

Kultúrno-spoločenské podmienky pre vznik prvej samostatne fungujúcej galérie na Slovensku

Pavol MÚDRY

Abstract

The work describes the evolution of cultural and social conditions in the Slovak territory, respectively, in Upper Hungary, in the possible establishment of a public institution collecting exclusively artistic material. The example of the development of art associations and local museums offers a view of this situation through particular historical periods, more precisely from the middle of the nineteenth century to the gallery's founding in 1948. However, the purpose of the work is not only to outline the social discourse on the possibility of establishing a regional gallery or a public art museum. In addition to concrete examples and evidence of this debate, the work also offers insight into the political orientation of individual institutions that could have been potential players during this development. The work points to a complicated tangle of individual opinions, values and beliefs.

Keywords: gallery, state, national, Slovakia, conditions, presumption, development, genesis, association, museum

Úvod

Slovenská národná galéria vznikla v roku 1948 ako prvá štátom zriadená inštitúcia na území dnešného Slovenska, ktorá začala svoju činnosť sústrediť výhradne iba na zber umeleckého materiálu. Stalo sa tak za zvláštnych okolností. V jednotnom Československom štáte boli zrazu v krátkej následnosti ustanovené dve inštitúcie toho istého typu. Jedna vo vtedajšej časti Česka a Moravy a jedna na Slovensku. Dôvodom takéhoto dualistického činu bolo predovšetkým to, že v povojnových rokoch vtedajšieho Československa politické štruktúry nadviazali na predchádzajúcu vojnovú situáciu, kedy obe časti fungovali samostatne.¹ V novej zjednotenej krajine tak fungovali dve vlády, z ktorých každá vydala sa-

mostatný zákon o zriadení galérie národného typu.² Slovenské povereníctvo ako vládny orgán v tej dobe pritom zároveň oficiálne fungovalo ako podriadený úrad vlády Československej republiky. Dalo by sa preto na prvý pohľad usúdiť, že vznik Slovenskej národnej galérie bol prirodzene podmienený vznikom Národnej galérie v Prahe. Dejinný vývoj ohľadom existencie zbierkotvorných inštitúcií štátneho charakteru bol prirodzene v oboch častiach vtedajšieho štátu úplne rozdielny. Zatiaľ, čo v českom prostredí existovala Spoločnosť vlasteneckých přátel umění už od konca osemnásteho storočia³ a neskôr sa stala plnohodnotnou časťou štátneho aparátu, slovenské územie pod tlakom maďarizácie a neskôr za pomalých procesov demokracie len s veľkými ťažkosťami presadzovalo v oblasti umeleckých organizácií svoje

¹ RYCHLÍK, J.: *Češi a Slováci ve 20. století: spolupráce a konflikty 1914-1992*. Praha 2012, s. 283–348.

² SLOVENSKO: *Zákon č. 24/1948* o Slovenskej národnej galérii – ČESKO: *Zákon č. 148/1949* o Národní galerii v Praze.

³ SLAVÍČEK, L.: „*Sobě, umění, přátelům*“: kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939. Brno 2007, s. 151–168.

nároky. Nemožno však hovoriť o tom, že Slovenská národná galéria vznikla ako úplne nová inštitúcia, ktorá by v predchádzajúcich obdobiach nemala taktiež svojich predchodcov, tak ako je to bežne tradované a uvádzané v niektorých publikáciách.⁴

Predvojnové obdobie a slovenské územie

V priebehu celej histórie slovenského územia možno pozorovať množstvo zberateľských počínov. V rannejších dobách tento druh ľudského počínania jestvoval predovšetkým v prostredí uhorskej šľachty. Revolúcia v sociálnej oblasti na prelome osemnásteho a devätnásteho storočia ale so sebou priniesla nový typ verejného zberateľstva. Práve ten priniesol do slovenského prostredia nové myšlienky a názory, ktoré začali prekračovať rámec osobného a ponúkali možnosť sociálneho, respektíve politického. A práve tento typ započal dlhý proces tvorenia predpokladov pre založenie Slovenskej národnej galérie.

Záujem o budovanie verejných zbierok na slovenskom území od devätnásteho storočia prejavovali rôzne organizácie, pričom hlavné slovo preberala vtedy výrazne rozmáhajúca sa oblasť muzeálnej činnosti. Mnohé z nich vtedy ešte organizačne fungovali na báze spolkovej činnosti, pretože pôvodne vznikali ako výsledok sústredenej práce lokálnych nadšencov a intelektuálov.⁵ Ich organizácia spočítku teda závisela predovšetkým od jednotlivých členov. Nezameriavali sa pritom iba na zber historického či prírodného materiálu. Do svojich zbierok veľmi často zaraďovali aj umelecký materiál. Typickým príkladom môže byť Múzeum Hornouhorského muzeálneho spolku v Košiciach, na ktorého počiatkovej organizácii sa podieľali i bratia Klimkovičovci. Postupom času v uhorskom prostredí vznikla iniciatíva pre začlenenie ich organizácie pod jednotnú muzeálnu sieť, a tak sa od druhej polovice storočia väčšina takýchto spolkov stávala súčasťou nového zoskupenia, ktoré viedlo Magyar Nemzeti *Múzeum*.

Tento centralistický kolos pritom priamo podliehal vplyvom vtedajšej uhorskej vlády. Pričleňovanie jednotlivých regionálnych múzeí zo slovenského prostredia tak smerovalo k tomu, že ich činnosť bola v priebehu ďalšej éry do istej miery regulovaná.⁶ Spoločensko-politickým hýbateľom v ich organizácii sa stali myšlienky uhorského snemu, čo samozrejme nebolo úplne náhodným počínom. Určitá nezávislosť v ich fungovaní samozrejme i naďalej existovala, avšak vtedajšie politické pomery a kontrola zo strany štátnych úradov, určovali do značnej miery aj ich orientáciu v otázkach národného smerovania. Podpora maďarskej národnosti sa tak stala jedným z elementov ich vlastnej činnosti.⁷

Maďarizačné tlaky výrazným spôsobom predurčovali možnosti ohľadom budovania múzeí v slovenskom prostredí. V priebehu devätnásteho storočia ale napriek tomu existovalo i niekoľko výnimiek, ktoré sa snažili oblasť zberateľstva poňať iným spôsobom. Už v polovici devätnásteho storočia, v období, kedy sa slovenská inteligencia zoskupovala okolo národne orientovaného Ľudovíta Štúra, existovali myšlienky o vytvorení inštitúcie, ktorá by zhromažďovala hodnotný kultúrny materiál v zmysle verejného záujmu slovenského národa. Predovšetkým Samo Tomášik (1813–1887) presadzoval vo vtedajšom kultúrnom spolku Tatrín ideu o zriadení zbierky starožitností.⁸ Nanešťastie nemožno s istotou určiť, či táto myšlienka zahrňovala aj zber diel výtvarného umenia. Rovnako ale nie je možné túto možnosť úplne vylúčiť. Táto iniciatíva pritom vznikala v období národnostných sporov medzi Slovákmi a Maďarmi a v období, kedy boli slovenské elementy označované za nežiadúcu zložku spoločnosti. Aj preto tento nápad zostal len nerealizovaným zámerom.

Situácia v oblasti oficiálnych inštitúcií zameriavajúcich sa na zber umeleckého materiálu v presadzovaní slovenskej národnosti sa na krátky moment uvoľnila o desaťročia neskôr, a to založením Slovenského národného múza v Martine, ktoré zriadila Matica

⁴ KNELL, S.: *National Galleries, The art of making nations*. New York 2016, s. 92.

