

Paradoxy interpretácie sochárstva v esejistickej tvorbe Dominika Tatarku

DANIEL GRŮŇ, Katedra teórie a dejín umenia Vysokej školy výtvarných umení, Bratislava

Nasledujúca štúdia je venovaná niektorým otázkam spojeným s interpretáciami slovenského výtvarného umenia. Pôjde o analýzu esejistických textov spisovateľa Dominika Tatarku (1913 – 1989) z konca šesťdesiatych rokov 20. storočia. Tatarkove texty nadväzujú na tradíciu neracionalistického, emfatického písania a interpretovania výtvarných diel. Na základe ich analýzy sa pokúsím priblížiť k riešeniu niektorých paradoxných vzťahov medzi modernizmom a anachronizmom, presnejšie medzi progresívnymi humanistickými myšlienkami o národnej kultúre a mytologickými motívmi národnej prehistórie. Na ktorej strane identifikujeme Tatarkovu pozíciu interpreta umenia a kultúrneho kritika – medzi kriesením národnej identity z panteónu dávnej slovanskej mytológie a ideálmi slobodnej obce, spoločenstva, pre ktoré je umenie jedným zo základných spôsobov dorozumenia so svetom i so sebou samým? Prežívanie mýtov viazaných na národné príbehy je jedným zo znakov kultúrneho priestoru strednej Európy a u Tatarku sa niektoré z nich prebudili s politickým odmäkom konca šesťdesiatych rokov.¹ Paradoxy etnocentrizmu neskorého modernizmu na Slovensku vysvetľuje anachronizmus spojenia medzi „Teraz“ a „Dávny“, zrážkou moderného s predjedným.²

Skupina Mikuláša Galandu a Dominik Tatarka

Keď sa skupina mladých slovenských umelcov v čase doznievajúceho stalinizmu, v rokoch 1956 – 1957, prihlásila k odkazu medzivojnového slovenského maliara Mikuláša Galandu (1895 – 1938), bol to signál, že v slovenskom umení sa začína obdobie odmäku. Medzi prvým vystúpením v decembri 1957 v Žiline a štvrtou spoločnou výstavou skupiny v máji až júli 1965 v Bratislave a Prahe sa jadro skupiny (nazývanej tiež „Galandovci“) ustálilo na týchto členoch – Andrej Barčík, Anton Čutek, Vladimír Kompánek, Rudolf Krivoš, Milan Lалуha, Milan Paštéka, Andrej Rudavský, Ivan Štubňa a Pavol Tóth. V priebehu šesťdesiatych rokov viacerí predstavitelia skupiny presadzovali novú podobu moderného umenia, ktoré podľa nich nemalo byť ani socialisticko-realistické, ani abstraktné, ale civilné „umenie pevných a prostých tvarov“.³ Skupina ako celok a aj jej

¹ Problematiky sa z rôznych strán dotýkajú tri citované publikácie: KREKOVICĎ, E. – MANNOVÁ, E. – KREKOVICĎOVÁ, E.: *Mýty naše slovenské*. Bratislava : Academic Electronic Press, 2005. *Slovenský mýtus*. [Kat. výst.] Ed. A. Hrabušický. Bratislava : SNG, 2006. LAHODA, V. (Ed.): *Local Strategies International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918 – 1968*. Praha : Artefactum a Ústav dejín umění AVČR, 2006.

² Tu by som sa rád odvolal na štúdiu Georgesa Didi-Hubermana, venovanú analýze dialektického obrazu u Carla Einsteina a Waltera Benjamina. DIDI-HUBERMAN, G.: *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (Les éditions de minuit. Paris 2000). *Pred časom. Dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Prekl. R. Šafaříková. Bratislava : Kalligram 2006, s. 191 – 253.

³ *Výstava skupiny M. Galandu*. Katalóg výstavy. Výstavná miestnosť krajskej správy lesov. Žilina, 1957. Na rozdiel od českej výtvarnej scény a výtvarného diania v Poľsku, štruktúrálna abstrakcia na Slovensku

najvýraznejší predstavitelia mali svojich interpretov a kritikov. Spočiatku to bol výtvarný kritik Radislav Matuščík, neskôr jeho mladší nasledovníci Juřaj Mojžiš, Iva Mojžišová, Ján Bakoš a napokon aj spisovateľ Dominik Tatarka. Dominik Tatarka, ktorý debutoval ako prozaik už v roku 1942, sa živo zaujímal o výtvarné umenie; čo dokazujú aj početné články a eseje venované výtvarným umelcom, výstavám a polemikám o súdobom umení. Napriek tomu, že v prvej polovici päťdesiatych rokov bola jeho tvorba poplatná schematicizmu socialistického realizmu, Tatarka ako prvý slovenský spisovateľ publikoval kritiku kultu osobnosti pamfletom *Démon súhlasu* (1956, knižne 1963) a neskôr, v rokoch 1967 až 1968 sa postavil do čela demokratizačného procesu v Československu. Zo svojej pozície arbitra morálnych a ľudských hodnôt sa Tatarka v tomto období vyjadroval k metafyzickým otázkam národnej existencie – k poslaniu a svedomiu národa. Pri všetkej úcte k demokratickej tradícii prvej Československej republiky (1918 – 1938), Tatarka neból zástancom koncepcie T. G. Masaryka o jednom československom národe. Rozhľad v modernej európskej kultúre, nadobudnutý štúdiami v Prahe a Paríži, sa stal predpokladom jeho kozmopolitného cítenia a vlastenectva, vzdialeného akejkolvek podobe nacionalizmu. Pokus o výklad Tatarkových názorov na výtvarné umenie sa úzko dotýka dobových úvah o spoločnosti, motivovaných tzv. obrodným procesom socializmu v druhej polovici šesťdesiatych rokov. Mnohé z jeho statí o výtvarnom umení, publikované v týždenníku *Kultúrny život* a ďalších periodikách, vyšli knižne v roku 1968 pod titulom *Proti démonom*.⁴ Sú dokladom toho, aké dôležité postavenie nadobudla národná kultúra a umenie pri neúspešnom pokuse realizovať ideál humanistickej verzie socializmu. Tatarka vo svojich úvahách značnú pozornosť sústredil na sochárstvo a svoju víziu *kultúry ako obcovania* projektoval do diel svojich súčasníkov. O generáciu starší spisovateľ objavil v tvorbe niektorých členov Skupiny Mikuláša Galandu hodnoty zviazané so svetom ľudových a praslovanských motívov. Zbližovalo ich úsilie nadviazať stratené spojenie s medzivojnovou modernou a rehabilitovať jej pravdivé hodnoty v lokálnych špecifikách. Pre skupinu mladých umelcov to znamenalo sledovať príklad Miloša Alexandra Bazovského, Ludovíta Fullu, Cypriána Majerníka a Mikuláša Galandu v zobrazení slovenského človeka, pamäti krajiny a jej mýtických prvkov.⁵

