

Pramene a formy primitivizmu vo výtvarnom umení prvej polovice 20. storočia na Slovensku

Jana Migašová; jana.migasova@unipo.sk

Abstrakt: Štúdia skúma fenomén primitivizmu vo výtvarnom umení prvých troch dekád 20. storočia v Európe a na Slovensku. Slovenské poprevratové výtvarné umenie štylisticky pramenilo z dvoch významných centier - z prostredia budapeštianskej akadémie a z pražského kultúrneho prostredia. Štúdia preto na základe preverovania dobových umenovedných textov dokazuje, že maďarské aj české intelektuálne podhubie poskytovalo slovenskej výtvarnej praxi a teórii idey primitivizmu. Štúdia vychádza z poznania, že primitivizmus je dynamickým fenoménom a výtvarné prejavy primitivizmu prichádzajú na Slovensko až v jeho druhej vývojovej vlně - v dvadsiatych rokoch 20. storočia. Tento fakt významne ovplyvnil charakter košického okruhu výtvarnej moderny a folklórne orientovanej moderny pochádzajúcej z pražských školení.

Ľúčové slová: výtvarné umenie, moderna, primitivizmus, slovenské umenie, proletárske umenie.

Abstract: The study deals with a phenomenon of primitivism in fine art of the first three decades of 20th century in Europe and Slovakia. The Slovak after-war fine art stylistically stemmed from two remarkable centres - from Budapest academic environment and from Prague cultural environment. On the basis of examining contemporary documents, the paper therefore proves Hungarian and Czech intellectual environment served the ideas of primitivism into Slovak fine art practice and science. The paper is based on the knowledge, that primitivism is a dynamic phenomenon and artistic expressions of primitivism come into Slovakia only it is second development stage - in 1920's. This fact significantly influenced character of fine art modernity in Kosice and folk-oriented modernity of Prague school.

Keywords: fine art, modernity, primitivism, Slovak fine art, proletariat art.

Pojem primitivizmu je v širšom zmysle slova myšlienkovým konštruktom historikov ideí 19. storočia, ktorí ním pomenúvajú ideový postoj pravidelne objavujúci sa v celej oblasti dejín ľudského myslenia. Názov tohto svetonázorového stanoviska je odvodený od označenia „primitívne“, ktoré vzniká a konfiguruje sa ako súčasť európskej koloniálnej rétoriky od 15. storočia. V práci M. Antliffa a P. Leightenovej (Antliff 2004, s. 259-275) je v tejto súvislosti primitívne vysvetlené ako príklad vzťahu medzi My a Oni, medzi našou, európskou kultúrou a kultúrou „Iných“ (kultúrou prírodných národov a Orientu). Primitivizmus je spočiatku označením „inakosti“ (otherness). Táto „inakosť“ najprv konotovala negatívne významy, no situácia sa začala meniť už v období osvietenstva a v 19. storočí sa estetika romantizmu dostáva do polohy obdivu primitívneho, manifestačným textom je apologéza naivnosti F. Schillera (1985). Romantický pohľad na túto „inakosť“ má sfarbenie nostalgického náreku za strateným detstvom. Zároveň sa v tomto období deformuje názor na progres a kontinuálny vývoj k lepšiemu, ktorý vo všetkých humanitných disciplínach spôsobuje prehodnocovanie minulosti, dejinnosti a primitívnosti. Rozpracovanie kategórie naivnosti, reinterpetáciu a oceňovanie naivného umenia, tvorby detí a primitívov považujeme za formy primitivizmu ako názoru; táto forma sa viaže na špecifické obdobie prelomu 19. a 20. storočia a vzhľadom na tento dejinný kontext ju môžeme nazývať moderným primitivizmom.

A. Lovejoy a F. Boas vo svojej detailne vypracovanej zbierke primitivistických teórií v oblasti antickej filozofie nazvanej Primitivism and related ideas in antiquity (Lovejoy - Boas 1935). (Primitivizmus

a príbuzné idey v antike, 1935) klasifikovali rôzne koncepcie primitivizmu do dvoch základných skupín: primitivizmu chronologického a primitivizmu kultúrneho. Chronologickým primitivizmom nazývajú také koncepcie vývoja ľudstva, ktoré sa snažia zodpovedať na základnú otázku o temporálnom rozložení dobra, či kladných hodnôt v histórii ľudstva. Inak povedané, ide o predpoklady, že najideálnejšie podmienky pre ľudský život sa odohrali na istom mieste minulosti. Takéto teórie nazývajú hraničnými (finitist theories), ktoré, zjednodušene povedané predpokladajú istý bod dobrého stavu vecí, od ktorého sa odvíjajú ďalšie dejiny. Hraničné teórie ďalej delia na: a) bilaterálne, v ktorých vývoj a dejiny majú svoj koniec; b) unilaterálne, v ktorých postup a vývoj sú nekonečnými procesmi.¹ Lovejoy a Boas predpokladajú, že formy chronologického primitivizmu sú vždy spájané s primitivizmom kultúrnym. Pod týmto pojmom rozumejú nespokojnosť civilizovaných ľudí s civilizáciou, alebo istým rysom civilizovanosti.² Zároveň je to viera človeka žijúceho vo vysoko rozvinutej a komplexnej kultúre, že žiaducejším stavom je život jednoduchší a menej sofistikovaný. Ako príklad kultúrneho primitivizmu uvádzajú filozofiu a etiku kýnikov, ktorá je podľa autorov prvou filozofickou revoltou civilizovaných proti civilizácii. V rámci primitivizmu kýnikov vyčlenili dva koncepty: prvým je koncept sebestačnosti, čiže životnej nezávislosti na veciach a iných ľuďoch; druhým je koncept jednoduchého života prispôbeného prírode, ktorý sa manifestuje aj u epikurejcov a stoikov v koncepciách ataraxie a apatie.

Pojem moderného primitivizmu vo výtvarnom umení je výsledkom diskurzu teoretikov umenia, estetikov, etnografov a antropológov; vzťahuje sa najmä na oblasť výtvarného umenia tvoreného koncom 19. storočia a prvých troch dekád 20. storočia. Ideovú platformu pre túto tvorbu poskytli predovšetkým nové koncepcie dejín umenia, najmä názory A. Riegla, W. Worringer a A. Hildebranda. Podstatnou črtou moderného primitivizmu je uvedomelý regres z pohľadu európskej tradície mimetického zobrazovania vychádzajúcej z ranej renesancie.

