

## Kapitoly k modernej kritike: Jaroslav Honza-Dubnický a jeho kritika umenia v štyridsiatych rokoch 20. storočia

SILVIA ČÚZYOVÁ, Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava



Dekáda štyridsiatych rokov, hoci z dnešného pohľadu zdanlivo zatienená „zlatými šesťdesiatymi“, je pre kontext slovenskej kultúry, umenia, či dejín výtvarnej kritiky nemenej zaujímavým a dôležitým celkom. V tomto období sa k aktuálnemu výtvarnému umeniu a daniu vyjadrovala samozrejme celá plejáda osobností, ktorá prostredníctvom publi-

kovaných textov a názorov formovala jeho vnímanie. Z teoretikov to boli najmä: Vladimír Wagner, Alžbeta Güntherová-Mayerová, Jozef Cincík, Karol Vaculík, Vojtech Tilkovský, Július Kálmán, Pavol M. Fodor a mladý Marián Városov – z výtvarníkov: Janko Alexy, Štefan Bednár, Ján Mudroch, Jozef Kostka, Ladislav Guderna, Peter Matejka, Martin Benka a Lea Mrázová – ďalej básnici: Rudolf Farby, Vladimír Reisel, Štefan Žáry a Ján Rak. Taktiež Július Horváth, či literárny kritik Michal Chorvát, ale aj Karel Šourek, Jan Mukařovský a Karol Terebessy. Ťažiskom tejto krátkej sondy do chronológie a typológie dejín výtvarnej kritiky bude predstavenie dobovej spisby Jaroslava Honzu-Dubnického.

Jaroslav Dubnický (1916 – 1979) vlastným menom Jaroslav Honza študoval v rokoch 1936 – 1941 históriu a dejiny umenia na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského a neskôr vo vojnových rokoch na pražskej Karlovej univerzite. Už ako študent a mladý intelektuál sa dokázal orientovať v zložitých pomeroch pred aj v priebehu druhej svetovej vojny. Svoje miesto našiel medzi generačne blízkou, mladou, antifašisticky zmýšľajúcou inteligenciou. Aktívne sa zúčastňoval na spoločenskom živote v kruhu umelcov a teoretikov okolo Vedeckej syntézy. S dôležitými „protagonistami našej vedeckej a umeleckej avantgardy“ – s Mikulášom Bakošom, Klementom Šimončičom, Michalom Považanom a básnikmi nadrealistami ho spájala nielen záujem o moderné tvorivé či odborné smerovanie, ale aj osobné sympatie a blízke priateľstvá. Od svojho prvého článku Na margo jednej výstavy,<sup>1</sup> ktorý vyšiel v roku 1938 v prvom zborníku nadrealizmu *Áno a nie*, publikoval desiatky kritických textov – recenzií výstav a interpretácií tvorby mladých výtvarníkov, hlavne tých spriaznených a sympatizujúcich s hnutím nadrealizmu. Väčšina dôležitých textov, s výnimkou monografickej štúdie o tvorbe sochára J. Kostku<sup>2</sup> a príspevkov do ďalších dvoch nadrealistických zborníkov,<sup>3</sup> bola napísaná pre časopis *Elán* – „slovenské zrkadlo európskeho duchovného a umeleckého prúdenia.“ Dubnického *Plejáda mladých slovenských výtvarníkov* (1940) a zásadná štúdia *K otázke vzťahov medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením mladej generácie* (1941) majú prívlastok „dodnes neprekonané“; „Dubnický písal o vzťahoch, nielen umeleckých a súčasných, ale aj sociálnych a dejinných. A dokázal ich pomenovať tak presne, že žiadny z neskorších výkladov ten jeho neuviedol do pochybností, ba všetky sa oň opierali takmer bez výhrad“.<sup>4</sup> Jaroslav Honza-Dubnický tak nesie pre obdobie prelomu tretieho a štvrtého desaťročia titul generačný kritik. Vďaka jeho prístupu a prínosu sa slovenská kritika umenia začala „vymaňovať z predvedeckého štádia a konštituovať ako svojbytná teoreticko-vedná disciplína“.<sup>5</sup> Dubnického rétorika sa však koncom štyridsiatych rokov postupne

<sup>1</sup> HONZA (DUBNICKÝ), J.: Na margo jednej výstavy. (K 64. členskej výstave ÚBS). In: *Áno a nie. Slovenské smery umelecké a kritické*, roč. 5, 1937 – 1938, č. 6 – 8, s. 315 – 317.