Tatarkovo „uctievanie bohov“ a totemické sochy Vladimíra Kompánka

V eseji O uctievaní bohov, publikovanej prvýkrát v *Slovenských pohľadoch* v roku 1967 Tatarka napísal, že zmyslom sochárstva je tvorenie bohov. Odvolávajúc sa na analýzy myslenia prírodných národov francúzskeho štrukturalistu Clauða Lévi-Straussa, imaginárne múzeum spisovateľa André Malrauxa a etnografické výskumy slovenského

nastupovala oneskorene až rokom 1961 a jej výstavy boli spočiatku neverejné. Pre porovnanie pozri: PIOTROWSKI, P.: *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945 – 1989*. Poznań : Rebis, 2005, s. 95 – 97.

⁴ TATARKA, D.: *Proti démonom. Výber statí o literatúre a výtvarníctve*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968. Pozri tiež BRABENEC, P. (Ed): *Dominik Tatarka: un écrivain en dissidence*. Paris : L'Harmattan, 2007.

⁵ ABELOVSKÝ, J.: Identita a moderna. In: *Slovenský mýtus*. [Kat. výst.] Ed. A. Hrabušický. Bratislava : SNG, 2006.

bádateľa Rudolfa Bednárika, Tatarka tvrdí, že sochárstvo je tvorbou foriem a znakov, ktoré sa stávajú prostriedkom dorozumenia medzi ľuďmi a národmi.⁶ V jeho úvahách v tejto súvislosti vystupuje aspekt materiálnych symbolov a archetypov zviazaných s národným povedomím, ktoré nazýva aj uctievaním predkov. Vo väzbe na ľudový výtvarný prejav zdôrazňuje ich viditeľné sprítomnenie na verejných priestranstvách a v krajine. Tatarka píše o božstvách objektivizovaných do podoby národných monumentov, o sochárskych spodobeniach mýtických ochrancov a svätých miest. Sochárstvo podľa Tatarku vytvára predpoklady všeľudského dorozumenia prostredníctvom univerzálne platných foriem a znakov. Aké to boli *formy a znaky*, v ktorých Tatarka hľadal potvrdenie svojej koncepcie kultúry ako všeľudského obcovania?

Pri skúmaní Tatarkových esejí musíme brať do úvahy fakt, že ich autor nebol teoretikom ani kritikom umenia a ich zámerom ani nemohlo byť hodnotenie výtvarnej tvorby súčasníkov. Ak máme uvažovať o tom, aký zámer sledoval Tatarka svojimi úvahami o výtvarnom umení, vychádzajme z toho, čo Milan Hamada pomenoval *koncepciou kultúry* a Václav Černý ako Tatarkovu *púť kultúrou*. Vzhľadom na voľné, imaginatívne a poetické narábanie s jazykom bude vecnejšie pracovať s pojmom „vízia“ alebo „imaginácia“, ktorými možno voľnejšie uchopiť projekciu istých predstáv do výtvarnej tvorby. Na základe rozboru textov venovaných výtvarnému umeniu vieme rozlíšiť v Tatarkovom uvažovaní niekoľko rovín, z ktorých menujme dve: prvá je politická a definuje ju spoločenské postavenie spisovateľa v období snáh o ustanovenie československej federácie v roku 1968.⁷ Druhú by sme mohli označiť ako poetickú a v nej sa stretáva Tatarkova angažovaná vízia národnej kultúry s rozprávačskou vrúcnosťou vo vzťahu k predmetu písania. Český literárny teoretik a historik Václav Černý charakterizoval Tatarkov vzťah ku kultúre ako „prirodzený dôsledok a korunu ľudského obcovania“.⁸ Pojem „obcovanie“ používal Tatarka v spojení oboch významov tohto slova: za prvé, obcovanie ako intímne stretnutie muža a ženy a za druhé, obcovanie ako stretávanie sa a teda predpoklad existencie obce ako spoločenstva ľudí. Pri čítaní Tatarkových textov zistíme, že v jeho interpretácii výtvarného diela zohráva dôležitú úlohu senzualizmus a reprezentácia ženského tela. Analýza rodovej problematiky by tu samotná vystačila na celú štúdiu, preto uvádzam iba niekoľko príkladov, ktoré sa priamo dotýkajú interpretácie výtvarného diela. Už v Tatarkovej postsurrealistickej próze *Paňa zázračnica* (1944) nájdeme ústredný motív ženy ako predstavy a objektu výtvarného zobrazenia. Tatarka vo svojej prozaickej aj esejistickej tvorbe rozvinul modernistický topos *femme fatale* – osudovej ženy, ženy ako zdroja umeleckej inšpirácie a predmetu zobrazenia. Metonymické zobrazenie predmetu túžby figuruje v obrazotvornosti autora ako fetiš. Spojenie žena-socha-fetiš sa objavuje

⁶ TATARKA, D.: O uctievaní bohov. In: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava : Nadácia Milana Šimčeka, 1996, s. 43, 51, 53. Pôvodne In: *Slovenské pohľady*, roč. 83, 1967, č. 2.

⁷ Tieto snahy vyvrcholili vydaním tzv. Súkromných listov Skupiny M. Galandu. Aj keď názvom sa odvolávajú na prvý modernistický manifest slovenských umelcov Mikuláša Galandu a Ľudovíta Fullu z roku 1930, išlo v nich skôr o kritické hodnotenie pomerov v kultúre a spoločnosti. *Súkromné listy Skupiny M. Galandu*, Apríl 1968, č. 1, s. 3. Redigoval Juraj Mojžiš. Grafická úprava Igor Imro. Náklad 2000 kusov.