Umenie prírodných národov, ľudové umenie, stredoveké umenie a tvorba detí sa stali štylistickou základňou pre moderný výtvarný názor najmä za účelom prekonania iluzívneho zobrazovania, prestarnutého akademizmu, ktorý sa vyznačoval dekadenciou a nemravnosťou. Robert Goldwater (1967) vo svojej práci *Primitivismus v modernom umení* nadväzuje na poňatie primitivizmu A. Lovejoya a G. Boasa, ktorí pojem primitivizmu rozšírili a tejto tendenciou neprisudzujú iba prehodnocovanie kvality života vzhľadom na minulosť, ale tiež vzhľadom na necivilizovanosť, či jednoduchší spôsob života. Vychádzajúc z tejto premisy Goldwater logicky považuje primitivismus v umení za inšpiráciu menej civilizovanými národmi (nadväzuje na primitivismus kultúrny) a za inšpiráciu minulosťou ľudstva a raným štádiom ontogenézy človeka. K týmto inšpiračným zdrojom pridáva iracionálnu sféru ľudskej psychiky, ktorá obsahuje prastaré obrazy a symboly a predstavuje primitívne priamo v štruktúre ľudskej povahy. Goldwater vytvoril podrobný prehľad rôznych typov moderného výtvarného primitivizmu na základe rozlíšenia sféry vplyvu, motivácie a spôsobu anticipovania primitívnych vzorov. Identifikuje moderný primitivismus na základe afinity výtvarných foriem k trom sféram: (1) k umeniu primitívov (exotických kmeňov alebo prírodných národov), (2) k prehistorickému umeniu a (3) k umeleckej produkcii detí. Goldwater mapuje stretnutia európskych maliarov s exotickým umením v novozaložených etnografických múzeách a počas ich ciest do exotických krajín. Dokazuje, že záujem o negerskú plastikú bol akousi novou

¹ Bilaterálne teórie špecifikujú ďalšími poddruhmi ako sú teórie vlín, teórie úpadku, teórie vzostupu, teórie úspešného vzostupu a následného úpadku. Unilaterálne teórie rozdelili do teórií nekonečnosti, teórií svetových cyklov a teórií nekonečných vlín.

² Výborným príkladom kultúrneho primitivizmu je kniha J. Dubuffeta, *Dusivá kultúra*, v ktorej maliar odmieta kultúru a jej inštitúcie úplne, opisuje ju ako represívny aparát mocenských síl a volá po návrate k divožstvu.

vlnou v európskom rozmýšľaní, dôkazom čoho bolo založenie etnografie a kultúrnej antropológie ako vedných odborov.

Ernst Gombrich upozorňuje na príčinu regresívnych zmien v dejinách spôsobov zobrazovania. Vo svojej rozsiahlej štúdií O preferencii primitívneho (Gombrich 2002) ho zaujíma novodobý, moderný záujem o primitívne ako o zámerný regres v napredovaní európskej tradície mimésis. Dôvodom zmien podľa neho nie je náhla potreba vyjadrovať sa konceptuálnym spôsobom pre opätovnú resymbolizáciu, či rekonceptualizáciu sveta, ale skôr reinkarnácia morálneho apelu na vkus. Ako uvádza, vývoj slohu trvá obvykle do momentu, kým nie je dosiahnutý stupeň Pahlého podmaňovania zmyslov. Hovorí o Cicerových názoroch, ktorý varoval pred Púbitnosťou v umení. Taktiež sa odvoláva na vyššie spomínaný koncept Lovejoya a Boasa, ktorí opísali dva druhy vkusu: vkus „tvrdý“, asociovaný s pojmami vznešenosti, ušľachtilosti, sily, nevinnosti a úprimnosti; a vkus „jemný“, ktorý je spájaný s pojmami ako vulgárnosť, zženštilosť, úpadok a povrchnosť. Gombrich chápe nástup primitívnosti v modernom umení ako negatívnu reakciu na „jemný“ vkus 19. storočia.³ Reakciou na „jemný vkus“ vo výtvarnej praxi rozumieme preferenciu úspornosti foriem, redukcie farebnosti a uprednostňovanie „nerelaxačných“ a „nesentimentálnych“ tém, pri ktorých by hrozilo dvojnásobné dojatie. Dojatie nad vlastným dojatím.⁴

Povaha preferovania a spôsob anticipovania výtvarných foriem „požičaných“ z marginálnych oblastí kultúry má dynamický charakter. Vývin primitivizmu v prvej polovici 20. storočia je možné dokumentovať práve zmenami v preferovaní buď istého aspektu „primitívnej“ tvorby, alebo istej špecifickej oblasti periférnej sféry novovekej európskej výtvarnej tradície.

V slovenskom umenovednom kontexte prvej polovice 20. storočia je obtiažne nájsť priame odkazy na európske koncepcie moderného primitivizmu, napriek tomu je možné vidieť určité priame a sprostredkované štýlové impulzy objavujúce sa najmä v umení zakladateľskej generácie slovenskej výtvarnej moderny (M. A. Bazovský, L. Fulla) a určité „ostrovčeky primitivistického diskurzu“ v textoch súdobej slovenskej výtvarnej kritiky (D. Okáli, V. Tilkovský, V. Wagner, J. Cincík). Je však nutné podotknúť, že v čase, keď už prvotná fáza európskeho moderného primitivizmu spela k svojmu záveru (fáza objavu a obdivu černošskej plastiky), prichádzali na svoje štúdiá prví „moderne otvorení“⁵ slovenskí výtvarníci (A. M. Bazovský, J. Alexy), ktorí získali absolútorium na pražskej akadémii až v roku 1924. To znamená, že k priekopníkom slovenskej moderny sa dostáva až primitivizmus „druhej generácie“, ktorý je charakteristický silnejúcim dôrazom na civilizmus, vecnosť, mestskú perifériu a hľadanie národných tradícií. Zo štýlistického hľadiska sa primitivizmus prejavil najprv na obrazoch tzv. moderny košického výtvarného okruhu. Štýlové stanoviská slovenského poprevratového výtvarného umenia pochádzajú z dvoch stredísk – z budapeštianskeho a najmä z pražského prostredia, preto je pre zisťovanie pôvodu primitivizmu nutné preveriť maďarské a české prístupy k európskemu primitivizmu.