⁵ HUDEK, A.: National Museums in Slovakia: Nation Building Strategies in a Frequently Changing Environment. In: *Building National Museums in Europe 1750 – 2010: Mobilization and legitimacy, continuity and change*. Eds.: ARONSSON, P. – ELGENIUS, G. London 2014, s. 823.

⁶ Ibidem, s. 823.

⁷ Ibidem, s. 821–825

⁸ GAŽO, J.: *Slovenské múzeá*. Bratislava 1975, s. 19.

slovenská v roku 1867. V rámci budovania vtedajších zbierok múzea sa spomínajú informácie o tom, že sa v nich nachádzali i obrazy, tlačé a muzikálie.⁹ Niektoré z pôvodných obrazov sa pritom podarilo zachrániť pri ukončení jeho činnosti v roku 1875.¹⁰ Maďarizačné úsilie opäť zasiahlo i do fungovania tohto spolku. Až v priebehu ďalšieho uvoľnenejšieho obdobia sa nakoniec podarilo v roku 1895 založiť Slovenskú muzeálnu spoločnosť, ktorá dokázala uhájiť svoju existenciu i do budúcnosti. Očakávalo sa pritom, že stratégie novej organizácie v zberateľskej, výstavníckej a osvetovej činnosti budú operovať s prezentáciou národa oveľa opatrnejšie. Vládne očakávania totižto predpokladali, že sa činnosť spolku bude sústrediť predovšetkým na oblasť prírodných vied.¹¹ Takéto očakávania ale neboli nikdy naplnené. Múzeum sa okrem iného orientovalo napríklad aj na archeológiu, a to i v súvislosti s históriou samotného národa.¹² Záujem o presadzovanie národnej identity potvrdzuje aj fakt, že sa vedecká činnosť delila na 12 odborov vrátane dejepisu, miestopisu, či dokonca národopisu.¹³ O to udivujúcejšie ale je, že sa pri takom množstve odborov v zozname nenachádzal žiaden, ktorý by na prvý pohľad v sebe zahŕňal i výtvarné umenie, a to v zmysle dobového významu odkazujúceho na tzv. vysoké umenie. Kultúrno-umelecké prostredie malo byť zastúpené iba odbormi hudby, spevu či histórie literatúry. Jedným z dôvodov takéhoto prístupu mohlo byť aj to, že na rozdiel od iných inštitúcií národného charakteru v prípade Slovenska existovala totižto nedoriešená otázka určitých častí slovenských dejín. Absentovali nielen historické osobnosti, ale aj miesta a artefakty. A umelecké obrazy pritom tvorili výraznú časť tejto

absencie. Z tohto dôvodu sa orientácia múzea zameriavala predovšetkým na žitú prítomnosť.¹⁴ Primárny záujem sa v prípade výtvarného umenia teda týkal predovšetkým zberu etnografického materiálu, ktorý okrem iného v sebe mohol zahŕňať prejavy tzv. nízkeho umenia v podobe ľudových krojov, výšiviek a iných remeselných diel.

Je skutočne pravdou, že v tomto období by sme našli len zopár umelcov a umeleckých diel, ktoré by jasne reprezentovali ideu slovenského národa. Existovalo niekoľko obrazov od dnes uznávaných slovenských veľikánov Vojtecha Božetecha Klemensa a Petra Michala Bohúňa.¹⁵ Obaja počas svojho života dokonca podporovali slovenské národné hnutie.¹⁶ Stále sa však nejednalo o dostatočný počet umeleckých diel, z ktorých by bolo možné formovať podoby slovenského národa. Situáciu pritom komplikovalo aj to, že značná časť ich diel sa naďalej zameriavala na portrétnu tvorbu bohatej časti spoločnosti, ktorých životný štýl upozorňoval skôr na triedne členenie než na národnostnú príslušnosť. Na týchto dielach neexistovali žiadne typické znaky, ktoré by ich mohli jasne zaradiť k slovenskému umeniu, na základe čoho možno povedať, že väčšinu ich tvorby teda naďalej tvorili diela bez jasného vizuálneho vymedzenia v otázkach národnosti. Situácia ohľadom zberateľstva lokálneho umenia bola v tej dobe naozaj komplikovaná, a to aj v prípade ostatných výtvarníkov pôsobiacich na slovenskom území. Väčšiu časť z nich totižto tvorili i umelci maďarského pôvodu. Snaha jasne zaradiť ich do špecifického lokálneho kánonu umenia tak bola v tej dobe omnoho náročnejšia, ako by sa dnes mohol zdať.¹⁷ A nešlo pritom len o maďarský pôvod, ale aj o to, že niektorí

⁹ HYČKO, J.: *Slovenské národné múzeum*. Bratislava 1968, s. 10.

¹⁰ *Ibidem*, s. 10.

¹¹ HUDEK 2014, c. d. (v pozn. 5), s. 835.

¹² HYČKO 1968, c. d. (v pozn. 9), s. 12.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ HUDEK 2014, c. d. (v pozn. 5), pôvodne in: HOLLÝ, K. Formovanie historickej pamäti o Andrejovi Kmet'ovi (1908-1914). In: *Forum Historiae*, 2008, č. 1, s. 31.

¹⁵ Napríklad diela *Plátenkári I.*, Peter Michal Bohúň, Slovenská národná galéria (O73), 1840–1845; *Zbromaždenie slovenského ľudu z jari 1848*, Peter Michal Bohúň, Slovenská národná galéria (O5302), 1848–1849; *Na priedomí*, Peter Michal Bohúň, Slovenská národná galéria (O948), 1850; či séria etnografických grafík zo série *Slovenské kroje*, Praha, 1884, 2. vydanie (rusko-slovenská edícia)

¹⁶ KALMÁN, J.: *Umelecké prostredie Jozefa B. Klemensa a Petra Bohúňa*. Bratislava 1943, s. 9–22.

¹⁷ ABELOVSKÝ, J. – BAJCUROVÁ, K.: *Výtvarná moderna Slovenska: maliarstvo a sochárstvo 1890-1949*. Bratislava 1997, s. 66. Jednou z ďalších príčin bola aj absencia inštitucionálneho rámca, ktorý by mohol zhodnotiť ich tvorbu po odbornej stránke.

z lokálnych výtvarníkov pôsobili striedavo v oboch častiach vtedajšieho Uhorska.¹⁸ Prirodzenou snahou samozrejme bolo určovať príslušnosť jednotlivých autorov a vzápätí aj ich tvorbu podľa ich pôvodu či jazyka, ktorí používali. Námetová rôznorodosť ich vlastnej tvorby, ale aj ich názory na druhej strane mnohokrát znemožňovali zaradiť ich jasne do určitej národnostnej skupiny. Nejasnosť ohľadom tejto problematiky následne umocňoval v tej dobe aj fakt, že väčšia časť zberateľskej činnosti umeleckého charakteru bola historicky podporovaná predovšetkým maďarsky orientovanou aristokraciou.¹⁹ Umelecké diela v týchto zbierkach tak boli podobne ako iné predmety na území vtedajšieho Uhorska maďarizované a umelci automaticky priradovaní k maďarskému národu. V devätnástom storočí sa samozrejme sféra súkromného zberateľstva rozšírila aj v prostredí lokálnej šľachty, ktorá zastávala myšlienky slovenského národného hnutia. Nemožno však očakávať, že kvalita a kvantita ich zbierok mohla dosiahnuť také rozmery, aby výrazným spôsobom podporovala ideu slovenského umenia.