⁸ ČERNÝ, V.: Púť Dominika Tatarku Slovenskom a kultúrou. Prekl. J. Vaňovič. In: *Slovenské pohľady*, roč. 106, 1990, č. 3, s. 47.

práve v jeho vízii sochárskej tvorby v druhej polovici šesťdesiatych rokov. Ďalšie analógie sa ukazujú aj medzi povrchom tela a vizuálnymi kvalitami predmetov a hmôt. Tieto Tatarku priam vyzývajú k dotyku – „opáčeniu“, takže ich prijíma haptickým vnemom, v telesnom kontakte s matériou. Tieto analógie pridávajú v Tatarkových esejach soche materiálnu povahu fetiša, resp. privátneho objektu túžby.

Socha je pre Tatarku stelesnením kultu, a to nielen kultu súkromného; ale rovnako aj verejného. Kult pozostáva z rôznych rituálnych prejavov vo vzťahu k sochárskemu objektu, ktoré majú spoločenský charakter – v náboženských aj sekularizovaných formách pripomínania si významných osobností a pamätných udalostí. Kult dáva zmysel trojrozmernému zobrazeniu. Socha je určená k uctievaniu, zvečneniu a prekonaniu časovosti. K samotnej soche Tatarka priraduje akt vztyčovania, ktorý považuje za spoločenský prejav uctievania, prejav v priestore sa realizujúcej moci. Podstatu sochárskeho diela naplňujú zmyslové vnemy rozvíjané v hmatovom kontakte s materiálmi. Sochár „obnovuje praveké cítenie v dreve“ a „znak drevenej dediny povyšuje na dorozumievací národný znak v súčasnosti“.⁹ Socha má tiež svoje miesto, ktoré vytvára jej komunikačný kontext: „Ony samy a tiež miesto, kde sú postavené, stávajú sa znakom, výrazom dorozumenia a porozumenia, výrazom a miestom kultu človeka, kultom toho, čo všetci uznávajú, čo je evidentné.“ Preto vzťah sochy a miesta má archetypálny rozmer: „Na začiatku v sochárstve je kameň, položený do hláv hrobu, je balvan, postavený na pohrebisku; balvan je len balvanom, ale vše značí aj monument ľudského osudu, aj úcty k nemu.“¹⁰ Počiatok sochárstva objavuje vo vztyčenom monumente nad hrobmi predkov.

Ak v článku uverejnenom v týždenníku *Kultúrny život* v roku 1966 s názvom *Kompánkovi drevení penáti* uvažuje Tatarka o jeho dielach ako o penátoch, čiže drevených stĺpoch, ktoré označujú drevený náhrobný pomník, tvaroslovím a znakom slnka pripomínajúci predkresťanskú éru slovanskej kultúry, o dva roky neskôr, v eseji *Kultúra ako obcovanie* vo všeobecnejšej rovine charakterizuje slovenskú kultúru ako kultúru drevenú.¹¹ Drevené skulptúry Vladimíra Kompánka (1927) sú v predstavách spisovateľa zobrazené v podobe, ktorú možno doložiť známym a často citovaným výrokom: „Sú to moderné fetiše a tótemy, kmeňové a národné, sú to naši penáti, ochranné božstvá nášho detstva.“¹² Viackrát sme spomenuli priamočiaru líniu medzi ľudovou tradíciou a moderným umením, líniu, ktorá sa u Kompánka ukazuje na prvý pohľad ako bezprostredná a priama. Prvá retrospektívna výstava Kompánkovej sochárskej tvorby v Bratislave na prelome rokov 1965 – 1966 ukázala postupné smerovanie k znakovému prepisu zážitkov a spomienok na krajinu a ľudí spätých s ňou. Krok za krokom u neho narastá vedomie zakorenenej domácej tradície, najmä v početnom súbore prác s drevom. Dôraz v nich kladie na

⁹ TATARKA, D.: Vyznanie sochárom. In: *Proti démonom. Výber statí o literatúre a výtvarníctve*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968, s. 418. Pôvodne In: *Kultúrny život*, roč. 23, 1968, č. 2, s. 3.

¹⁰ TATARKA, D.: O uctievaní bohov. In: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava : Nadácia Milana Šimečku, 1996, s. 43 a 48. Pôvodne In: *Slovenské pohľady*, roč. 83, 1967, č. 2.

¹¹ TATARKA, D.: Kultúra ako obcovanie (Úvaha o pohybe národa). In: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava : Nadácia Milana Šimečku, 1996, s. 63. Pôvodne In: *Kultúrny život*, roč. 23, 1968, č. 31, s. 6 – 8.

¹² TATARKA, D.: Kompánkovi drevení penáti. In: *Kultúrny život*, roč. 21, 1966, č. 1, s. 1.

totemickú vertikálnosť a na redukcii výrazových prostriedkov: „párkrát zaťať do dreva na správnom mieste (...)“¹³ Toto smerovanie v jeho tvorbe potvrdila s odstupom troch rokov kritika druhej samostatnej Kompánkovej výstavy z pera Ivy Mojžišovej, ktorá vtedy napísala: „Rastúc z pudovej potreby vymedziť a upevniť vlastnú bytie, vlastnú prítomnosť v istej krajine a v istom ľudskom spoločenstve, Kompánkov výtvarný prejav nadobúda úplnosť, obracia sa k druhým, vysvetľuje a upevňuje zároveň bytie obce, privoláva úctu k predkom a prebúda ducha dejín ukrytého v pamäti tvaru.“ Kompánkov výtvarný prejav charakterizovala ako rehabilitáciu kultúrnej pamäte a zabudnutej obrazotvornosti detstva, ktoré „zaklínajú škodlivé a zlé mocnosti dneška“.¹⁴