Napriek formovým odchýlkam v individuálnych prístupoch smerom k expresionizmu alebo ku konstruktivismu je možné pracovne nazvať spoločný štýlový základ obrazov Košickej moderny ako

³ Dodávame, že l'artpompier, či umenie buržoázneho realizmu je mnohými historikmi a kritikmi (Hermann Broch, Umberto Eco, Clement Greenberg) označovaný za skutočný inšpiračný zdroj enormnej produkcie gýču v 20. storočí.

⁴ Situácia na prelome storočí je v mnohých koncepciách nazývaná ako morálna, či duchovná kríza, ktorá je výsledkom reformačného hnutia, oddelenia profánneho a náboženského života, diferenciacie vedomia do jednotlivých disciplín. Tieto názory pochádzajú z rozličných stanovisk, príkladmi sú J. Chalupský, alebo C. G. Jung, ktorý hovorí o chorob vedomí moderného človeka. Z týchto stanovisk je možné na primitivizmus nazerať ako na symptóm krízového stavu.

⁵ Teda tí autori, ktorí sa už snažili vyhýbať dvom prevládajúcim výtvarným názorom v slovenskom obraze – druhu postimpresionistického, dekoratívne ladeného maliarstva „úprkovského“ štýlu (Hanula, Hála, Mitrovský) a druhú, expresívne ladeného heroizačného modelu zobrazovania slovenskej dediny (Benka).

primitivistický klasicizmus expresionistického výrazu. Táto identifikácia je podobná slovám, ktoré použil Ján Abelovský pri snahe charakterizovať Foltýnove obrazové formy jeho košických rokov ako „[...] podivuhodné obrazové spolužitie novoklasického, plasticky rozvinutého tvaru s primitivizujúcimi názvukmi [...]“ (Abelovský – Bajcurová 1997, s. 159).⁶

Kľúčovými historickými udalosťami pre „vizuál“ vtedajšej pokrokovej línie košickej kultúry bol príchod Pavicovo orientovaných maďarských výtvarníkov a teoretikov do poprevratových Košíc.⁷ Druhým určujúcim faktorom bola celoeurópska radikálna zmena povojnových spoločenských hodnôt a s tým aj posun hierarchie funkcií umenia a smerovania avantgárd smerom k tzv. „proletárskemu umeniu“.

Skúsenosť maďarských intelektuálov s primitivizmom je možné načrtnúť na základe charakteru umelecko-kritickej publicistiky a na základe štýlovej orientácie avantgardného krídla maďarskej výtvarnej produkcie. Odkazy smerom k anticipovaniu primitivizmu z parížskeho ohniska, či nemeckej expresionistickej vetvy vychádzajú jednak z názorov vtedajšej budapeštianskej Osmy a neskôr od okruhu kassákovcov združených okolo časopisov Tett a Ma. (Zdá sa, že s uprednostňovaním Chagallovho pojęcia naivismu sa stretávame až v druhej vlne primitivizmu, kedy sa na našom území obracia pozornosť na ruské umenie a prehodnocuje sa tiež naivismus Henriho Rousseaua). Pri rekonštrukcii „prvého primitivizmu“ je dôležité názorové stanovisko lídra budapeštianskej Osmy, ktorý už v roku 1910 vo svojej prednáške „Hľadačské umenie“ deklaroval potrebu nasledovať európske tendencie v umení. Cieľom maliarstva mal byť podľa Kernstoka efekt monumentalita a kompozícia založená na Cézannovom prístupe, čo malo očistiť umenie od „infekcie spôsobenej impresionizmom“ (Kernstock . . . , s. 121-125).

Dôležitejší je postoj kassákovcov, ktorý sa manifestuje v časopise Tett (1915) uverejnením fotografie černošskej plastiky – masky.⁸ V časopise MA (ktorý Lajos Kassák začal redigovať po zrušení príliš radikálneho Tett) sa nenachádza žiadny preklad francúzskych štúdií o primitívnom alebo naivnom umení, tak ako ich bolo možné pravidelne vídať v pražských časopisoch Volné směry, Červen, Musaion a ďalších. Avšak v roku 1917 Lajos Kassák vyzdvihuje primitívnosť v tvorbe Marca Chagalla a zjednodušovanie považuje za prostriedok zosilnenia výrazu (Kassák 1917, s. 130). Jaroslava Pašiaková zdôrazňuje, že Kassák sa po fáze preferovania expresionizmu a futurizmu začal v povojnových rokoch orientovať na sovietsku kultúru a ruské výtvarné umenie pokladá za „záruku nevysychajúcej sily“ a uprednostňuje avantgardistov ako Udalcova, Puni, Malevič, Tatlin, El Lisickij a Chagall (Pašiaková – Kassák 1973, s. 50). Dodáva tiež, že Chagalla a Kandinského Kassák považuje za najväčších reprezentantov expresionizmu. Preferovanie Chagalla dokazuje aj umiestnenie jeho grafiky na obálku viedenského vydania Ma – už v časoch kassákovského aktivizmu (1921). Z iného zorného uhlu použil pojem primitivizmu Iván Hevesy v tom istom ročníku Ma (1917) - ako súčasť charakteristiky mladej maďarskej grafiky (autorov ako Sándor Bortnyik, Mártis Teutsch, János Ruttkay Gyorgy, János Schadl, Béla Uitz), ktorá sa podľa neho uberať smermi expresionizmu, kubizmu, futurizmu a neoprimitivizmu (Hevesy 1917, s. 146-147).

⁶ Erbovými obrazmi predkladaného problému štýlového primitivizmu sú: Vykorišťovaní a vykorisťovatelia (1920-1923), Mestský motív a V kaviarni (1924) od Gejzu Schillera a obrazy Františka Foltýna z toho istého roku: Predavačka, Pri stole, Rodina (Nezamestnaní). Samostatnú skupinu „primitivisticky rezaných“ kompozícií tvoria Utečenci od Konštantína Bauera (1927) a Nezamestnaní od Františka Foltýna (1924).