Situácia ohľadom muzeálnych spolkov na území vtedajšieho horného Uhorska v druhej polovici devätnásteho storočia nebolo vôbec jednoduchá. Väčšina týchto spolkov sa totižto nachádzala v štádiu zrodu a nadobúdanie muzeálnych artefaktov sa v tej dobe ešte len vyvíjalo. Okrem toho, tieto múzeá boli od začiatku začleňované do politického kvasu a ich činnosť tak bola chtiac či nechtiac spájaná s určitou národnostnou ideológiou. Možný zber umeleckých diel tak bol v tej dobe poznačený oboma týmito skutočnosťami. Zatiaľ čo prvá z nich predurčovala

veľkosť potenciálnych zbierok, druhá rozhodovala o tom, aké konkrétne prejavy umenia sa do týchto inštitúcií mohli dostávať. Zásadný vplyv na možnosť založenia samostatnej umeleckej inštitúcie mal dodatočne ale aj fakt, že väčšina z týchto spolkov fungovala iba s dotačnou podporou štátu. Tieto organizácie tak neboli štátnymi inštitúciami oficiálne, ale len lokálnymi spolkami, ktoré museli dodržiavať vládne nariadenia. Prvý počín v snahe založiť aj v slovenskom prostredí múzeum, ktoré by priamo spadalo pod vlastníctvo štátu, možno pozorovať až v roku 1909, teda krátko pred vojnou, a to presnejšie v prostredí Hornouhorského múzea v Košiciach.²⁰

O zberateľstvo, v zmysle zbierania umeleckých predmetov, neprejavovali v devätnástom storočí samozrejme záujem iba muzeálne spolky. Do procesov sa aktívne zapájali aj umelecké zoskupenia. V nich bola pritom situácia o niečo rozdielna. Národnostný vplyv sa napríklad neuplatnil v štruktúrach Bratislavského umeleckého spolku založeného v roku 1885. Pressburger Kunstverein, ako bol vtedy tento spolok oficiálne nazývaný, pritom vtedy fungoval ako jeden z mála umeleckých spolkov na území Slovenska zameriavajúci sa na polohy tzv. vysokého umenia.²¹ Z hľadiska národnostnej otázky boli na počiatku jeho existencie najvýznamnejšími zakladateľmi a iniciátormi vzniku zväčša členovia maďarskej aristokracie. Už vtedy však multikultúrne prostredie Bratislavy ponúkalo možnosť prezentovať umenie liberálnym spôsobom.²² Vystavovali sa umelci z Uhorska aj Rakúska, a to bez ohľadu na národnostnú príslušnosť jednotlivých autorov.²³ Takáto forma prezentácie pritom zabezpečovala štít, vďaka ktorému spolok

¹⁸ Príkladom môže byť mnoho umelcov narodených na území Horného Uhorska, neskôr však pôsobiacich v Budapešti, vtedajšom hlavnom meste štátu.

¹⁹ OKÁLI, I. – PODUŠELOVÁ, G. – VOZÁROVÁ, M.: *Múzejníctvo a zberateľstvo na Slovensku: biografický slovník*. Zväzok I. Bratislava 2004, s. 5; GARAS K.: *The Budapest Gallery: Paintings in the museum of fine arts*. Budapest 1977, CIULISOVÁ, I.: *Paintings of the 16th century Netherlandish masters. Slovak art collections*. Bratislava 2006, s. 11–34.

²⁰ HUDEK 2014, c. d. (v pozn. 5), s. 823.

²¹ FRANCOVÁ, Z. – GRAJCIAROVÁ, Ž. – HERUCOVÁ, M.: *Bratislavský umelecký spolok: 1885–1945*. Bratislava 2006, s. 9. V priebehu 19. storočia pôsobilo v oblasti podpory

umenia niekoľkých spolkov: Spolok bratislavských umelcov a učiteľov jazyka, Prešporský okrásľovaci spolok, ktorý sa okrem iného zaslúžil o založenie mestského múzea v Bratislave.

²² SAUČIN, L.: Maliarstvo, sochárstvo a grafika v rokoch 1900–1918. In: *Slovensko IV – Kultúra*. 1. časť. Bratislava 1979, s. 864. Zaujímavosťou pritom je, že už pri zakladaní spolku boli iniciátori obvinení z presadzovania myšlienok panslavizmu.

²³ FRANCOVÁ – GRAJCIAROVÁ – HERUCOVÁ 2006, c. d. (v pozn. 21). V počiatočnom období sa na výstavy privádzali diela vystavené na spolkových výstavách vo Viedni alebo Budapešti. Neskôr sa zástup umelcov zúžil na tých, ktorí pôsobili prevažne v Uhorsku.

nemohol byť označovaný za inštitúciu, ktorá by stávala určité národné hnutie. A to aj v tom prípade, ak sa na výstave objavili diela vlasteneckého typu, napríklad od Henrika Papa.²⁴ V priebehu času sa členská zostava spolku výrazným spôsobom menila. Jeho členmi sa postupom času stávali aj lokálni zbohatlíci a podnikatelia, či dokonca samotní umelci. I zostava samotného spolku sa tak začala výrazným spôsobom po národnostnej stránke diverzifikovať. Činnosť spolku samozrejme primárne súvisela s prezentáciou umenia a so sprostredkovaním vystavených diel na predaj, do súkromných rúk.²⁵ V roku 1905 ale vznikla idea aj o založení samostatnej galérie s vlastnými výstavnými priestormi a zbierkou.²⁶ Spolku sa to nanešťastie vtedy ani nikdy potom nepodarilo. Jeho iniciatívou sa ale nakoniec niektoré diela dostali do depozitu vtedajšieho mestského múzea v Bratislave, vďaka čomu sa na našom území začala tvoriť ďalšia umelecká zbierka verejného charakteru.²⁷

Na prelome storočí tak na území Slovenska skutočne existovalo niekoľko štátnych organizácií, ktoré sa zameriavali aj na prezentáciu a zber umeleckého materiálu. V tejto počiatkovej fáze formovania slovenského umenia však nikdy nemohlo dôjsť k zlúčeniu oboch princípov do jednotného celku v podobe samostatnej galérie. Zatiaľ čo v muzeálnej sfére chýbal dostatočný záujem výhradne o umelecké predmety, a zo strany štátu aj jeho priama podpora, v umeleckom prostredí bola nezávislosť spolkov spájaná s nedostatočnou finančnou situáciou.

Situácia sa pritom výraznejším spôsobom nezmenila ani v počiatkoch dvadsiateho storočia. A to aj napriek tomu, že môžeme hovoriť o novom rozmachu slovenského umenia, ktorý sa rozvíjal na základe niekoľkých vplyvov. Jedným z nich bolo napríklad prenášanie cezhraničných umeleckých trendov medzi slovenským regiónom a ostatným svetom. Realistické a impresionistické tendencie otvárajúce

novú škálu zobrazovaných námetov a intelektuálne podhubie predovšetkým českých umelcov, ktoré bolo ovplyvnené tamojším nacionalizmom, dali vzniknúť novému typu umenia aj na území Slovenska. Čoraz častejšie sa začali zobrazovať výjavy z bežného života ľudí, predovšetkým z vidieckeho prostredia. Takýto vývoj následne prirodzene smeroval k tomu, že sa nová generácia umelcov pôsobiacich na slovenskom území, a to slovenských i českých, začala združovať do jednotného celku podporujúceho národné hnutie. Iniciatíva niektorých následne dokonca viedla v roku 1903 k založeniu Grupy hornouhorských umelcov, s vlastnou výstavnou činnosťou.²⁸ Jej krátke obdobie pôsobenia do roku 1907 však neumožnilo vytvoriť podmienky pre výraznejšiu činnosť, ktorá by prezentovala lokálnych autorov sústavnejším spôsobom, a tak začať i so zhromažďovaním ich diel.²⁹ Nové národnostné tendencie však odrážali nasledovný vývoj, ktorý bol zavŕšený vznikom Československa.