Moderná interpretácia pohanského kultu

Tatarka sa vo svojich úvahách často odvoláva na skúmania slovenského etnografa Rudolfa Bednárika. Bednárík publikoval od štyridsiatych rokov viacero štúdií venovaných ľudovej výtvarnej kultúre na Slovensku – z nich najznámejšie sú práce *Zvykoslovné pramene výtvarného prejavu* (1942), *Ľudové náhrobníky* (1947) a *Slovenské úle* (1957). V prvej z menovaných kníh sa Rudolf Bednárík metodologicky sústredil na to, aby opodstatnil väzby výtvarného ľudového prejavu na ľudovú slovesnosť a vzájomne ich zdôvodnil, čo malo pre uvažovanie o umení na Slovensku ako umelecko-historickom regióne zásadný význam. Vo svojich tézach zdôrazňuje Bednárík apotropajný charakter niektorých prejavov ľudovej výtvarnej kultúry – na úľoch, oltárikoch, idoloch či náhrobníkoch zdôrazňuje jej magický a ochranný obsah, ktorý pretrval po stáročia a postupne splynul v procese kristianizácie ľudových kultov so symbolmi kresťanstva. Predpoklad kauzálnej spojitosti foriem ľudového výtvarného prejavu na území Slovenska s jedným jazykovým etnikom a jeho slovesnosťou za prvé a paralela medzi ľudovými výtvarnými prejavmi a predkresťanskými slovanskými motívami za druhé, naznačujú problematickú kontinuitu medzi etnickou prítomnosťou a dávnou slovanskou minulosťou.¹⁵ Utvára sa romantická predstava etnicky uzavretej ľudovej kultúry po stáročia nehybne prítomnej na danom území. Bednárikova teoretická konštrukcia, ktorá vo svojej dobe zjavne poslúžila mocenským praktikám, pre Tatarku predstavuje objav rovnocenný koncepcii kultúry André Malrauxa. K podobným záverom dospieva v jednej z ranných štúdií, venovanej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku, český historik umenia Karel Stejskal. Vybavený marxistickou argumentáciou, Stejskal vypracoval ikonologický výklad mytologicko-kozmozologického obsahu slovenského nástenného maliarstva, kde na rôznych príkladoch ukázal prepojenie kresťanských motívov so slovanskými pohanskými kultmi. Jeden z nich stojí za to citovať aj na tomto mieste: ide o obraz Svätej Trojice v podobe starca s tromi tvármi (Stejskal ju opísal tak, že jedna z tvárí tohto božstva pozerá naľavo, druhá dopredu a tretia doprava, takže hlava má tri nosy, troje ústa, ale iba dve oči) nájde-

¹³ Vladimír Kompánek. *Plastika, kresba*. Katalóg výstavy. Mestská galéria v Bratislave, 1965 – 1966.

¹⁴ MOJŽIŠOVÁ, I.: Nad dielom Vladimíra Kompánka. In: *Giacomettiho oko a iné texty zo šesťdesiatych rokov*. Bratislava : AF, 1994, s. 146. Pôvodne In: *Výtvarný život*, roč. 14, 1969, č. 7, s. 14 – 18.

¹⁵ BEDNÁRIK, R.: *Zvykoslovné pramene výtvarného prejavu slovenského*. Martin : Matica slovenská, 1942, s. 9.

ný v gotickom kostole v Hornom Jasene, ktorý Stejskal spája so sochou Svantovita, objavenou v Zbrúči a považovanou za idol západoslovanského božstva.¹⁶

Náš prehľad interpretačného slovníka sa nezaobíde bez zbežného prehľadu pojmov definujúcich archaický čas uctievania. Hovoríme o základných kategóriách „západnej“ kritiky náboženstva – o trojici pojmov *totemizmus*, *fetišizmus* a *idolatria*. Trojica pojmov *idol/fetiš/totem* však nesúvisí len s primitívnymi praktikami uctievania, ale bola aplikovaná aj do modernej spoločenskej kritiky. Vychádzam tu z názoru W. J. T. Mitchella, ktorý navrhuje považovať túto trojicu pojmov nie za tri rôzne kategórie objektov, ale za pomenovanie troch rozdielnych vzťahov k veciam, ako tri formy objektových vzťahov. Z toho vyplýva, že jeden a ten istý objekt môže v závislosti od sociálnych praktík a príbehov, ktoré ho obklopujú, fungovať ako totem, fetiš alebo idol. Preto rozdiel, ktorý tieto tri druhy objektových vzťahov zakladajú, nemusí byť nevyhnutne viditeľný, ale môžeme ho pochopiť na základe rituálov a mýtov, ktoré okolo neho cirkulujú. Ak napríklad v zlatom teľati vidíme zázračnú podobu Boha, je to idol. Keď v ňom nachádzame rozpačito utvorený obraz kmeňa alebo národa, potom ide o totem a keď sa zdôrazňuje jeho materiálnosť v súvislosti s telesnými časťami, stáva sa fetišom.¹⁷

Vráťme sa opäť k objavom neskorej moderny, k objavom živej „primitívnosti“ slovenského vidieka. V nepublikovanom texte s názvom *Žasnúci vól* zo začiatku sedemdesiatych rokov, ktorý bol pôvodne pripravovaný pre bulletin Oravskej galérie, Tatarka píše o dielach Štefana Siváňa, insitného rezbára objaveného Galandovcami začiatkom šesťdesiatych rokov.¹⁸ Dá sa povedať, že Tatarka, ako pravdepodobne aj jeho priatelia Galandovci, nachádzal v Siváňových dielach „výraz väčšej skúsenosti roľníckeho ľudu“.¹⁹ Vo svojich esejach evokuje obraz zvierat'a, Siváňovho „žasnúceho vola“, podobne aj obraz Kompánkových sôch, ktoré nazval „drevení penáti“, či figuratívnych sôch Pavla Tótha pomenovaných „Venuše“. Podľa Tatarku sa vyznačujú tým, že sú to objekty uctievania. Raz sú to *fetiše* a inokedy *totemy*, v ktorých sídli duchovná existencia národa. Rovnako im prisudzuje mýtický charakter a vidí v nich pokračovanie pohanských kultov. Svedčí to o tom, že u Tatarku súkromné uctievanie, ktorého výsledkom je *fetišizmus* a verejné uctievanie spojené s materializáciou kmeňových, resp. národných symbolov, charakterizované ako *totemizmus*, splyvajú v jedno.