⁷ Boli to predstavitelia bývalej Osmy a kassákovského okruhu avantgardných umelcov ako Sándor Bortnyik, Lajos Tihányi, János Kmetty, Vilmos Perlott Csaba, Károly Kernstok, Róbert Berényi, Béla Uitz, Anna Leszanai; prechodne sa zdržali aj teoretici avantgardy: Lajos Kassák, L. Moholy-Nagy, Gyorgy Lukács, Oszkár Jászi, János Mácza. Je tiež dôležité, že v Košiciach vychádzali aktívne proletársky orientované časopisy: Košické noviny, Červené noviny, Kassai Munkás.

⁸ K celostránkovému vyobrazeniu nebol pridaný žiadny text, iba názov rubriky: „A Tettmelléklete“ (prekl. Príloha Tettu); vpravo hore popisok „(Néger)“ a vpravo dole popisok „Lameretienszerzőtől“. Zároveň ide o jedinú reprodukciu primitívneho umenia v rámci Tett a Ma.

Podobne aj Anna Lesznai, ktorá v Budapešti a vo Viedni spolupracovala s ľavicovo orientovanou avantgardou vychádzala zo surrealisticko-primitivistickej pozície. Akýkoľvek magický realizmus, nadrealizmus či surrealizmus je, zdá sa, kvôli svojmu individualistickému charakteru a kľúčovému „elementu zázračna“ preniknutý pachom dekadencie a teda v ostrom rozpore s urbanizmom podmienenou vecnosťou a civilizmom proletárskeho umenia. Ak však preveríme ľavicové východiská umelcov – v našom prípade sú podstatné východiská kassákovcov – v jadre všetkých názorov stojí idea kolektivismu. Úvahy o potrebe kolektívneho umenia vychádzali jednak z pera Lajosa Kassáka, českým pendantom mu bolo stanovisko Jiřího Wolkra, Karla Teigeho a jeho nasledovníkov v radoch raného Devětsilu. A aj keď to na prvý pohľad nie je zrejmé, zdá sa, že práve kolektivismus je jednotiacim prvkom surrealizmu a proletárskeho umenia dvadsiatych rokov. Odhaľovanie reality prostredníctvom najvoľnejšej možnej aktivity iracionálneho podvedomia dával možnosť každému subjektu, ktorý nadobudne tento stav, tvoriť umelecké dielo, byť umelcom. V tomto zmysle sa surrealizmus stáva súčasťou nivelizujúcich živlov v tradičnom umeleckom dualizme vysokého a nízkeho, teda korešponduje so snahami proletárskeho umenia. Výsadné postavenie umelca – génia bolo narušené novým preferovaním „spoločného“.

Kassák sa stotožňoval s českým pojatím kolektivismu v umení, ktoré brojí proti l'art pour l'artizmu. Presadzoval pojem „kolektívneho individua“, ktorý objasňuje Pašiaková: „*Sú preto mylné niektoré nedôverčivé, pochybné názory na Kassákov termín kolektívne individuum, vôbec na jeho individualizmus. Kassák nepokladá totiž za problém individualizmus, pre neho niet inej možnosti, ako byť pre kolektív. Pravda, Kassák sa s ním stotožňuje natoľko, že mu splyva hranica osobného s kolektívnym my v nový pojem, nový prototyp človeka: kolektívne individuum*“ (Pašiaková 1973, s. 42). Jaroslava Pašiaková nachádza primitívne práve v aspekte kolektivismu kassákovskej poézie: „*Sociálna poézia 20. storočia je zafarbená dvojakým polaritným odtieňom: jednak je pokorným úsilím o poprenie umeleckej subjektivity, ktorá vedie k návratu primitivistického poňatia kolektívneho umenia a jednak je väčším zdôraznením umelcovej osobnosti. Jej sila sa prejavuje v intenzite umelcovej zodpovednosti voči celej ľudskej spoločnosti. Je to pozoruhodná zmes pokorného christianizmu, mesiášstva a takmer veľikášskeho – a najmä ireálneho – sociálneho titánstva*“ (Pašiaková 1973, s. 50).

Okrem tvorivej činnosti Františka Foltýna na košickom výtvarnom živote participovali kľúčovým spôsobom najmä Jozef Polák, ktorý rozmýšľal a konal v súlade s vtedajšími pro-avantgardnými tendenciami pražských intelektuálov a rozvinul spoluprácu s bratmi Čapkovcami.⁹ Výsledkom bola výstava Tvrdošijných vo Východoslovenskom múzeu (1921) spoločne s členmi drážďanskej secesie a ich sympatizantom Paulom Kleeom.¹⁰ Josef Čapek, Vlastislav Hofman, Rudolf Kremlička a Jan Zrzavý podobne ako kassákovci v tej dobe usilovali o nový konštruktívny rys maľby a vracajú sa ku klasicizmu či dokonca k čistote Ingresovho obrazu. Vzťah medzi klasicizmom a modernou dvadsiatych rokov výstižne dokumentuje Josef Čapek: „*Linie, barva a modelace získávají zde ve svém tvarovém a prostorovém užítí cosi z precizní jasnosti plechu a ocele, antisepticky sepročišťují a neobyčejně v sobě vytřibují a zdůrazňují ve své podstatě*“ (podľa Slávik 2004, s. 296). Tento návrat ku klasicizmu mal však svoje špecifické dobové zafarbenie. Očarenie jasnosťou plechu a ocele vyplývalo predvedpodobne z tej črty mestského prostredia, ktorá bola po vojne žiadúca, symbolizovala túžbu po novom poriadku. Zároveň príklon ku klasicizmu medzi vojnami postráda akúkoľvek vznešenú veľkosť, práve naopak: preferuje opačnú stranu spektra estetických hodnôt.

⁹ Polák sa angažoval v divadelnej osvete košického publika; do maďarčiny preložil a režíroval Čapkovu R.U.R. (Košice, Budapešť), aj jeho staršie hry.

¹⁰ Bol to súbor zoskupení Drážďanská secesia, Sturm, Novembergruppe, maďarské skupiny, O. Kokoschka, P. Klee – „medzinárodný okruh povojnovej stredoeurópskej moderny“ – od roku 1921 spoločne vystavovali ešte v Berlíne, v Hannoveri, vo Viedni, v Ženeve.