Medzivojnové obdobie a demokratické princípy

Ďalšie výrazné zmeny v možnostiach založenia samostatne fungujúcej galérie so sebou prinieslo medzivojnové obdobie. Udalosti prvej svetovej vojny a vznik Československa zapríčinili, že sa slovenská krajina oslobodila od myšlienky jednotného národného Uhorska a od maďarizácie. Zároveň sa ale toto územie ocitlo v novom viacnárodnom štáte Čechov a Slovákov.

Nové štátne usporiadanie a politická situácia, v rámci ktorej sa územie Slovenska ocitlo, mali prirodzene dosah aj na prostredie umenia. V prípade organizácie umeleckého života sa to odzrkadlilo v prvom rade v činnosti už existujúcich múzeí a umeleckých spolkov. V počiatkových rokoch pritom tieto inštitúcie zostávali verné pôvodným organizačným

²⁴ Ibidem, s. 62.

²⁵ Ibidem, s. 22, 33–35, 40, 71. Nakupovalo sa pritom nielen na základe osobnej dohody, ale aj prostredníctvom zberovania a lotérie. Tá bola určená pre členov spolku.

²⁶ Ibidem, s. 56–57.

²⁷ Ibidem, s. 49, 71, 117, 136, 145, 154 Momentálne sa nachádzajú v Galérii mesta Bratislavy, pričom boli vyčlenené pri jej založení z mestského múzea.

²⁸ AUGUSTA, J.: *Spomienky*. Bratislava 1962.

²⁹ ABELOVSKÝ – BAJCUROVÁ, c. d. (v pozn. 17) s. 66. „Rozpadla sa najmä pre dlhšie tlejúcu, v tom čase vroholiacu roztržku Augustu s Malým, ale aj pre definitívny odchod Paconského zo Slovenska.“

štruktúram. Činnosť múzeí bola naďalej kontrolovaná Národným múzeom v Budapešti³⁰ a bratislavský Kunstverein naopak pokračoval v snahách prezentovať umeleckú produkciu za „*dodržania prísneho zákazu rozpravy s politickými tendenciami*“.³¹ Pod vplyvom spoločensko-politických zmien sa prirodzene ale vytvorili nové podmienky, za ktorých museli tieto organizácie postupom času prehodnotiť aj svoj pohľad v otázkach vlastného fungovania.

Najdramatickejšie premeny sa v tomto ohľade udiali v oblasti múzejníctva. Oddelenie slovenskej časti od bývalého Uhorska postupom času zapríčiňilo, že sa väčšia časť múzeí odtrhla od pôvodnej muzeálnej siete, ktorú viedlo Maďarské národné múzeum. Z dôvodu absencie muzeálneho zákona sa inštitúcie preto ocitli vo vákuu a v priestore, ktorý nebol kontrolovaný ani štátom a ani žiadnou inou zvrchovanou organizáciou. Takéto okolnosti zapríčiňili, že sa muzeálna mapa rozdelila a regionalizovala. Z každého múzea sa stala samostatne fungujúca inštitúcia bez jednotnej politiky.³² Uplatňovanie nových princípov sa v mnohých z nich presadzovalo na základe individuálnych preferencií. Pre porovnanie možno spomenúť dve múzeá, ktorých existencia siaha už do predvojnového obdobia. Hornouhorské múzeum v Košiciach bolo od svojich počiatkov jedným z tých, ktoré nasledovalo oficiálnu politiku štátu a podporovalo uhorské národné hnutie.³³ So vznikom Československej republiky a s príchodom nového riaditeľa Josefa Poláka sa ale situácia zmenila. Právnik pôvodom z Čiech so sebou do Košíc priniesol ešte výraznejší záujem o umeleckú produkciu

v regióne.³⁴ Okrem toho ale aj silné demokratické názory, ktoré začali prirodzene narážať na pôvodné myšlienky múzea. Maďarsky orientované múzeum tak pod novým vedením začalo čoraz väčšími prihliaďať na skutočnú situáciu v meste, ktoré bolo obývané multikultúrnou spoločnosťou. V konečnom dôsledku sa ale vďaka tomu stala z inštitúcie otvorená platforma, ktorá prezentovala nielen slovenských či maďarských umelcov, ale čiastočne i autorov z Čiech a Moravy.³⁵

Odlíšnym spôsobom sa s otázkami nového štátneho smerovania vyrovnávalo Múzeum slovenskej muzeálnej spoločnosti v Martine. Aj táto inštitúcia po vojne nadviazala na svoje pôvodné hodnoty a na rozdiel od múzea v Košiciach im zostávala verná i počas celého medzivojnového obdobia. Jednou z hlavných snáh tak bola aj naďalej prezentácia slovenskej kultúry a legitímácia slovenského národa.³⁶ Jedným z problémov tohto múzea však bolo, že sa nachádzalo mimo nového slovenského centra Bratislavy. Pre snahy vysporiadať sa s touto situáciou bolo preto v roku 1924 založené *Slovenské vlastivedné múzeum v Bratislave*. To sa dokonca dočkalo podobne ako v minulosti Hornouhorské múzeum v Košiciach síce nepriamej, ale výraznej štátnej podpory.³⁷

Počas medzivojnového obdobia sa tak v slovenskom prostredí vyprofilovalo niekoľko výrazných múzeí. Spory ohľadom presadzovania rôznorodých pohľadov v otázkach smerovania verejného zberateľstva na poli múzejníctva nasledovne začali vrcholieť od roku 1928, a to presnejšie po aktívnejšej činnosti Slovenského vlastivedného múzea. Múzeum

³⁰ HUDEK 2014, c. d. (v pozn. 5), s. 825. Pod týmto vplyvom bola po vojne zo slovenských múzeí do Budapešti prevezená značná časť kultúrneho materiálu.

³¹ FRANCOVÁ – GRAJCIAROVÁ – HERUCOVÁ 2006, c. d. (v pozn. 21), s. 88.

³² HUDEK 2014, c. d. (v pozn. 5), s. 825, 827–830. Pre porovnanie malo aj české prostredie už od devätnásteho storočia svoju vlastnú tradíciu muzeálnej siete, ktorá bola orientovaná na Prahu. Na rozdiel od Slovenska tak na českej strane možno vidieť pokračovanie v rozširovaní muzeálneho vplyvu.

³³ Ibidem, s. 823.

³⁴ OKÁLI – PODUŠELOVÁ – VOZÁROVÁ 2004, c. d. (v pozn. 28) s. 63–64. KVOČÁKOVÁ, L.: *Cesta ke slovenskému*

mýtu: konštrukce identity slovenské moderny v kontextu ideje čechoslovakismu. Praha 2020, s. 78–84. VESELSKÁ, M.: *Muž, který si nedal pokoj: [příběh Josefa Poláka (1886-1945)] = The man who never gave up: [the story of Josef Polák (1886-1945)]*. Praha 2005.

³⁵ SZABOL, E.: *Katalóg košických výstav do roku 1955*. Košice 1956. SLAVÍK J.: *Výstava Tvrdošíjních*. In: *Košická moderna: umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia = Košice modernism: Košice art in the nineteen-twenties*. Eds.: BAKOS, K. – LEŠKOVÁ, I. Košice 2013, s. 138–149.