Vízia národných špecifik integrovaných do rámcov modernizmu vyvrcholila zapojením sochára Vladimíra Kompánka do architektonického návrhu a následne aj realizácie prvého krematória na Slovensku, ktorým bol poverený mladý architekt, rovesník Galandovcov, Ferdinand Milučký (1929). Krematórium spolu s urnovým hájom (1962 – 1968) je dnes pokladané za jedno z kľúčových diel slovenskej architektúry povojnovej moderny

¹⁶ STEJSKAL, K.: K obsahovej a formovej interpretácii stredovekých nástenných malieb na Slovensku. In: *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*. Bratislava, 1965, s. 194.

¹⁷ MITCHELL, W. J. T.: Totemism, Fetishism, Idolatry. In: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2005, s. 188 – 189.

¹⁸ Štefan Siváň. *Plastiky*. [Kat. výst.] Dolný Kubín: Oravská galéria, Hořný Smokovec: Tatranská galéria, júl – august 1974.

¹⁹ TATARKA, D.: Žasnúci vól. In: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava: Nadácia Milana Šimčeka, 1996, s. 132.

a odborníkmi cenené ako najprenikavejší príklad minimalistickej redukcie v architektúre.²⁰ Komplex bratislavského krematória sa nachádza na vonkajšom svahu Karpatského masívu a je výnimočný tým, ako je zakomponovaný do prírodného prostredia. Vo svojej koncepcii spája podnety tvorby L. Mies van der Roeho a F. L. Wrighta spolu s odkazmi na ľudové staviteľstvo, ktoré pre Milučkého nepredstavovalo naivné ozdobovanie, ale uchopenie fundamentálnej prostoty. Ako píše autor Milučkého monografie Matúš Dulla, tieto podnety ho viedli k uvoľneniu pôdorysu a rozbiehaniu sa stien objektu ďaleko do krajiny. Architekt komponoval svoj objekt ležiaci na svahu pozdĺž vrstevníc: Extrémne minimalizoval deliaci efekt priečných stien, čím sa z nich stali sklené plochy od stropu až po zem. Horizontály budovy zasadené do terénu sú vyrovnávané vertikálou významového stredobodu stavby – komína. Ako súvisí architektonická koncepcia bratislavského Krematória s pohanským kultom? Tatárka vo svojej úvahe o Milučkého krematóriu zdôrazňuje spoluprácu architekta so sochárom Kompánkom. Tvrdí, že architekt Milučký sa rozhodol riešiť spoločenskú objednávku ako problém uctievania predkov, konkrétne kultu matky.²¹ To je úloha, ktorej sa rovnako zhostil Kompánek a vytvoril pre areál Krematória totemickú drevenú plastiku. Spoločenská objednávka znamenala v danej dobe požiadavku na moderné riešenie idey pietneho miesta, kde sa nahradenie kresťanskej zbožnosti dávnym pohanským kultom ukázalo ako ideologicky neškodné. Tatárka pochopil architektonické riešenie bratislavského Krematória ako spojenie prísne redukovanej hmoty budovy koncipovanej s logickou účelnosťou ako pasáž a ako výraz desakralizovaného rituálu – prírodné javisko kultu.

Primitivizmus moderny a národný mýtus

Pojem „moderná socha“ možno chronologicky definovať v rozpätí dvoch medzníkov, z ktorých prvý predstavuje významom i rozsahom monumentálny celok sochárskeho diela Augusta Rodina a druhý definitívnu kolíziu sochárstva na konci šesťdesiatych a začiatku sedemdesiatych rokov 20. storočia.²² Až s uzatvorením epochy modernizmu prichádzajú prvé pokusy prehodnotiť „mýtus“ originality a jedinečnosti zviazaný s moderným umením. Rosalind Kraussová v štúdiu venovanej tvorbe Alberta Giacomettiho zdokumentovala na základe analýzy textov jeho súčasníkov (André Breton, George Bataille, Jacques Dupin, Michel Leiris) z dvadsiatych a začiatku tridsiatych rokov 20. storočia východiská fascinácie negerskou plastikou, idolmi kykladskej kultúry a predkolumbovskej Ameriky.²³ V našom prípade by mohlo spomenuté hľadanie primitívneho výrazu

²⁰ DULLA, M.: *Architekt Ferdinand Milučký*. Bratislava : SAS, 1998, s. 8, 14. DULLA, M., – MORAVČÍKOVÁ, H.: *Krematorium*, Bratislava. In: FRAMPTON, K. – QINNAN, Z.: *World Architecture 1900 – 2000: A Critical Mosaic*. Wien – New York : Springer Verlag, 1999.

²¹ TATÁRKA, D.: Milučkého krematórium a pár slov o výtvarnej kultúre. *Kultúrny život*, roč. 23, 1968, č. 28, s. 1 a 6.

²² POTTS, A.: *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*. New Heaven – London : Yale University Press, 2000, s. 103. V tridsiatych rokoch k prvým autorom teoretických statí o modernom sochárstve patrili C. Einstein a C. Giedion-Welcker, neskôr D. H. Kahnweiler, M. Seuphor, W. R. Valentiner, A. C. Ritchie, H. Read, E. Tricer.

²³ KRAUSS, R.: *The Originality of the Avant-garde and the Other Modernist Myths*. Cambridge, London : MIT Press, 1985.

predstavovať model, ktorý slovenské sochárstvo ešte dobiehalo v šesťdesiatych rokoch, pričom zdroje neštylizovaného „primitivismu“ nachádzalo v ľudovom výtvarnom prejave. V istom zmysle išla táto vízia proti prúdu avantgardného modernizmu. Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti sa má podľa Waltera Benjamina oslobodiť od väzby na rituálne a kultové funkcie.²⁴ Tatarkov vzťah k sochárstvu, ktorý má nesporné znaky fetišizmu, keď sochársky objekt vstupuje do sféry intímne telesného a dotykového, obnovuje niektoré znaky tohto moderného primitivismu. V jeho nekonvenčnom prístupe voľných zmyslových asociácií rezonuje surrealistická koncepcia nájdenej objektu, ako ju predstavil André Breton v prednáške s názvom Surrealistická situácia objektu, ktorú prvýkrát predniesol v Prahe v roku 1935.²⁵