Postupy, ktorými sa košickí výtvarníci dostali k schematizácii a konvencionalizácii figur možno rozdeliť na tri druhy. Prvý predstavuje maľba Gejuz Schillera, ktorý dospel k naivno-detskému výrazu, druhým je puristické abstrahovanie v prístupe Františka Foltýna, tretím je cézannovská, expresívne ladená maľba Konštantína Bauera (solitérskymi zjavmi je pokus o klasicizmus metafyzickej maľby Sándora Bortnyika a orfistické kompozície Antona Jasuscha¹¹). Štruktúra výrazového primitivizmu maliarstva dvadsiatych rokov je zložená z dynamických väzieb medzi moderným primitivizmom, surrealizmom a proletárskym umením.¹² Dotykovou plochou surrealizmu a primitivizmu - podobne ako aj surrealizmu a proletárskeho umenia - je zvýraznenie prirodzeného, neovplyvneného aspektu psyché, resp. spodných vrstiev vedomia – teda tých primárnych sfér, ktoré nepodliehajú individualizácii a diferenciacii.

Charakter českého primitivizmu prvej vlny je založený na parížskom okruhu názorov o primitívnom umení (v tomto období najmä o umení prírodných národov a o tvorbe tzv. Nedeľňajších maliarov). Od začiatku storočia sa objavovali v pražských periodikách preklady kľúčových textov obhajujúcich „divošké umenie“: predovšetkým články G. Apollinaira, C. Einsteina, P. Picassa, V. Worringera, M. de Vlamincka a ďalších.

Iničiálnym činom českého primitivistického diskurzu je stat' „Reč primitivů“ od A. Nováka, uverejnená v časopise Volné směry (1905). Novák oslavuje tvorbu starých flámskych majstrov a oceňuje najmä rýdzosť a kmeňovú osobitosť tohto umenia v opozite k nivelizujúcej kultúre veľkomesta. Primitív sa podľa neho vyjadruje čisto, odhaľuje vnútornú pravdu, pretože je nábožensky inšpirovaný. Chová úctu k materiálu a je vždy anonymný. „Pochopiti staré místry neznamená a nesmí znamenati: opakovati a přejímati, nýbrž žítí s touže prostou vznešeností a hlubokou cudností problémy života a umění“ (Novák 1905, s. 60). Z príbuzného stanoviska, ktoré by sme mohli nazvať „morálnym apelom“, je mimoriadne oceňovaná tvorba H. Rousseaua. Reprodukcie jeho obrazov boli často uverejňované v časopisoch Umělecký měsíčník, Volné směry, Musaion, ale aj Červen, či Revue Devětsilu. Vzťah primitivizmu a kubizmu predstavuje text Emila Filla O ctnosti novoprimitivismu (1911). Filla vychádza z názorov W. Worringera a primitívne umenie považuje za nulový bod, resp. prechodné štádium, ktoré vedie ku kubistickému štádiu, k abstrakcii a vrcholí v štýlovom klasicizme. Na parížsku líniu P. Guillaume – G. Apollinaire – P. Picasso nadväzuje Josef Čapek štúdiami vyhotovenými počas vytvárania poznámok k domorodému umeniu Afriky a iných svetadielov v parížskom Trocadére v rokoch 1910-1911. Na základe tejto práce najprv vydáva článok Sochařství černochů (1918) v časopise Červen. Poznámky z tohto obdobia sumarizoval a vydal knižne až v roku 1938 v knihe Umění přírodních národů.

Pre ďalšie desaťročie v československom kontexte sú kľúčové názory Josefa Čapka obsiahnuté v knihe Nejskromnější umění z roku 1920, v ktorej sa ťažisko pojmu primitivizmu posúva smerom periférnym oblastiam výtvarníctva, najmä k populárnej vizuálnej kultúre reklamných tlačí, k výtvarnej produkcii detí, k naivnej tvorbe a k preferovaniu novej „spirituality vecí“. Nosným pilierom z hľadiska uprednostňovania morálne čistej tvorby ostáva dielo H. Rousseaua.

Teige rozširuje a modifikuje Čapkov koncept primitívneho. Preberá pojem ľudového, v zmysle mestsky ľudového, predmestského - prostého - kolektívneho a napokon proletárskeho. K. Teige charakterizoval tento variant „ľudového umenia“ už v dobách raného Devětsilu (1922), v časopise Rovnost píše o prekonávaní tzv. postimpresionistickej krízy (na konci 19. storočia) tzv. expresionizmom, ktorý v jeho

¹¹ Jasusch sa k naivistickému proletárskemu klasicizmu dopracoval v päťdesiatych rokoch, čo je viditeľné na obrazoch V dielni (1951), Pod košom (1958), Predavačka (1959-1960).

¹² Aj keď vychádzame najmä z Pavicového zamerania maďarských výtvarníkov prichádzajúcich do Košíc, narastajúci význam surrealizmu v dvadsiatych rokoch nemožno vynechať. Manifestuje sa nie len v metafyzickej maľbe S. Bortnyika, ale aj v tvorbe Anny Lesznai.

ponímaní vrcholí kubizmom a ním sa zároveň uzatvára okruh západnej kultúry. „*Již tehdy však byla zdůrazňována souvislost s Východem a živoucí vztah nové tvorby ke všekým projevům primární a primitivní tvorby, ke umění lidovému, východnému, exotickému, dětské kresbě atd., vylučuje již možnost jakéhokoliv klasicismu. Čím byla umění francouzské občanské revoluce antika, jež sílila růst empirového slohu, tím je nám dnes v revoluci proletářské primitivismus. Z dnešní krize umění není skutečně jiného východiska: obroda děje se primitivismem*“ (Teige 1971, s. 206).

Vecnosť a objav periférie sú len dvomi módmi povojnového smerovania kultúry (v ústrety proletárskemu umeniu). Okrem Teigeho, Nezvala, Štyrského, Černíka, či Vančuru bol významným ideológom proletárskeho umenia Jiří Wolker, ktorý presadzoval nové, duchovné chápanie vecnosti. Podobne definuje tento stav Vlastislav Hofman v zborníku *Musaion* (1920), v článku O nový klasicismus. Kapitoly o civilní svatosti: „*A jelikož vše na světě je zroženo z vesmíru, jsou planetární i ty civilní drobnosti a nejskromnější věci jako plod na stromě, jako nádobka vína, jako míč dítěte, jako všecko. Toto vše je obklopeno neviditelnou září, již může oko umělcovo postihnouti, ale za tu cenu, že umělec užasne nad tajemstvím toho, že věci jevíse krásnými za jistých okamžiků, kdy jejich podoba nabývá posvátnosti*“ (Hofman 1920, s. 24-25).