³⁶ HUDEK 2014, c. d. (v pozn. 5), s. 826. Hudek tvrdí, že takéto smerovanie šlo priamo proti politike vtedajšieho štátu a myšlienke čechoslovakizmu. Z toho dôvodu neboli jej snahy štátom podporované.

³⁷ HUDEK 2014, c. d. (v pozn. 5), s. 826.

slovenskej muzeálnej spoločnosti v reakcii na túto udalosť totižto hneď vzápätí manifestačne pozmenilo svoj názov na Slovenské národné múzeum, čím sa jasne prihlásilo k názorom o podpore slovenskej národnosti ako samostatného zoskupenia.

Existencia Slovenského národného múzea v medzivojnovom období napriek svojej ideovej profilácii dala vzniknúť i významnému počinu v oblasti umeleckého zberateľstva. Bola totiž prvou organizáciou, ktorá sa pokúsila o vytvorenie čiastočne samostatnej galérie na našom území. Slovenská národná galéria, ako bola už vtedy nazvaná, vznikla v roku 1933 ako jedna z častí Slovenského národného múzea v Martine, pričom jej organizačné štruktúry stále podliehali fungovaniu celej inštitúcie.³⁸ Základ zbierky bol už od počiatku zriadenia umiestnený v priestoroch novej budovy martinského múzea, pričom je dnes náročné určiť presnú jej presnú lokáciu. Samostatná expozícia slovenského umenia bola zostavená podľa koncepcie Vladimíra Wagnera, Františka Žákovca a V. V. Štecha.³⁹ Pre zabezpečenie dostatočného počtu diel na prezentáciu bola dokonca usporiadaná verejná zbierka, vďaka ktorej sa vyzbieralo 123 000 Kč.⁴⁰ Prostredníctvom rozsiahlych nákupov a darov sa tak podarilo v naozaj krátkom čase vybudovať dostatočne veľkú umeleckú zbierku, ktorú bolo možné následne vystaviť aj ako sústavný historicko-umelecký celok reprezentujúci slovenské umenie. Zaujímavosťou pritom bolo, že zbierka obsahovala nielen umelecká diela od slovenských autorov, ale aj od českých umelcov. Podmienkou však bolo, že ich obrazy musia zobrazovať námety späté s územím Slovenska a jeho ľudom.⁴¹ Z celkového hľadiska je preto nutné oceniť túto snahu, a to aj napriek tomu, že galéria fungovala iba ako súčasť inej organizácie. Položila totižto prvé predpoklady pre vznik individuálne fungujúcej galérie.

Zmeny organizačnej štruktúry v medzivojnovom období samozrejme nezažili iba múzeá. I v oblasti umeleckých spolkov sa udiali udalosti, ktoré výraz-

ným spôsobom ovplyvnili celospoločenský vývoj v oblasti verejného zberateľstva umeleckých artefaktov. Ako už bolo spomínané, Bratislavský umelecký spolok v počiatočnom období svojho fungovania udržiaval svoju činnosť v bežnom chode predvojnového obdobia. Kvôli spretfňaniu umeleckých kontaktov s dovtedajšími dolnouhorskými a rakúskymi spolkami sa ale okruh jeho členov a vystavovaných umelcov zúžil predovšetkým na obyvateľov samotného mesta. Jeho činnosť sa tak preto v medzivojnovom období začala sústrediť na znovuvybudovanie členskej základne, čo ale v nových podmienkach nebolo vôbec jednoduché. Mnoho vtedajších členov sa totižto vzdávalo svojho členstva a vstupovalo do novozaložených zoskupení, ktoré so sebou prinieslo nové štátne usporiadanie.

Dôležitým počinom v rámci vzniku nového československého štátu bolo založenie dvoch nových umeleckých spolkov. Spolok slovenských umelcov vznikol v roku 1920 a ako hovorí už samotné pomenovanie „*byť rýdzo slovenským a neprijímať Čechov*“.⁴² Rovnako ako v prípade Slovenského národného múzea sa teda jednalo o organizáciu, ktorá sa snažila prezentovať umenie aj skrze ideologické podfarbenie. Vplyvom celospoločenských zmien sa ale krátko po jeho založení niekoľko mladších umelcov začalo s pôvodnou názorovou rovinou ohľadom národného vymedzenia rozchádzať.⁴³ Nepopierateľne významnú úlohu pritom zohrával fakt, že značná časť týchto výtvarníkov prežila svoje študentské časy v Prahe a orientácia k tejto metropole a jej myšlienkam a názorom, ktorými bola nasiaknutá, neutíchala ani po ich vlastných štúdiách. Za týchto okolností sa tak skupina zväčša mladých progresívne orientovaných umelcov oddelila a v roku 1921 založila po vzore pražskej organizácie Umeleckú besedu slovenskú. Či možno hovoriť o priamej podpore celoštátnej politiky u týchto umelcov je priveľmi odvážne. Možno sa však domnievať, že zatiaľ čo konzervatívny Spolok slovenských umelcov jednoznačne vyzdvihoval ideu

³⁸ KVOČÁKOVÁ 2020, c. d. (v pozn. 34), s. 49–50.

³⁹ Ibidem, s. 49.

⁴⁰ HYČKO 1968, c. d. (v pozn. 9), s. 12.

⁴¹ KVOČÁKOVÁ 2020, c. d. (v pozn. 34), s. 50.

⁴² VYDRA, J.: Výtvarnícke pomery a spory v Bratislave. *Slovenské dielo* I, č. 3, marec 1929, s. 165.

⁴³ KVOČÁKOVÁ 2020, c. d. (v pozn. 34), s. 51–52. Dôležitú úlohu v tomto procese podobne ako veľa iných osobností zohrával architekt Dušan Jurkovič, ktorý ešte pred prvou sv. vojnou otvorene zastával myšlienky československej vzájomnosti.

slovenského národa,⁴⁴ Umelecká beseda mohla byť k problematike národnosti o niečo otvorenejšia. Veď demokratické názorové hodnoty, ktoré si títo umelci priniesli z Prahy určite zohrávali pri štrukturalizácii nového spolku dôležitú úlohu.

Demokratické princípy v oblasti umeleckých spolkov stáli teda za tým, že sa na slovenskom území začala vytvárať širšia škála umeleckých spolkov a organizácií. Nevyriešeným problémom pritom ešte v priebehu dvadsiaty rokov zostávalo menšinové postavenie maďarských umelcov. Väčšia časť z nich sa nachádzala roztrúsená v južných oblastiach územia, predovšetkým v Bratislave a v Košiciach. Ich zjednotenie sa podarilo zrealizovať až v roku 1931, a to prostredníctvom iniciatívy Bratislavského umeleckého spolku.⁴⁵ Organizácia Szlovák úttörő művészek (Slovenskí priekopnícki umelci) pritom stála na okraji umeleckej spoločnosti. Rovnako, ako v prípade Grupy hornouhorských umelcov v predvojnovom období, spoločenské podmienky jednoducho neboli natoľko priaznivé, aby sa činnosť tejto organizácie rozvinula takým spôsobom, ako v prípade Spolku výtvarných umelcov či Umeleckej besedy. Najväčším problémom pritom bolo predovšetkým už spomínaný rozptyl

týchto umelcov naprieč celým územím a taktiež národnostné trenie, ktoré po vzniku Československa výraznejšie presadzovalo slovenský element.