Oživenie romantických predstáv mýtických svätých miest a pahorkov zviazaných s kultúrnym povedomím národa bolo u Dominika Tatarku poučené práve primitivismom v medzivojnovom modernom sochárstve. Tatarka využil teoretické koncepcie André Malrauxa a Carla Einsteina, aby magické praktiky spojené so sochárstvom vložil do súvislosti koncepcie národnej kultúry.²⁶ Názory na umenie a kultúru francúzskeho súčasníka Andrého Malrauxa, v tom čase vplyvného francúzskeho politika a ministra kultúry, Tatarka poznal a niekoľkokrát citoval.²⁷ Na svojich cestách do Paríža, pri návštevách Musée du Louvre a Musée de l'Homme, Tatarka pochopil to, čo si dobre uvedomovali aj umelci zo Skupiny Mikuláša Galandu. Doma, na slovenskom vidieku, môžu nájsť stále živé doklady dávnych kultových objektov, ktoré mohli považovať za celkom súčasné. Preto Tatarka objavil v Kompánkovej tvorbe antropologickú os v pojme drevených penátov, praslovanských idolov a ochranných božstiev ľudu. Myslel pritom aj na pôvod slova „penát“. Archaické slová ako „penát“ alebo „nátoň“ sa odvodzujú zo slova ľat, ktoré sa asociuje s drevom: „Starobylé slovo ma fascinovalo. Slovo nátoň pochodí z koreňa ,tenti‘, ,ľat‘, označuje sa ním kmeň, niekedy i klát, na ktorom sa ľala klesnina, stínal sa na ňom krk kohútom. Označuje sa ním nielen objekt, ale i príjemné miesto, v ktorom mužské pokolenie nachodilo obzvlášťne zaľúbenie.“²⁸

Alex Potts v knihe *Sculptural imagination* uvádza dva príklady interpretácie sôch Constantina Brancusiho, ktorých autormi sú básnici Ezra Pound a William Carlos Williams. Alex Potts sa zaoberá predovšetkým myšlienkou striedania dvoch modusov interpretácie Brancusiho sôch: jeden smeruje k formalistickému umeleckému objektu a druhý k sexualizovanému objektu fantázie. Brancusiho dielo vo svojej ambivalentnosti posky-

²⁴ BENJAMIN, W.: Umelecké dielo v epoche svojej technickej reprodukovateľnosti. In: *Illuminácie*; Prekl. A. Bžoch. Bratislava : Kalligram, 1999, s. 200.

²⁵ EIS, Z.: *Dominik Tatarka. Mezi domovem, Prahou a Paříží*. Praha : Gutenberg, 2001.

²⁶ GERÁT, I.: Tschechoslowakische Staatssymbolik und slowakische Nationalmythen im Werk von Ludovít Fulla (1902 – 1980). In: BARTETZKY, A. – DMITRIJEVA, M. – TROEBST, S. – FICHTNER, T. (Ed.): *Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*. Köln – Weimar – Wien : Böhlau, 2005, s. 83 – 84.

²⁷ MALRAUX, A.: *The Voices of Silence*. Transl. S. Gilbert. Princeton : Princeton University Press, 1990. Pôvodné vydania: *Le Musée Imaginaire*. Genéva, 1947. Neskoršie vydanie *Le Voix du Silence*. Paríž, 1951.

²⁸ TATARKA, D.: O uctívání bohov. In: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava : Nadácia Milana Šimečku, 1996, s. 46. Pôvodne In: *Slovenské pohľady*, roč. 83, 1967, č. 2.

tuje dvojitý modus interpretácie, spájajúc konštruktívny purizmus formy s magickým evokovaním častí tela. Preto v takom jednoduchom motíve, aký nesie socha s názvom *Princezná X*, píše Potts, možno vidieť charakteristicky moderný rozkol medzi vnímaním sochy ako ženskej busty alebo dokonca mužského penisu, a potom na druhej strane ako dotykom umelcovej ruky nepoškvrnený modernistický objekt, pričom tu nenachádzame nič, čo by nám sprostredkovalo plynulý prechod od jedného k druhému.²⁹ Tatarka smeruje k tejto ambivalentnosti sochárskej formy, ktorú reprezentuje kultový magický objekt. Brancusiho životné dielo poskytovalo argument, že socha ako modernistický objekt môže „primitívny“ výraz čerpať z remeselných tradícií ľudového umenia. Brancusi bol pre Tataruku a Galandovcov nepochybne inšpiratívny z viacerých dôvodov. Pôsobivá sila obrazu „posvätných miest národa“ a jej uplatnenie v koncepcii Milučkého Krematória má autentický predobraz v Brancusiho pamätníku z Tigru Jiu, postavenom v rokoch 1937–1938. Brancusi tu vytvoril známu trojicu diel – *Stôl ticha*, *Brána bozku* a *Nekonečný stĺp*, ktorá v mnohom anticipovala integráciu sochárstva s monumentálnymi formami architektúry v duchu odvekých symbolov kozmického mystéria a dávnych ľudových tradícií. Interpretovaný v duchu rumunských zdrojov, súbor diel v Tigru Jiu môže byť chápaný ako rozsiahla alegória ľudskej existencie, tvrdí Edit Balas. „Duša vstupuje do života bránou dokonalej lásky, život samotný je reprezentovaný rodinným stolom a napokon *Nekonečný stĺp* vo svojom dvojakom aspekte náhrobných stĺpov a strešných pilierov označuje rovnako koniec života a vstup do inej, transcendentnej formy existencie. Ľudové tradície sú tu využité v novom kontexte, ktorý zároveň zosobňuje a transformuje ich dôverné významy.“³⁰ Motívy uplatnenia dreva v ľudovom remesle a stavebníctve, stavenie posvätných hájov a magických kultových miest, nie sú exkluzívnym prvkom jednej národnej kultúry, ale zdieľajú ich viaceré ľudové tradície viazané na geografický región Karpatského masívu.