Dôležitým znakom primitivizmu dvadsiatych rokov je snaha po štylistickej príbuznosti s maliarmi „rousseauovského“ či „utrillovského“ typu za účelom vytvorenia ilúzie, že obraz pochádza z ruky prostého, obyčajného človeka. Tento štýl mnohokrát presahuje do klasicistického pojatia figur a zátiší, prototypom je maliarstvo Novej vecnosti.¹³

Deväťdesiatročná poetika revolučnej všednosti, ľudovosti, kolektivismu, vecnosti a konštruktivismu našla u nás odozvu v okruhu časopisu DAV, ktorý bol otvorene orientovaný na proletársky Deväťdesiatročník. V rokoch 1924 a 1925 formuloval názory na výtvarné umenie najmä Daniel Okáli. Súhrnne pojednanie o novom smerovaní umenia uverejnil v DAV-e z roku 1925, kde odsudzuje meštiacku ideológiu vzniknutú reformačným hnutím, jej expanzivitu, ktorá zničila primitívne kultúry a na ich miesto nasadila civilizáciu. Táto meštianska kultúra má podľa Okáliho dve fázy: ničiacu a nivelizujúcu; tvorivú a konštruktívnu. Druhá fáza kultúry nastáva „teraz“. Ďalej zdôrazňuje význam materiálnosti výtvarného umenia a s tým súvisiaceho racionálneho funkcionalizmu, čo podľa neho znamená: „[...] *oprosenie umenia od zbytočných dekorácií; splynutie techniky s umením a tedy odstránenie tých prebrád naprosto umelých a ako pozdější poukážeme triednych, které ho oddeľovaly od života; a konečne zosocializovania (aspoň do určité míry) menovanéj umeleckej tvorby*“ (Okáli 1925, s. 4). Následne sa otvorene odvoláva na ruskú teóriu umenia a na myšlienky K. Teigeho. Nazýva primitivizmom spomínaný návrat k materiálu a ostatné žiaduce zložky umenia. Požiadavka výrazovej prostoty podľa Okáliho vytvára akýsi novodobý polyteizmus, vnútornú spriaznenosť medzi človekom a vecou a medzi vecami navzájom - nový animizmus, prenášanie životných funkcií zo subjektu na objekt a naopak. V nietzscheovskej terminológii ide o prevahu apolónskeho pudu nad dionýzovským – v tomto móde primitívneho ide o hľadanie jas a poriadku.¹⁴

Najdôkladnejšie je tento variant (okrem košických modernistov) civilistického primitivizmu u nás zastúpený Š. Bednárom, príslušníkom Generácie 1909. K Bednárovmu „civilistickému naivizmu“ (Abelovský – Bajcurová 1997, s. 297) prispela jeho kresliarska, karikatúristická činnosť pre české a slovenské ľavicové noviny, ktorá sa začala už po príchode do Prahy v roku 1924. Pre vývin jeho maliarskeho štýlu je kľúčový parížsky pobyt v rokoch 1934-1936, počas ktorého objavil senzibilitu veľkomestského života – cirkusové motívy, šport, dostihy, divadlo a balet. Banality tohto života

¹³ Aj na Slovensku je v dvadsiatych rokoch mimoriadne oceňovaný Georg Grosz; veľmi často reprodukován na stránkach časopisu DAV; O. Dix a L. Segall boli zastúpení na výstave v Košiciach v roku 1921.

¹⁴ Z perspektívytohto formového redukcionizmu Okáli oceňuje najmädiela M. Galandu, ktorý navyše spĺňa aj aktuálnu požiadavku internacionálnosti.

zobrazoval s naivnou priamosťou podobnou rousseovskej naivnej poetike. Štylistický príklon ku klasicizmu Novej vecnosti je v prípade Bednára spôsobený priamym vplyvom J. Zrzavého a O. Kubina počas parížskeho pobytu, rovnako ako aj poznanie nedeľňajších maliarov (najmä Vivina) v parížskom múzeu moderného umenia. Oblasti mestskej populárnej kultúry ako šport, tanec, kabaret, cirkus prenikli do Bednárových aj Höffstadterových malieb. Tendencia zaujatia športom, ako zámerné prijímanie periférností do oblasti vysokého umenia je súčasťou kontextu proletárskeho umenia a celkovej Pavicovej modifikácie primitivizmu dvadsiaty rokov.¹⁵

Ďalším prameňom primitivistického výraziva je ľudové umenie. Presadzovanie vidieckej ikonografie a národnostne orientovaná požiadavka aspektu ľudovosti v období klasickej moderny na Slovensku má niekoľko prameňov. Najsilnejším vplyvom je pravdepodobne politická motivácia: po roku 1918 sa idea samostatného národa musela dostať do povedomia ľudí. Táto idea bola podporovaná hľadaním koreňov a tradície, najčastejšie v ľudovom umení.¹⁶ Až po roku 1925 sa začínajú objavovať prvé náznaky nabúravania popisnosti vyplývajúce zo štýlového poučenia francúzskou a českou modernou, v obrazoch M. A. Bazovského. Ďalším prameňom výskytu ľudového aspektu v modernom slovenskom maliarstve je určitá forma sebamýtizácie – predstava, že Slovensko je krajina prostých, hôrných, civilizáciou nedotknutých, úprimných, jadrných, drsných a umením preniknutých ľudí so svojráznou – rozprávkami popretkávanou kultúrou. Túto predstavu podporovala najmä „idea proslovanskosti“, živá u českých umelcov. Slovenská ľudová tvorba bola dokonca spomínaná v súvislosti s ruskinovskou ideou života preniknutého umením.¹⁷ Impulzom k ľudovému výrazivu môže byť obdobie tzv. „národného slohu“, ktorý bol presadzovaný na pražskej Umeleckoprůmyslovej škole práve v čase, kedy tam študoval L. Fulla. Vladimír Wagner označuje v roku 1935 Fullu ako dôsledného primitivistu. Kritizuje dovtedajšie „nezáživné premieľanie folkloristických motívov“ a apeluje na hľadanie hlbšej podstaty pre vytvorenie pevnej modernej tradície. O Fullovi vraví: „K prvkom ľudového umenia pútajú ho niekoľké vlastnosti. Predovšetkým slohové priznanie. Fulla je do základov vyznavačom primitivizmu – podľa vlastného vyjadrenia; lebo jeho sloh (užívajúc všeobecný termín) je vlastne expresionizmus čiastočne primitivistického smeru a jeho umelecký vývin v medziach objavu stále ho vracia k tomuto bodu“ (Wagner 1935, s. 7).

