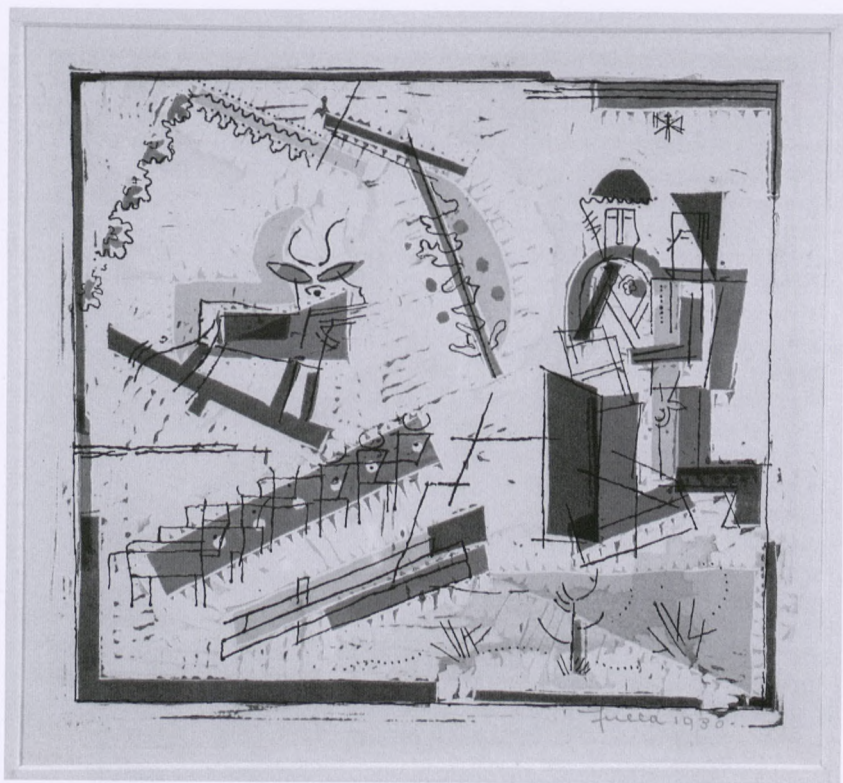
4. Mikuláš Galanda, (*lino*) 1931,
linoryt, 1932



5. Mikuláš Galanda,
linoryt, 1932



6. Mikuláš Galanda, *Pasterz z krowami (Burza)*,
litografia, ok. 1936



7. Ludovít Fulla, *Błogosławienie gospodarstwa*,
barwna litografia, linoryt, 1930



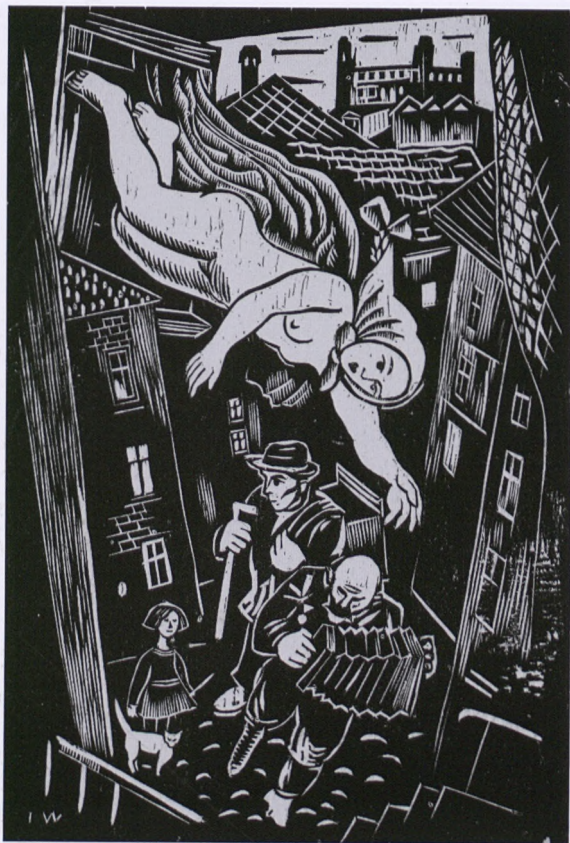
8. Ludovít Fulla, *Wystawa w Paryżu*,
drzeworyt barwny, 1938