Paradox etnocentrickej orientácie sochárstva v okruhu Skupiny Mikuláša Galandu spočíval v tom, že úsilie o moderný výraz motivovali návraty k ľudovej tvorivosti a rehabilitácia národného mýtu. Tieto princípy hľadania národnej identity konkretizoval Tataruka spoločne s výtvarníkmi a spriaznenými kritikmi v manifeste *Súkromné listy Skupiny M. Galandu* vydanom v apríli 1968. V jednej z esejí Vladimír Kompánek napísal: „náš pocit predkov nie je len krpec na nohe a širák na hlave (...) ale povedzme zázrak drobnej sošky – piety kdesi vo výklenku.“³¹ Skupinová iniciatíva, ktorá v druhej polovici päťdesiatych rokov nadviazala na program progresívnej medzivojnovy moderny, tentoraz neprišla s programom estetickým, ale deklarovala kritické postoje politické a etické. Spochybnila ideologické základy riadenia kultúrnej politiky štátu, poukázala na uniformnosť kultúry a zdôraznila rôzne kultúrne korene Čechov a Slovákov v spoločnom štáte.

²⁹ POTTS 2000, c. d. (v pozn. 17), s. 135 – 144.

³⁰ BALAS, E.: *Brancusi and Rumunian Folk Traditions*. New York : Columbia University Press, 1987, s. 30.

³¹ KOMPÁNEK, V.: Sme postihnutí trpkým osudom. In: *Súkromné listy Skupiny M. Galandu*, Apríl 1968, č. 1, s. 3. Redigoval Juraj Mojžiš. Grafická úprava Igor Imro. Náklad 2000 kusov. Pozri tiež MATUŠTÍK, R. a kol.: *Nové slovenské výtvarné umenie. Nástup 1957, Nástup 1961*. Bratislava : Pallas, 1969, s. 40.

Tatarkova kritika abstraktného umenia

V eseji publikovanej pod názvom Vyznanie sochárom odmietol Tatarka abstrakciu v sochárstve a svoju kritiku adresoval predovšetkým sochárovi Rudolfovi Uhrovi: „Chcel by som seba i vás priviesť k tomu, prečo nás pochytil a drží démon abstrakcie vo výtvarnom umení.“³² Odmieta nielen monumentalitu figurálnych politických pomníkov, ale na druhej strane aj abstraktný sochársky tvar. Na pozadí názorov na tvorbu jeho súčasníkov môžeme sledovať Tatarkov ontologický model výtvarného diela, ktorý, ako tvrdí literárny teoretik Valér Mikula, je plný zábavných anachronizmov, no on ho vidí ako vznešený archaizmus.³³ Tatarka postavil svoj pátos, povedané spolu s Mikulom, proti rozbiehavosti moderného sveta, ako úsilie zabrániť dezintegrácii národnej kultúry a rozmetaniu sústav jej dorozumievacích znakov. Od sochy požaduje, aby bola viazaná na kult predkov, na istú societu, obec, národ, aby sa spájala s jedinečným miestom, pre ktoré má byť ešte pred vytvorením určená. Preto výrazovo najcennejším materiálom sa stáva drevo. Podľa Tatarku, sochári obnovujú naše staré, praveké cítenie v dreve a znak drevenej dediny povyšujú na dorozumievací národný znak. Odmieta čistý funkcionalizmus formy: „Démon modernosti, démon abstrakcie, démon pýchy, démon prázdnoty ženie nás redukovať sochu na čiročistý pomysel: na funkciu.“³⁴ Funkciu sochy naopak vytvára kultúrne povedomie, a preto je viazaná na konkrétne miesto označené dejinami a kultúrou národa. Socha naplňa u Tatarku hlbokú motiváciu mýtického návratu k času počiatku, ktorý uchováva, zvečňuje a sprítomňuje. „Socha sa zrodila a žije zo smädu po nesmrteľnosti, z potreby aspoň čosi z nás, aspoň kohosi zvečniť, čo si zvečnenie a uctenie zasluhuje.“³⁵

Tatarkove názory na výtvarné umenie možno najlepšie objasniť v konfrontácii so širším kontextom slovenského umenia druhej polovice šesťdesiatych rokov, kde národný mýtus definitívne stratil centrálnu postavu. Napriek tomu jeho koncepcia „posvätných miest národa“ bola oprávneným pokusom o rehabilitáciu národnej pamäte z jej autentických zdrojov. Napriek tomu bol Tatarka vo svojich názoroch na umenie príliš ukotvený v kánone medzivojnovj moderny, aby porozumel novej integrácii sochárstva, technológie a priestoru. V aktuálnych tendenciách vývoj nezadržateľne ukazoval k opúšťaniu klasickej propozície sochárskeho diela. Rosalind Kraussová píše o dvoch základných líniiach v sochárstve konca šesťdesiatych rokov. Prvá, vychádzajúca z obrany modernistickej podstaty sochárstva, bola založená na „idealistickom mýte“ a úsilí o vnútornú integritu sochárstva a druhá mala východisko v hľadaní ponad hranice tradičnej disciplíny, pričom využívala divadlo, nové technológie a vizuálne efekty ako nástroje nového výrazu.³⁶ Veľké prezentácie sochárstva na medzinárodných výstavách *Danuvius 1968*, *Socha piešťanských parkov 1969* a *Polymúzický priestor* s podtitulom *Socha – Objekt – Svetlo – Hudba* v Piešťanoch ukázali, že cesty moderného sochárstva sa uberali iným smerom.

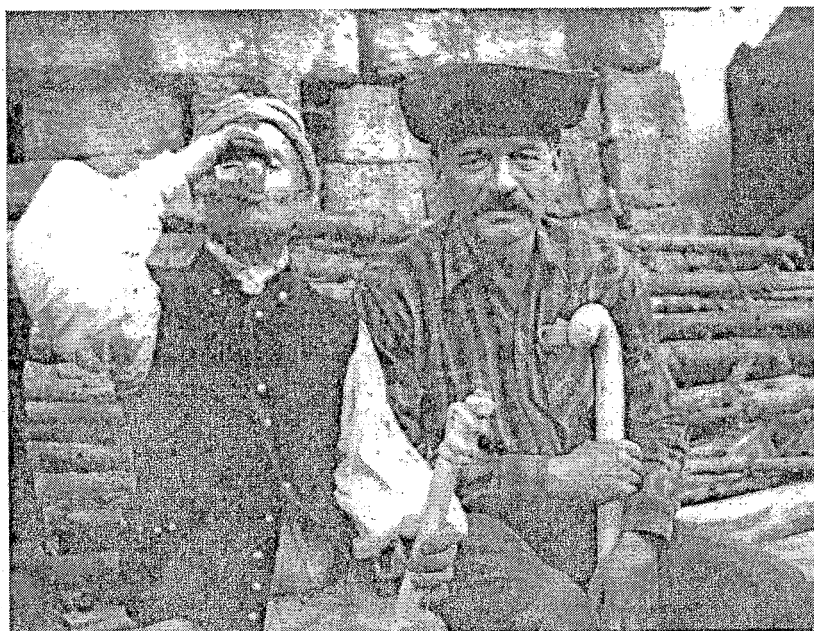
³² TATARKA, D.: Vyznanie sochárom. In: *Proti démonom. Výber statí o literatúre a výtvarníctve*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968, s. 426. Pôvodne In: *Kultúrny život*, 23, 1968, č. 2, 3 – 6.