Tendencia anticipovania detského prejavu sa najskôr a najsilnejšie prejavila vo Fullovej tvorbe začiatku tridsiatych rokov. Fullov vzťah k detskej tvorbe môže súvisieť so všeobecnou tendenciou oceňovania detského v druhej polovici dvadsiaty rokov, kľúčovým môže byť aj jeho príchod na novozaloženú Školu umeleckého priemyslu v Bratislave, vedenú Jozefom Vydrom. Tu nie len že navrhuje detskú hračku, ale aj vedie kurzy kresby pre deti.¹⁸ R. Matuščík si všíma, že detský výraz je jedným zo štýlových pólov Fullovej tvorby okolo roku 1930, predovšetkým v obrazoch Ryby na stole (1928), Deti pri mori (1929), Balóny (1929), v ktorých sa prejavuje síce osobité poučenie z kubizmu, avšak prevláda najmä kleeovská

¹⁵ K tejto línii nového, nepatetického až kritického prístupu k motívu slovenského vidieka patrí tiež raná tvorba J. Želibského, ktorý po stretnutí s Majerníkom tiež presadzuje spontánnosť farebného a tvarového prednesu.

¹⁶ Prvá fáza tohto hľadania mala podobu zvláštneho dekoratívneho, svetelného impresionizmu, ktorým boli popisne zobrazované krojované postavy vidieckeho ľudu, či scény z ľudového sviatkovania. Tento výtvarný prúd bol až do tridsiatych rokov najmohutnejším a vychádzal z tradície J. Mánesa, M. Alše; nadväzoval najmä na folklorizmus J. Úprku

¹⁷ V úvode knihy, ktorú redigoval Dušan Jurkovič a vyšla v Londýne (1911), *Slovak Peasant Art and Melodies*, historik R. W. Seton-Watson hovorí o Slovákoch ako o národe, ktorý zhmotňuje ruskinovskú ideu; túto tézu „ruskinovského národa“ prevzal neskôr Štefan Krčméry v roku 1931, keď v úvode katalógu výstavy slovenského umenia v Prahe hovoril o Slovensku ako o národe, ktorý je umením naskrze preniknutý.

¹⁸ Dôkazom je litografia Čarodejník (1930) a kolorovaná litografia Zátíšie (1930), ktoré silno pripomínajú figúry typické pre detskú kresbu.

poetika detskej hry (Matuščík 1966, s. 44). V prípade obrazu *Deti pri mori* Matuščík poznamenáva, že je to vôbec prvý zásah detskej poetiky v našom umení: „*Deti pri mori navyše a predovšetkým znamenajú nástup kultivovanej a znásobenej detskej predstavivosti do slovenského maliarstva*“ (Matuščík 1966, s. 46). Detský aspekt prichádza sprostredkovane – cez Kleea, Kandinského a cez ikonografiu detského sveta.¹⁹

Dokladom prehodnoteného prístupu a zároveň prvou ucelenejšou reflexiou prvej vlny primitivizmu je odstavec v článku *Formové problémy maliarstva* Vojtecha Tilkovského (1929). Neoprimitivizmus považuje za výsledok postimpresionizmu a expresionizmu. Ako hlavného predstaviteľa uvádza Paula Gauguina a neoprimitivizmus ako štýl považuje za jeden z ďalších izmov, ktoré dospeli do vlastného vyprázdnenia. „*Takéto spontánne a jednoduché vyjadrovanie absolútnych vecí odkukali z umenia primitívnych národov, v prvom rade černocho, s tou pomýlenou vierou, že by primitívny vyjadrovací spôsob mohol zodpovedať citom modernej ľudskej diferencovanosti. Došlo sa k takému výsledku, že neoprimitivizmus práve tak ako kubizmus spovrchnel v ornamentike*“ (Tilkovský 1929, s. 139).

Pojem primitivizmu - aj napriek jeho negatívnym konotáciám - je nutné rešpektovať, keďže bol dôležitou súčasťou dobového umeleckého a estetického diskurzu. V súčasnosti sa používa najmä ako formová a výrazová charakteristika, no začiatkom dvadsiatych rokov označoval omnoho komplikovanejšiu spleť názorov a tendencií v umení a kultúre. Primitivizmus mal okrem východnej umeleckej roviny predovšetkým morálny a sociálny rozmer. Z pohľadu novej etiky predstavoval požiadavku čistoty a prostoty. Ako súčasť hľadania ideálu nového človeka je návrat k najprimárnejším zložkám ľudskej osobnosti zároveň cestou k existovaniu v kolektíve. Hľadanie spoločných, zdieľaných elementov života viedol k akcentovaniu všednosti, každodennosti, vecí, hmoty. Pokiaľ prvý primitivizmus preferoval perifériu voči západoeurópskemu naturalizmu a impresionizmu, druhý je koncipovaný širšie a odmieta exkluzivitu, jedinečnosť a dekadentnosť, teda definície vysokého umenia predvojnového obdobia. Odmietnutie exkluzivity zároveň definovalo systém fungovania jedinca v dave. Primitivizmus „druhého dychu“ sa ukazuje byť významnou zložkou začínajúcich ohlasov kolektívnej, funkcionalistickej estetiky.