V otázke budovania vlastných zbierok z celkového pohľadu ani jeden zo spomenutých spolkov nezanechal žiadne dôkazy, o tom, že by sa ich činnosť uberala aj týmto smerom.⁴⁶ A to aj napriek tomu, že sa Umeleckej besede v roku 1925 podarilo realizovať návrh na výstavbu vlastnej výstavnej budovy, Domu umenia na dunajskom nábreží. I tento fakt však treba brať na zreteľ. Pretože budovanie vlastných výstavných priestorov bolo ďalším z predpokladov pre možné založenie samostatne fungujúcej galérie.

Dôležitým elementom v možnostiach založiť verejnú galériu v prostredí slovenského územia bolo

okrem umeleckej a zberateľskej organizácie aj vytvorenie odbornej základne na poli umenia. Absencia odborníkov v tejto oblasti na počiatku dvadsiateho storočia vytvorila predpoklad pre možný rozvoj umelecko-historického odboru až v medzivojnovom období. Z celkového hľadiska pritom okrem muzeálnej práce, ktorá bola primárne spojená so zbierkotvornou činnosťou, bolo potrebné v tomto obore zabezpečiť odbornosť aj v oblastiach pamiatkovej ochrany a vzdelávania. Jediní dvaja školení historici umenia Gisela Weyde a Vladimír Wagner tak len s veľkými ťažkosťami mohli zvládať úlohy tak širokého rozsahu. I v prostredí vedy o výtvarnom umení po vojne existovala snaha presadzovať demokratické princípy a toleranciu voči rôznym národnostiam. Dalo by sa povedať, že v prípade kunsthistorie iná možnosť ani neexistovala. Je síce pravdou, že sa do odborných záležitostí mnohokrát zapájali aj samotní umelci, z ktorých možno menovať najmä Janka Alexyho, Ľudovíta Kudláka, Andreja Kováčika či Štefana Bednára,⁴⁷ skutočná odbornosť ale napriek tomu naďalej chýbala. Záujem o skutočne vedecké skúmanie umenia na našom území, tak možno považovať za import z českého prostredia, a to aj z toho dôvodu, že väčšinu odborníkov, či už z českého prostredia alebo zo slovenského územia tvorili zväčša špecialisti, ktorí študovali na českých školách. Vplyvom tohto komplikovaného vývoja tak možno skutočný rozmach slovenskej kunsthistorie datovať až do obdobia tridsiatych rokov dvadsiateho storočia, kedy sa na Slovensku usadzuje početnejšia generácia mladých odborníkov. V oblasti múzejníctva možno v tejto súvislosti hovoriť v spojitosti s dvoma menami. Alžbeta Güntherová-Mayerová od roku 1930 do roku 1936 zastávala v Bratislavskom mestskom múzeu post kustóda, vďaka čomu sa „*zaslúžila o prvé vedecké spracovanie bohatých muzeálnych zbierok.*“⁴⁸ „*V praxi okrem iného uplatňovala odborne fundovaný postup pri rozširovaní umelecko-historického fondu bratislavského múzea i pri jeho katalogizácii.*“⁴⁹ Okrem toho ale spolu-

⁴⁴ Ibidem, s. 51–52.

⁴⁵ FRANCOVÁ – GRAJCIAROVÁ – HERUCOVÁ 2006, c. d. (v pozn. 21), s. 125–138.

⁴⁶ Dôvodom je predovšetkým doteraz nevyriešená otázka ohľadom umiestnenia archívnych záznamov Spolku slovenských umelcov a Umeleckej besedy slovenskej.

⁴⁷ KVOČÁKOVÁ 2020, c. d. (v pozn. 34), s. 93–102.

⁴⁸ PETROVÁ-PLESKOTOVÁ A.: Úvodná štúdia. In: *Po stopách výtvarnej minulosti Slovenska: výber z diela Alžbety Güntherovej-Mayerovej*. Ed.: PETROVÁ-PLESKOTOVÁ, A. Bratislava 1975, s. 6.

⁴⁹ LUXOVÁ, V.: Doc. PhDr. Alžbeta Güntherová-Mayerová (1905–1973). In: *Arx*, roč. 9–10, 1975–1976, č. 1–4, s. 331.

pracovala i na vedeckých výskumoch so Slovenským národným múzeom v Martine, v rámci ktorého sa podieľala na príprave už spomínanej expozície Slovenskej národnej galérie.⁵⁰ Jozef Cincík, druhý zo zmienovaných profesionálov, po svojich štúdiách v Prahe v roku 1935 smeroval svoje celoživotné snaženie ešte vyššie. Vďaka priamej iniciatíve umeleckého odboru Matice slovenskej, ktorého členmi do vtedy boli zväčša umelci, sa mu podarilo získať miesto v tejto málo početnej skupine. Pri založení Slovenskej národnej galérie v roku 1933 sa totižto okrem diskusie o možnom zastúpení umelcov diskutovalo aj o potrebe do komisie prizvať i historikov umenia.⁵¹ Jeho úlohou v rámci organizácie pritom bolo venovať sa primárne osvete a vedeckej činnosti.⁵² Z celkového pohľadu tak až iniciatíva týchto dvoch odborníkov priniesla skutočne prvý fundovaný záujem o slovenské umenie a začala tak v otázkach verejného zberateľstva utvárať nové predpoklady pre založenie samostatnej zbierkotvornej umeleckej inštitúcie na slovenskom území.

Rozmach v oblasti odborného záujmu o umenie následne začali podporovať i osobnosti z ďalších kruhov. Spolok pre vedeckú syntézu založený v roku 1937 v Bratislave fungoval ako akési centrum združovania slovenských intelektuálov.⁵³ Stretávali sa tu odborníci z oblasti filozofie, literatúry a iných humanitných odborov, pričom sa jednalo predovšetkým o najmladšiu generáciu pražských študentov. Objavili sa medzi nimi dokonca aj umelci (Peter Matejka, Ján Mudroch, či Jozef Kostka) a v neposlednom rade i jeden mladý kunsthistorik, Jan Dubnický. I v tomto prostredí sa v odbornom duchu debatovalo o umení. Nanešťastie ale neexistujú žiadne materiály dokazujúce to, že sa medzi inými riešila aj otázka samostatnej galerijnej inštitúcie. O to významnejšie by toto zistenie totiž bolo, ak si uvedomíme, že sa mnohí z týchto intelektuálov i neskôr angažovali vo verejnom dianí a preberali vedúce štafety v organizovaní umeleckej obce na Slovensku.⁵⁴

Z celkového hľadiska tak medzivojnové obdobie prinieslo výrazné zmeny v možnostiach založenia Slovenskej národnej galérie. V prvom rade sa rozšírilo pole umelcov a umeleckých diel, ktoré sa svojim jasným i menej jasným spôsobom spolupodieľali na budovaní lokálneho sveta umenia. Okrem toho však nové možnosti priniesli aj zmeny v oblasti politiky. Na rozdiel od predvojnových čias, kedy pod silným maďarizačným tlakom boli akékoľvek snahy vytvárať verejné inštitúcie výrazne obmedzované, demokratický princíp nového Československého štátu umožňoval zakladať organizácie, ktoré mohli skutočne fungovať na základe slobodného prejavu. Za takýchto podmienok tak mohli existovať aj dve čisto slovensky orientované inštitúcie Slovenské národné múzeum a Spolok slovenských umelcov. Medzivojnové obdobie tak so sebou síce prinieslo mnoho väčšiu diverzitu nových zberateľských a umeleckých organizácií. Práve táto diverzifikácia však najväčšmi brzdila jednotnú podporu zberu umenia a založenie verejnej galérie. Aj keď teda v medzivojnovom období na rozdiel od toho predvojnového existovala mnoho širšia základňa predpokladov pre ustanovenie Slovenskej národnej galérie, stále nedosahovali také rozmery, aby boli dostatočne veľkým oporným bodom pre jej skutočný vznik.