<sup>2</sup> DUBNICKÝ, J.: *Kostka – lyrika a dramatickosť sochárskeho diela*. Bratislava, 1944.

<sup>3</sup> HONZA (DUBNICKÝ), J.: *Plejáda mladých slovenských výtvarníkov*. In: *Sen a skutočnosť*. Zborník poézie a umenia. Bratislava, 1940, s. 34 – 36. DUBNICKÝ, J.: *K otázke vzťahov medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením mladej generácie*. In: *Vo dne a v noci*. Zborník poézie a umenia. Bratislava, 1941, s. 142 – 146.

<sup>4</sup> MOJŽIŠOVÁ, I.: *Výtvarníci nadrealistických zborníkov*. In: HAMADA, M.: *Nadrealizmus. Avantgarda 38*. Antológia textov. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 610 – pozn. 2.

<sup>5</sup> CIULISOVÁ, I.: *Štrukturalista Jaroslav Dubnický a slovenský dejepis umenia*. In: *Československý štrukturalizmus a viedenský scientizmus*. Bratislava, 1992, s. 194.

menila a od začiatku päťdesiatych „už nepublikoval nič, čo by s výtvarným umením súviselo. Jeho meno takmer úplne zapadlo a dnešní slovenskí kunsthistorici ho takmer nepoznajú“.<sup>6</sup>

Jaroslav Dubnický patrí do tzv. druhej generačnej vlny slovenských historikov umenia, ktorá nastúpila a zrela po nútenom odchode českých odborníkov zo Slovenska. Spolu s ním je výraznou osobnosťou tejto generácie aj o päť rokov mladší, tiež trnavský rodák Karol Vaculík, ktorý publikoval svoje kritické texty od roku 1940 a do dejín našej umenovedy významne zasiahol najmä neskôr ako spoluzakladateľ a dlhoročný vedúci Slovenskej národnej galérie.

Umenovedná aj kritická tvorba Jaroslava Dubnického je, v štúdiách zaoberajúcich sa problematikou výskumu dejín umenia na Slovensku, uvádzaná v úzkej spojitosti so zmenou paradigmy v chápaní dejín umenia. V tomto novom koncepčnom stanovisku je „proti psychologickému chápaniu umenia postavené sociologické a proti spiritualistickému (romantickému) – funkcionalistické (štrukturalistické). Predstavu dejín umenia ako sledu tvorby jednotlivých individualít nahrádza Dubnický ideou nadosobných vývinových zákonitostí a za dostatočný celok pre umeleckohistorické bádanie považuje – v stopách svojho štrukturalistického zmysľania – jedno dielo. Usiluje sa spojiť ideu sociálnej funkčnosti s ideou autonómie umenia – historickú a štrukturalnú interpretáciu“.<sup>7</sup>

Popri snahe o zvedčenie kritiky, prehĺbenie jej analytických aj interpretačných schopností a objektivizovanie výskumov, malo v štyridsiatych rokoch svoju úlohu aj úsilie iné: „Na jednej strane sa bádatelia sústreďovali na spracovanie ohraničených problémov, a na strane druhej dbali o to, aby tieto analýzy mali syntetizačný charakter, aby podávali celkový pohľad na danú oblasť a vyúsťovali do popularizačných obrazov.“<sup>8</sup> Sám Dubnický, v tomto smere uvažovania, vymedzuje aj funkciu kritiky umenia: „Charles Baudelaire, prvý z veľkých kritikov umenia konštatoval, že publikum je mŕšhajúcimi hodinami. Úlohou kritiky je teda zmierňovať toto oneskorenie, zoslabovať dôsledky vyradenia umenia zo spoločnosti. Kritika slúži pre styk spoločnosti a umenia. (...) Kritika môže popularizovať poznatky dejepisu umenia, ale nie je vedou. Stanovisko kritika je subjektívne, podmienené jeho vkusovým vzdelaním. Na rozdiel od dejepisu umenia (vedy), kritika umenie hodnotí a jej úsudky majú len aktuálnu platnosť.“ Uvedené stanovisko pochádza z textu *Základné pojmy a problémy súčasného dejepisu umenia* (1940),<sup>9</sup> ktorý Dubnický publikoval ako kritickú polemiku s interpretáciou umenia Jozefa Cincíka, pretože podľa jeho vlastných slov „nemožno mi prijať niektoré umelecko-historické hľadiská“, ako ich (Dr. Cincík) formuloval vo svojom článku *Novému výtvarnému umeniu*.<sup>10</sup> Nové smerovanie umenovedy ku „skúmaniu imanentných zákonov autonómneho

<sup>6</sup> Tamže, s. 201.