³³ MIKULA, V.: Tatarka alebo Démon pátosu. In: *Od baroka k postmodérne. Interpretáčnne sondy do slovenskej literatúry*. Levice : LCA, 1997, s. 107.

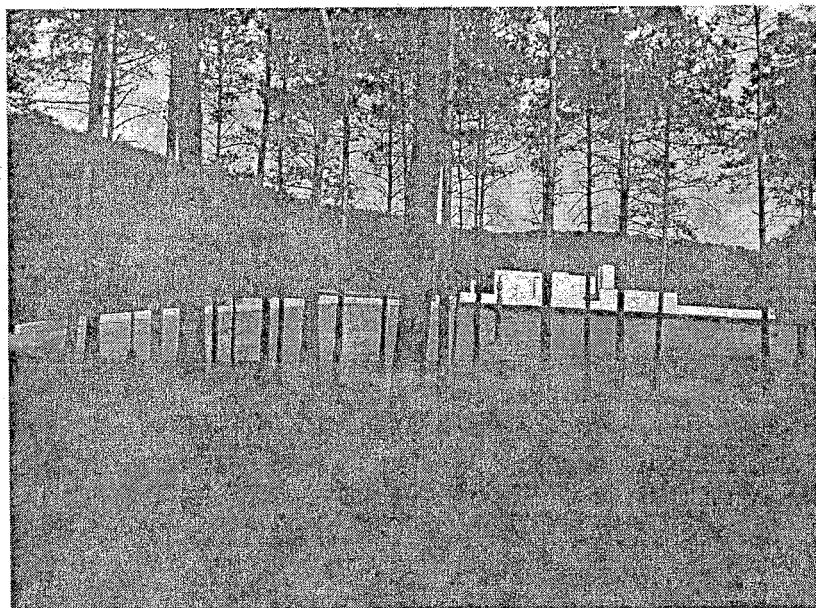
³⁴ TATARKA, D.: Vyznanie sochárom. In: *Proti démonom. Výber statí o literatúre a výtvarníctve*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1968, s. 422.

³⁵ Tamže, s. 424.

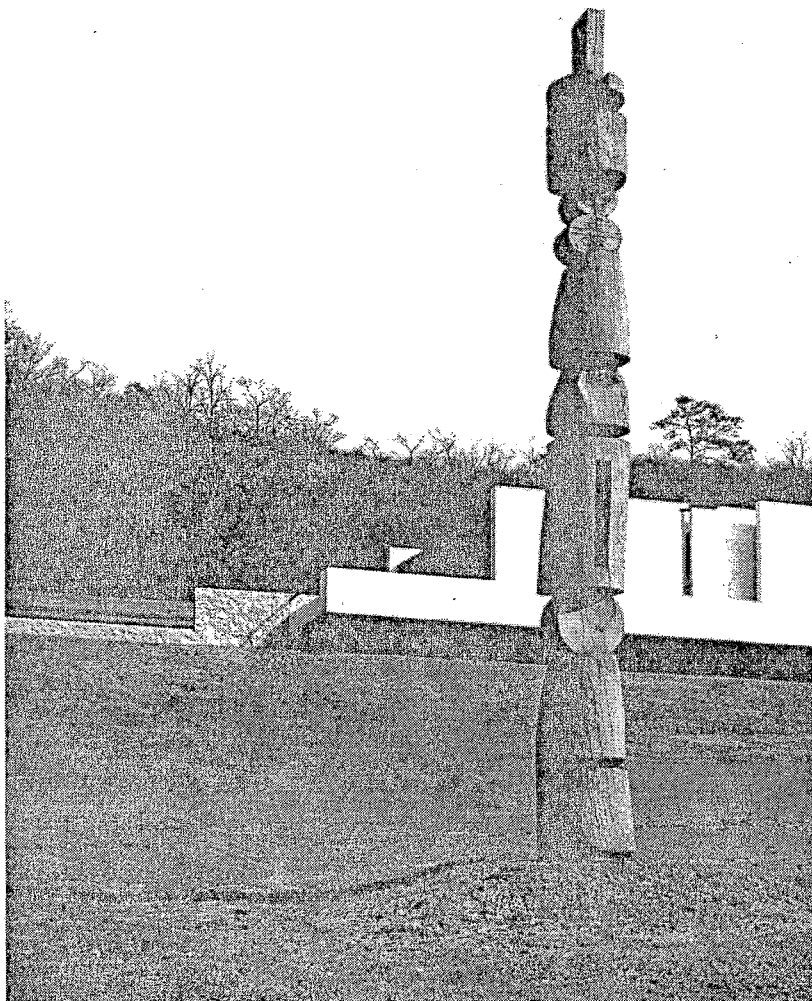
³⁶ KRAUSS, R.: *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge : MIT Press, 1998 (pôv. vyd. 1977), s. 242.



Štefan Siváň a Dominik Tatarka, Babín na Orave, 1971. Foto Stanislav Bodorik. Archív Oravskej galérie v Dolnom Kubíne.



Ferdinand Milučký – Krematórium a urnový háj v Bratislave. Foto L. Mihalovič. Archív Matúša Dullu.



Vladimír Kompánek – socha pred Krematóriom v Bratislave. Foto L. Mihalovič. Archív Matúša Dullu.