Literatúra:

- [1] ABELOVSKÝ, J. – BAJCUROVÁ, K. 1997. *Výtvarná moderna Slovenska : maliarstvo a sochárstvo 1890-1949*. Bratislava: Peter Popelka: Slovart.
- [2] ABRAMS, M., H. 2001. *Zrcadlo a lampa*. Praha: Triáda.
- [3] ANTLIFF, M. – LEIGHTENOVÁ, P. 2004. Primitívne. In. SCHIFF, R. – NELSON, R., S. *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava: Slovart, s. 259-275.
- [4] APOLLINAIRE, G. 1972. *African and Oceanic Sculpture*. In. *Apollinaire on Art: Essays and Reviews 1902-1918*, ed. Leroy C. Breunig New York: The Viking Press, s. 470-471
- [5] BAJCUROVÁ, K. 2009. *Ľudovít Fulla*. Bratislava: Petrus: Slovart.
- [6] ČAPEK, J. 1920. *Nejskromnejší umění*. Praha: Aventinum.
- [7] ČAPEK, J. 1938. *Umění Přírodních národů*. Praha: Fr. Borový.
- [8] ČAPEK, J. 1918. *Sochárství černocho*. In. *Červen* 1, č. 18, s. 251-253.

¹⁹ Formálne sa snáď k detskému rukopisu približuje iba v obraze *Rybári* (1928), používa spájanie pohľadov z viacerých strán – frontálne, z profilu, či nadhľadu; predmety, ktoré sú nad horizontom, sklápa do pôdorysu alebo do najvýraznejšieho profilu.

- [9] EINSTEIN, C. 2003. African sculpture. In. FLAM, J. (ed.) Primitivism and Twentieth Century Art. A Documentary History. Los Angeles: University of California Press, s. 77-91.
- [10] FILLA, E. 1948. O ctnosti novoprimitivismu. In. O výtvarném umění. Praha: Karel Brož, s. 317-322.
- [11] FIEBER, H. 1910. A modern művészet fény és árnyoldalai. In. Művészet, s. 366-381.
- [12] FULLA, E. 1985. Okamihy a vyznania. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- [13] FULLA, E. – GALANDA, M. 1992. Súkromné listy Fullu a Galandu. In. ILEČKOVÁ, S. (ed.) Katalóg výstavy. Bratislava: Slovenská národná galéria.
- [14] FLAM, J. – DUTCH, M. (eds.), 2003. Primitivism and Twentieth Century Art. A Documentary History. Los Angeles: University of California Press.
- [15] GOLDWATER, R. 1967. Primitivism in Modern Art. Toronto: Alfred A. Knopf, Inc. and Random House.
- [16] GOMBRICH, E. H. 2002. The Preference of the Primitive. London: Phaidon Press.
- [17] CHALUPECKÝ, J. 2005. Evropa a umění. Praha: Torst.
- [18] HEVESY, I. 1917. A Ma grafikai kiállításához. Biller Vjera, Bortnyik Sándor, MártisTeusch János Ruttkay György, Schadl János, Uitz Béla. In. Ma 2, č. 9, s. 146-147.
- [19] HOFMAN, V. 1920. O nový klasicismus. Kapitoly civilní svatosti. In. Musaion, č. 1, s. 24-26.
- [20] JUNG, C., G. Duše moderního člověka. Brno: Atlantis.
- [21] KASSÁK, L. 1917. Művészet, irodalom. In. Ma. Roč. 2, č. 8, s. 129-131.
- [22] KERNSTOK, K. Investigative Art. In. HACKMAN, W.H. (ed.) Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-gardes 1910-1930, s. 121-125.
- [23] KOSTKA, Z. a kol. 1985. Umprum - VŠUP (Vysoká škola uměleckoprůmyslová): Sto let práce školy: [Almanach]. Praha: VŠUP.
- [24] KOVÁRNA, F. 1925. Syntetik. In. Veraikon. Roč. 11, č. 9-12, s. 99-104.
- [25] LAHODA, V. (ed.). 1998. Dějiny českého výtvarného umění IV/1–2, 1890–1938. Praha: Academia.
- [26] LOVEJOY, A. – BOAS, G. 1935. Primitivism and Related Ideas in Antiquity. Baltimore: The Johns Hopkins press.
- [27] MATUŠTÍK, R. 1966. Eudovít Fulla. Bratislava: Vydavateľstvo slovenského fondu výtvarných umení.
- [28] NOVÁK, A. 1905. Řeč primitivů. In. Volné směry. Roč. 9, č. 2, s. 51-60.
- [29] OKÁLI, D. 1925. Umenie. In: Dav. Roč. 2, č. 1, s. 1-7.
- [30] PAŠIAKOVÁ, J. – KASSÁK, L. 1973. Vývojové problémy a tendencie maďarskej avantgardy. Bratislava: Univerzita Komenského.
- [31] SCHILLER, F. 1985. Estetické úvahy o umení. Bratislava: Tatran.
- [32] ŠTRAUS, T. 1966. Anton Jasusch a zrod východoslovenskej avantgardy dvadsiatych rokov. Bratislava: Vydavateľstvo slovenského fondu výtvarných umení.
- [33] TEIGE, K. 1971. Nové umění a lidová tvorba. In. VLAŠÍN, Š. (ed.) Avantgarda známá a neznámá. Od proletářského umění k poetismu 1919-1924. Praha: Svoboda, s. 150-154.
- [34] TILKOVSKÝ, V. 1929. Formové problémy maliarstva. In: Slovenské dielo. Roč. 1, č. 3, s. 133-140.

- [35] UŽDIL, J. 2002. Čáry, klikyháky, paňáci a auta. Výtvarný projev a psychický život dítěte. Praha: Portál.
- [36] VÁROSS, M. 1960. Slovenské výtvarné umenie 1918-1945. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- [37] WAGNER, V. 1935. Ludo Fulla. Praha: Československá grafická únia.
- [38] WAGNER, V. 1948. Vývin výtvarného umenia na Slovensku. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení.
- [39] WOLKER, J. 1971. Proletárské umění. Z přednášky v kruhu Varu. In. VLAŠÍN, Š. (ed.) Avantgarda známá a neznámá. Svazek I. Od proletárského umění k poetismu 1919-1924. Praha: Svoboda, s. 220-224.
- [40] WORRINGER, W. 2001. Abstrakce a vcítění. Praha: Triáda.

Mgr. Jana Migašová
Inštitút estetiky, umeleckej kultúry
a kulturológie
FF PU v Prešove
jana.migasova@unipo.sk

www.casopisespes.sk