Druhá svetová vojna a národná orientácia

Zásadné zmeny v budovaní predpokladov pre vznik Slovenskej národnej galérie prinieslo paradoxne obdobie druhej svetovej vojny. Rozdelenie Československej republiky na dva samostatné štátne celky malo vplyv i na celkový vývoj v oblasti národnostnej politiky. Fungovanie verejných inštitúcií bolo preto poznamenané nielen radikalizujúcimi autokratickými princípmi ale aj novou doktrínou jedného národa, toho slovenského.

V umeleckom prostredí sa to prejavilo predovšetkým postupným rušením väčšiny inštitúcií

⁵⁰ Ibidem, s. 331.

⁵¹ *Archív Slovenského národného múzea, Fond Slovenská národná galéria.*

⁵² CIULISOVÁ, I.: *Dejepis umenia na Slovensku: vybrané kapitoly.* Bratislava 2011, s. 33–40.

⁵³ Ibidem, s. 35–37.

⁵⁴ Ján Mudroch, Jozef Kostka a aj Jan Dubnický zastávali v povojnovom období významné posty v štruktúrach samotnej Slovenskej národnej galérie.

demokratickeho charakteru. Pri ukončení ich existencie nie je pritom možné mnohokrát preukázať priame politické zásahy. Odľív českých intelektuálov (Zdeněk Rossmann, František Troster, Gustáv Malý, František Reichentál, Karel Plicka) a odznievanie väzby slovenských umelcov s českým prostredím sú dôkazom toho, akým smerom sa uberala kultúra v nasledujúcom období.⁵⁵ V rámci politickej orientácie nemožno opomenúť dokonca ani novú nacistickú a antisemitskú orientáciu štátu, ktorá rovnako výrazne zasiahla do organizácie verejných inštitúcií a umeleckého sveta. Z radov umelcov a umeleckých odborníkov na umenie sa niektorí rozhodli republiku opustiť (Jakub Bauenfreud, Július Lörincz, Andrej Nemeš, Koloman Sokol), iným bolo obmedzené pokračovať v slobodnej činnosti (Josef Polák, Arnold Weisz-Kubínčan) a ostatní zase dobrovoľne strácali entuziazmus v možnosti zúčastňovať sa verejného diania. Členovia staršej generácie opúšťali doposiaľ existujúce spolky (Miloš Alexander Bazovský, Ludovít Fulla, Ján Hála).⁵⁶ Väčšina z týchto udalostí pritom bola výsledkom tlaku štátnych opatrení, ktorý v reakcii na ne reagoval snahou násilne zjednotiť všetkých aktívnych umelcov pod jednotný *Spolok slovenských výtvarných umelcov*.⁵⁷ Nie všetci zo zostávajúcich výtvarníkov však s oficiálnym smerovaním nového štátu súhlasili. I oni strácali záujem zúčastňovať sa verejnej debaty a utiekali sa na okraj umeleckého sveta. Za týchto okolností tak vznikla jednotná protirežimová organizácia umelcov združených okolo nadrealistických zborníkov. Ich účasť na spoločenskom dianí vzhľadom na ich opozičné postavenie sa ale skôr sústredila na podporu slobodného vyjadrenia než na verejnú organizáciu umeleckého sveta. Aj preto sa nemohli v tomto období aktívne účastniť na budovaní predpokladov pre vznikli Slovenskej národnej galérie.

Iná situácia prebiehala v prostredí múzeí a zbierkotvorných inštitúcií. Tie sa museli chtiac či nechtiac

novej organizácii prispôbovať a ich životaschopnosť bola podmienená aj ich politickým smerovaním. Činnosť Slovenského národného múzea vďaka svojej národnej orientácii nebola nijakým výrazným spôsobom zo strany štátu modifikovaná. Na rozdiel od Slovenského vlastivedného múzea, ktoré bolo počas vojny zlúčené so Zemědělským múzeom nachádzajúcim sa taktiež v Bratislave. Obe inštitúcie samozrejme v medzivojnovom období viac-menej fungovali v rámci pôvodných štruktúr bývalého politického režimu. V novom štáte sa však ich činnosť automaticky preorientovala na prezentáciu slovenského národa ako nezávislého hráča na politickej mape sveta. Dôkazom takéhoto činu bolo aj premenovanie zjednotenej inštitúcie na nové Slovenské múzeum.

S činnosťou Slovenského múzea v tomto období súvisí aj vznik koncepcie takzvanej Slovenskej galérie, v poradí už druhej samostatne orientovanej zbierky, ktorá na území Slovenska mala reprezentovať slovenské umenie. Pre novú galériu sa ale musel prirodzene nájsť i nový materiál. „*Zatiaľ, čo historická galéria bola zavesená zo staršieho zbierkotvorného materiálu, presunutého z Martina do Bratislavy, moderný segment sa skladal z depozitárov viacerých ministerstiev, ktoré v posledných rokoch freneticky nakupovali umenie. Medzery v pokrytí sa dopĺňali medzi žijúcich autorov.*“⁵⁸ Nová zbierka tak mala byť akouśi zmesou doteraz zozbieraného materiálu skladajúceho sa pravdepodobne z exponátov martinskej zbierky v Slovenskom národnom múzeu a novými ziskami. Pod vplyvom vojnových udalostí sa brány novozriadenej galérie ale po krátkom čase (nanešťastie?) zatvorili a zbierky sa začali sťahovať na bezpečnejšie miesta.⁵⁹

Vrcholom muzeálnej organizácie po národnostnej stránke sa mala stať idea takzvanej *slovenskej národnej svätyně*, ktorá sa zrodila v myšli Jozefa Cincíka. Osobný návrh a myšlienkové pochody slovenského kunsthistorika, podobne ako inde vo svete, počítali

⁵⁵ HANÁKOVÁ, P.: Umenie – štát – propaganda. In: *Sen x skutočnosť: umenie & propaganda 1939-1945*. Eds.: BAJCUROVÁ, K. – HANÁKOVÁ, P. – KOKLESOVÁ, B. Bratislava 2017, s. 50–56. ABELOVSKÝ – BAJCUROVÁ 1997, c. d. (v pozn. 17), s. 531.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ HANÁKOVÁ 2017, c. d. (v pozn. 56), s. 58–60.

⁵⁸ Ibidem, s. 60.

⁵⁹ SCHVARC, M.: „Kulturraub“ alebo záchrana kultúrneho dedičstva? Evakuácia archívov kultúrnych pamiatok nemeckými orgánmi zo Slovenska koncom 2. svetovej vojny. In: *Muzeológia a kultúrne dedičstvo*, 2013, č. 1, s. 75–82.

s vybudovaním architektonického komplexu, „*ktorý by spájaj vrcholné umelecké inštitúcie (národnú galériu, národný biografický ústav, národnú knižnicu...) a bol akousi kvintesenciou slovenského Ducha.*“⁶⁰ Po vzore iných európskych metropol tak mal byť vystavaný komplex, ktorý by po prvýkrát oficiálne zahrňal i samostatne fungujúce múzeum umenia, respektíve galériu. Tento projekt bol prirodzene len utopickým návrhom autora a realizácie sa nateraz nedočkal. Napriek týmto skutočnostiam si ale treba uvedomiť, že i takéto myšlienky podporovali všeobecnú diskusiu o založení samostatne fungujúcej galérie.