<sup>7</sup> BAKOŠ, J.: Štyridsiate roky. Syntéza a polarita. In: *Situácia dejepisu umenia na Slovensku*. Bratislava: Analekta – SNG, 1979, č. 7, s. 70.

<sup>8</sup> Tamže, s. 67.

<sup>9</sup> HONZA (DUBNICKÝ), J.: Základné pojmy a problémy súčasného dejepisu umenia. In: *Elán*, roč. 11, 1940, č. 4, s. 3.

<sup>10</sup> Z osobnej korešpondencie medzi J. Dubnickým a M. Bakošom. ALU SNK, Martin; CINCÍK, J.: *Novému výtvarnému umeniu*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 56, 1940, č. 10, s. 582 – 594.

výtvarného vývinu, ako sa realizovalo v dejinách výtvarného umenia“ tu definuje ako aktuálnu, z jeho pohľadu „dnešnú úlohu dejepisu umenia“; „Táto práca si vyžaduje štúdium umelecko-historického materiálu, ak dejepis umenia nemá byť len summou apriórnych úsudkov. Dejepis umenia nehodnotí, jeho hľadiská sú objektívne; objektívnym vedeckým spôsobom možno zistiť, ako tá-ktorá pamiatka vyhovuje požiadavkám estetickej normy svojej doby, resp. ako ju pretvára a začína utvárať normu novú; pamiatky nehodnotíme, lež triedime podľa ich vývinového významu.“<sup>11</sup>

Dubnického definícia kritiky umenia a jej prísna diferenciácia od dejepisu umenia sa však rozchádza s pôsobením a charakterom jeho vlastnej kritickej práce. Pri voľbe medzi popularizačno-hodnotiacou kritikou umenia a systematizujúcim vedeckým dejepisom umenia – možno radiť jeho texty presne do stredu spojnice oboch týchto pólov umenovedy. Svedčí o tom mnoho hľadísk jeho kritickej tvorby. Dubnický napríklad takmer vždy, aj keď ide o rozsahom kratší text, vnáša do neho objektivizačný prvok v podobe dejinných exkurzov a argumentačných podložení skúmaného nového javu. Z mnohých príkladov vyberáme z jeho stanoviska k *Výstave Petra Matejku v bratislavskom Dome umenia* (1940):<sup>12</sup> „Prv ako pristúpim k charakteristike výtvarného diela Petra Matejku, rád by som – aspoň zhruba – načrtnol priebeh slovenského výtvarného vývinu. (...) slovenská kritika nevenovala dosiaľ nástupu mladej generácie dostatočnú a zaslúženú pozornosť. Chcem preto osvetliť výtvarný program tejto generácie a poukázať na jej miesto a úlohu v slovenskom výtvarnom vývine, aby sme na tomto úzadí mohli pochopiť aj tvorbu jej najmladšieho príslušníka Matejku.“

Pri svojom mapovaní a obhajobe nového umenia sa Dubnický vedome opiera o štrukturálnu teóriu umenia, čím obmedzuje subjektivitu svojho kritického prístupu. Na potrebu dôkladnej štrukturálnej analýzy sa odvoláva vo viacerých prípadoch (napríklad v texte *Niekoľko poznámok k výstave Dezidera Millyho*<sup>13</sup> z roku 1943), no v jasnej podobe deklaruje príklon k štrukturalistickému skúmaniu v spomínanom známom texte *K otázke vzťahov medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením mladej generácie* (1941): „Jednotlivé umenia nevyvíjajú sa izolovane, lež sú vo vzájomnom vzťahu, ktorý je dynamický. Materiál, ktorý používajú, ich síce rozrôzňuje, ale jednotný estetický cieľ ich zase zblížuje. Vlastností materiálu tvoria určité medze, takže jedno umenie nemôže sa prikloniť natoľko k druhému, že by prestalo byť sebou samým. Vzťahy medzi umeniami nie sú jednostranné, lež vzájomné a premenlivé, takže umenia tvoria spolu štruktúru vyššieho druhu (štruktúru štruktúr), v ktorej dominantné postavenie prislúcha raz umeniu tomu, raz onomu. Takto sa ukazuje súbor umení z hľadiska súčasnej štrukturalistickej vedy o umení.“<sup>14</sup>

Aj Dubnického pohľad na vtedajšie mladé umenie nie je len letným subjektívnym pohľadom, ale dôkladným analytickým a dlhodobým sledovaním problematiky, ku ktorej

<sup>11</sup> Tamže.