9. Koloman Sokol, *Trzej królowie*,
drzeworyt, 1933



10. Koloman Sokol, *Flisak*,
drzeworyt, 1934



11. Imro Weiner-Kraľ, *Uliczna piosenka* z cyklu *Bratysława*,
drzeworyt, 1936



12. Orest Dubay, *Dziewczęta*,
drzeworyt, 1945



13. Hložník Vincent, *Klaun z kuckyiem*,
drzeworyt, 1947



14. Vincent Hložník, *Chodźmy* z cyklu *Transport*,
litografia, 1955



15. Alexander Eckerdt, *Partyzant na koniu*,
linoryt, 1964



16. Július Szabó, *Madonna ery atomowej*
z cyklu *Uważajcie ludzie*, drzeworyt, 1958–1959



17. Imrich Vysočan, *1 maja 1918 r. w Mikulaszu*
z cyklu *Droga do wolności*, linoryt, 1957



18. Koloman Sokol, *Janosik*,
linoryt, 1945



19. Alojz Klimo, *Pod szubienicą* z cyklu *Śmierć Janosika*,
drzeworyt, 1949



Biblioteka Główna UMK



300044677800



20. Alojz Klimo, *Z Bogiem od milej* z cyklu *Śmierć Janosika*,
drzeworyt, 1948



SZTUKA NOWOCZESNA

Seria wydawnictwa „Neriton” prowadzona wspólnie z Zakładem Historii Sztuki Nowoczesnej Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika i Stowarzyszeniem Sztuki Nowoczesnej w Toruniu

- [T. I] Marzena Kulig: *Architektura tatrzańskich schronisk górskich Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego w dwudziestoleciu międzywojennym*, 2003
- [T. II] Anna Glazik: *Świat wierzeń i fantazji w rzeźbie zamknięty. Twórczość Jędrzeja Wowry*, 2003
- [T. III] Beata Pranke: *Nurt chłopomanii w twórczości Stanisława Wincentego Wodzinowskiego i Kacpra Żelechowskiego*, 2003
- [T. IV] Małgorzata Geron: *Tymon Niesiołowski. Życie i twórczość*, 2004
- [T. V] Małgorzata Jankowska: *Wideo, wideo instalacja, wideo performance w Polsce w latach 1973–1994. Historia. Artyści. Dzieła*, 2004
- [T. VII] Joanna Kucharzewska: *Architektura i urbanistyka Torunia w latach 1871–1920*, 2004
- [T. VIII] Renata Piątkowska: *Między Ziemiańską a Montparnasse. Roman Kramsztyk*, 2004
- [T. IX] Katarzyna Rutkowska: *Wilhelm Leopolski*, 2004
- [T. X] Maria Dzierżyc-Horniak: *Kartki zapisane gestem. Twórczość Marii Stangrett w latach 1957–2005*, 2005
- [T. XI] Piotr Kopszak: *Krytyka artystyczna Teodora de Wyzewy*, 2005
- [T. XII] Wojciech Romaniak: *Wybrane zagadnienia urbanistyki i architektury w województwie pomorskim w latach 1920–1939*, 2005
- [T. XIII] Kamila Wilnowicz-Ćwieczkowska: *Sztuka niedopowiedzeń. Malarstwo Łukasza Korolkiewicza*, 2005
- [T. XIV] Agata Soczyńska: *Tytus Czyżewski. Malarz–poeta*, 2006
- [T. XV] Marta Ipczyńska-Budziak: *Grafika słowska XX wieku*, 2008
- [T. XVI] Marta Rymar: *Architektura dworców na linii Karola Ludwika (Kraków–Lwów) do 1914 roku (w redakcji)*

Biblioteka
Główna
UMK Toruń

1013678

Biblioteka Główna UMK



300044677800

Publikacja przedstawia najbardziej charakterystyczne zjawiska słowackiej grafiki artystycznej od roku 1918 do przełamania konwencji socrealizmu w końcu lat pięćdziesiątych z uwzględnieniem czynników historycznych, społeczno-politycznych i kulturalnych, które miały wpływ na twórczość graficzną. Grafikę tego okresu charakteryzowało łączenie rodzimej tradycji artystycznej z ogólnoeuropejskimi kierunkami sztuki nowoczesnej. Pod pojęciem rodzimej tradycji artystycznej należy rozumieć zarówno kulturę i sztukę ludową, które uosabiały narodową kulturę Słowaków, jak i stanowiące o jej oryginalności motywy rodzime wynikające z tradycji i historii narodu. Pojęcie „swojskości” użyte w tytule obejmuje elementy formalne i motywy rdzennie słowackie, w oczywisty sposób świadczące o wyjątkowości tej grafiki na tle europejskich zjawisk artystycznych. Nowoczesność to awangardowe kierunki sztuki europejskiej, odzwierciedlające zagadnienia społeczne i tematykę miejską, podejmowane równolegle z motywami słowackimi. Ostatni rozdział został poświęcony motywom zbójnickim, jako wyraz *genius loci*. Ta tematyka stanowi doskonałą egzemplifikację przenikania motywów folklorystycznych do grafiki artystycznej.

Biblioteka Uniwersytecka UMK



300044677800

1013678



9 788375

QpCARD 101 v2