<sup>12</sup> HONZA (DUBNICKÝ), J.: Výstava Petra Matejku v bratislavskom Dome umenia. In: *Elán*, roč. 11, 1940, č. 2, s. 15.

<sup>13</sup> DUBNICKÝ, J.: Niekoľko poznámok k výstave obrazov D. Millyho. In: *Elán*, roč. 14, č. 3, 1943, s. 11.

<sup>14</sup> DUBNICKÝ, J.: K otázke vzťahov medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením mladej generácie. In: *Vo dne a v noci*. Zborník poézie a umenia. Bratislava, 1941, s. 142.

sa opakovane vracia a do hĺbky ju rozpracúva. Vo viacerých textoch obhajuje, prečo sa pre neho dejiny súčasného slovenského maliarstva (umenia) začínajú až Gustávom Mallým, „ktorý už v časoch predrevrutarových vytvoril si na poučkách impresionizmu osobitý štýl, ukazujúci lokálny slovenský charakter“. (Slovenský charakter tvorby – „slovenskosť“ je v Dubnického koncepcii – možno na prvý pohľad paradoxne – ďalším hľadaným a obhajovaným aspektom novej mladej tvorby.) Základné prvky diferencovania staršej a mladšej generácie, a zároveň kritériá „novosti“ a „modernosti“, ktoré Dubnický nachádza a formuluje, uvádzame v prehľadnom zhrnutí (autor ich podrobne rozanalyzoval v texte *Nové obdobie slovenského výtvarníctva*<sup>15</sup> z roku 1939). Staršiu generáciu, s vrcholným predstaviteľom M. Benkom, nazýva *dekorativistami*, ktorí majú z hľadiska tvorby najmä *monumentalizačné snahy*. Z tematickej stránky sú *folkloristicky zameraní* a z pohľadu celistvosti je tu prítomná veľká „*individualizácia*“ – rozdrobenosť výtvarných prístupov. Generácia mladých naopak smeruje k „*slohovosti*“ (s malými vzájomnými kvalitatívnymi rozdielmi). Sú to *koloristi*, ktorí primárne rozvíjajú formálnu stránku diela: „funkcia *obsahu* v ich diele je dosť podradná“ a predmet v obraze je v prvom rade nositeľom *farebných hodnôt*. Vylučujú plošnosť, sú cielene *nedekoratívni*; a pre celú generáciu mladých umelcov platí, že nikdy nestrácajú „spojenie so samotnou skutočnosťou, ktorá je, pravda, mnohoznačná.“

Okrem „formálnych presunov vo výtvarnej štruktúre“ diferencujú mladú generáciu aj „zmeny tematické“ – napríklad „obrat k nefolklorným témam“ a „takmer výlučne námety mestské“. „Pritom sa mení aj formát obrazov. Umelci staršej generácie volia si najradšej veľký, monumentálny formát obrazov.“ „Naproti tomu, mladší výtvarníci už rátajú s pokročilejším štádiom vývinu spoločenskej štruktúry u nás (...) a volia si malý, kabinetný formát obrazov, ktoré už nemajú visieť po úradoch a bankách, ale byť intímnou súčasťou moderného mestského bytu.“

Z najdôležitejších aspektov nového umenia, ktoré Dubnický obhajuje a vyzdvihuje, je *príklon mladých výtvarníkov k umeniu básnickému*. Ťažiskovo sa mu venuje v štúdiu *K otázke vzťahov medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením mladej generácie*.<sup>16</sup> Po dejinnom exkurze – po „príkladoch na styky maliarstva a literatúry“ a ich vzájomného ovplyvňovania sa – podrobne rozoberá dôvody a spôsoby literárno-umeleckej spolupráce v našom prostredí, kde „výtvarný vývin prebieha v znamení príklonu k poézii, ktorý nateraz vrcholí v surrealistickom výtvarníctve. (...) Nadrealistickí básnici charakterizovali diela mladých výtvarných umelcov ako *poetické*. Pritom výtvarníci mladej generácie nezatajujú svoje negatívne stanovisko k tzv. ‚literárnosti‘ výtvarného diela. Treba si teda najprv ustáliť, čo si títo umelci predstavujú pod ‚literárnosťou‘, ak chceme vedieť, či je rozpor medzi náhľadom o ‚poetičnosti‘ a odporom k ‚literárnosti‘“. Dubnický ako vysvetlenie uvádza, že „protest mladých výtvarníkov proti ‚literárnosti‘ týka sa takých zastaraných a neumeleckých spôsobov tematickej konštrukcie, pri ktorých spravidla námet prechádza výtvarné dielo a zotročuje výtvarné komponenty“.<sup>17</sup> Na otázku o vzťahoch medzi

<sup>15</sup> HONZA (DUBNICKÝ), J.: Nové obdobie slov. výtvarníctva. K I. členskej výstave SSU. In: *Elán*, roč. 9, 1939, č. 1–2, s. 4–5.

<sup>16</sup> DUBNICKÝ, J.: K otázke vzťahov medzi nadrealistickou poéziou a výtvarným umením mladej generácie. In: *Vo dne a v noci*. Zborník poézie a umenia. Bratislava, 1941, s. 142–146.

<sup>17</sup> Tamže, s. 143.

nadrealistickou poéziou a novým výtvarníctvom sa snaží nájsť odpoveď skúmaním spôsobov tematickej výstavby, používaných básnikmi a výtvarníkmi. Pri analýze sochárskych diel Jozefa Kostku napríklad tvrdí, že poetický účinok vyplýva z ich tematickej mnohoznačnosti. „Zameranie k poetickému účinku deje sa novými, umelecky účinnými spôsobmi a nie je to pritom na úkor optických a haptických zložiek.“<sup>18</sup> K novým „účinným“ tvárnym postupom (v plastike aj maľbe) patrí „torzálnosť“ – tvarová a tematická neukončenosť (ktorú Dubnický označuje za výtvarnú realizáciu synekdochy, t.j. zastúpenie celku časťou) a ďalej, s torzálnosťou úzko súvisiaca, „náčrtovosť“. Tou možno súčasne zdôrazniť aj znakovosť diela aj vzbudiť dojem nedokončenosti – docieľiť teda poetický účinok prostriedkami vlastnými výtvarnému umeniu.

Z mnohých aspektov kritickej tvorby Jaroslava Dubnického spomenuli sme len niektoré. Mnohé ďalšie je potrebné ešte prebádať, pretože, rovnako ako dejiny slovenskej kritiky umenia, sú stále z veľkej časti „neznámou pevninou“. Tak aj výtvarná kritika z obdobia štyridsiatych rokov je zatiaľ témou reflektovanou len okrajovo, hoci mnohé jej tematicky spriaznené oblasti sú už zásadne rozpracované (myslíme napríklad na výsostne historické uchopenie štyridsiatych rokov; v umenovednej sfére prebehlo zmapovanie dobového výtvarného umenia; početné sú štúdie k problematike nadrealizmu, činnosti Spolku pre vedeckú syntézu či analýzy fenoménu Avantgarda 38 a pod.).

Autonómna sebareflexia kritiky výtvarného umenia sa u nás rozvíja najmä od šesťdesiatych rokov 20. storočia. V roku 1964, k blížiacej sa polstoročnici Dr. Dubnického, inicioval prof. Mikuláš Bakoš súborné knižné vydanie jeho textov o výtvarnom umení. Do edičného návrhu vybral 43 kritík, článkov a štúdií z dekady 1938 – 1948. Publikácia sa však, po dvojnásobnom nezdôvodnenom odmietnutí, nikdy nezrealizovala. Napriek Bakošovmu oprávnenému apelu, že „naša výtvarná kritika nie je taká bohatá, aby sme jej hodnoty mohli nechávať ležať úhorom“, zostávajú výtvarnokritické práce Jaroslava Honzu-Dubnického roztrúsené po dnes už takmer sedemdesiatročných periodikách, a preto stále ťažšie dostupné.

---

<sup>18</sup> Tamže.