V konečnom dôsledku tak možno povedať, že obdobie druhej svetovej vojny predstavovalo posledný krok k tomu, aby sa myšlienka prvej lokálnej galérie naplno rozvinula. Vojnové udalosti a skutočná umelecká situácia prirodzene ale nepriali tomu, aby sa tak stalo v rámci tak krátkeho sledu udalostí. Až konečné odpútanie sa Slovenskej republiky od nacistickej ideológie vytvorilo všetky potrebné podmienky pre tento počín.

Povojnové obdobie a založenie Slovenskej národnej galérie

Proces založenia Slovenskej národnej galérie zavrášilo krátke povojnové obdobie od roku 1945 do roku 1948, ktoré prebiehalo v duchu obnovy vojnou zdevastovanej krajiny. Veľmi významné postavenie v rámci týchto snažení pritom mali myšlienky spolupráce a vzájomnosti, na základe ktorých sa podarilo obnoviť Československú republiku. Okrem toho ale rovnaké názory so sebou priniesli aj jednotné politické smerovanie pod názvom Národný front, čo viedlo k situácii, kedy sa na krátky okamih spojili dovtedy nezlučiteľné politické sily ľavicových a národne orientovaných intelektuálov. V slovenskom prostredí túto jednotu pritom príkladne stelesňoval i vtedajší povereník školstva a osvety Ladislav Novomeský, ktorého myšlienky prepájali socialistické presvedčenia s národne orientovanými názormi.⁶¹

⁶⁰ HANÁKOVÁ 2017, c. d. (v pozn. 56), pozn. 88.

⁶¹ PERNÝ, L.: *Kultúrna revolúcia Laca Novomeského: Ladislav Novomeský o kultúre, umení a politike*. Bratislava 2017.

⁶² Umelecká beseda obnovená, *Národná obroda*, 2, 1. 2. 1946.

Obdobie po druhej svetovej vojne jednoducho smerovalo k spoločenskému zjednoteniu, a to nielen na poli politického života.

I v umení prebiehal proces obnovy v duchu spoločenskej jednoty. Hneď po vojne bola založená z popudu umelca Štefana Bednára medzigeneračná umelecká skupina 29. augusta, ktorá združila výrazné množstvo vtedajších umelcov z mladšej i staršej generácie. A v tom istom roku je založený i Spolok východoslovenských umelcov v Košiciach. Začiatkom roku 1946 sa zakladá i Blok slovenských výtvarných umelcov a obnovuje sa Umelecká beseda slovenská,⁶² v rámci ktorej sa výrazným spôsobom angažuje Ján Mudroch a Jozef Kostka. Ich spoločne priateľstvo pritom podporuje Mudrochov záujem o všeobecné spoločenské dianie a angažovanie sa v umeleckej organizácii.⁶³ Okrem poriadania množstva umeleckých výstav sa v roku 1946 stáva profesorom na oddelení maliarstva a kresliarstva na SVŠT a o rok skôr i podpredsedom prípravného výboru Odborovej jednoty výtvarníkov. V roku 1947 preberá miesto predsedu Umeleckej besedy slovenskej a spoluorganizuje legendárnu výstavu Sto rokov výtvarného umenia na Slovensku v Slovenskom národnom múzeu v Bratislave. V rovnakej dobe dokonca udržuje korešpondenciu s budúcim riaditeľom Slovenskej národnej galérie Karolom Šourkom. Jeho aktivity sú v tomto období jednoducho také výrazné, že sa stáva jednou z dominantných postáv vtedajšieho umeleckého sveta. Obnova umeleckých spolkov a združení ako sa zdá, bola hneď od konca vojny sprevádzaná veľkou aktivitou.

Ich angažovanosť pritom nezostávala iba v uzavretom okruhu umelcov a obdivovateľov umenia. Už začiatkom roka 1946 Skupina 29. augusta zasiela svoje memorandum Predsedníctvu Slovenskej národnej rady, v ktorom žiada vyriešiť naliehavé existenčné otázky slovenských umelcov.⁶⁴ Omnoho dôležitejšie však bolo zapojenie výtvarných umelcov v rámci 1. zjazdu umeleckých a vedeckých pracovníkov, na základe ktorého vznikla Umelecká a vedecká

⁶³ KOSTROVÁ, Z.: *Ján Mudroch*. Bratislava: Pallas, 1974. s. 266–267.

⁶⁴ BARTOŠOVÁ, Z.: Roky po Oslobodení ako pokračovanie pokrokových tradícií v slovenskom umení (maľba, grafika a kresba 1945–1948), in: *ARS*, roč. 17, 1983, č. 1, s. 43–60.

rada. Tá sa snažila počas tohto obdobia združovať intelektuálnu časť spoločnosti na Slovensku a vytvoriť tak dostatočne veľkú základňu pre možné politické požiadavky. Už pri jej druhom stretnutí v októbri 1946 sa totižto jednotlivé sekcie organizácie sústredili na zostavenie rezolúcie o potrebách každej z nich. A v rámci požiadaviek výtvarných umelcov medzi inými stála i potreba zriadiť Národnú galériu.⁶⁵ Otázka vytvorenia samostatnej verejnej inštitúcie, ktorá by sa sústredila na zber umeleckých predmetov, tak bola znova na stole.

Diskusia ohľadom jej založenia pritom existovala už v lete toho istého roku. Vtedajšie Povereníctvo školstva a osvetu rozposlalo list adresovaný niekoľkým verejným inštitúciám ohľadom usporiadania zasadania, na ktorom by sa mohla prediskutovať otázka založenia verejnej galérie. Najstarší záznam z 21. 6. 1946 pritom priamo spomína, o ktoré konkrétne inštitúcie sa jednalo. Oslovené boli Umelecká a vedecká rada, Slovenská akadémia vied a umení, Inžinierska komora v Bratislave, Blok slovenských výtvarníkov, Správa Slovenského múzea v Bratislave a Správa Slovenského národného múzea v Turčianskom Sv. Martine.⁶⁶ Diskusia ohľadom založenia celospoločenskej galérie tak bola zaslaním tohto listu započatá. V rovnakej dobe bol pritom spolu s listom zaslaný aj pôvodný návrh PŠO o zriadení štátnej galérie, presne tak, ako to uvádzajú pôvodné znenia zákona z roku 1946.⁶⁷ Každá z inštitúcií pritom mala reagovať na tento návrh formou listu zaslaného priamo na úrad Povereníctva školstva a osvetu. Okrem vecných komentárov sa občasne objavili i skutočne pozitívne ohlasy k takémuto počínu. List od rektorátu Slovenskej Vysokej školy technickej v Bratislave napríklad spomína nasledovne: „*Profesorský sbor s potešením berie na vedomie zriadenie Štátnej galérie v Bratislave, keďže toto zriadenie v sídle vysokých škôl je žiadúce, pretože nádejná galéria bude tvoriť také doplnok kultúrnych ustanovení vzájomne na seba odkázaných a vzájomne sa dopĺňujúcich.*“⁶⁸

V rámci zasielania pôvodného listu jednotlivým inštitúciám bolo dôležité aj to, že každá z inštitúcií mala na toto stretnutie vyslať svojho zástupcu. A aj napriek tomu, že dnes nevieme presne určiť, ktorá inštitúcia vyslala ktorého človeka, zápisnica zo stretnutia z 27. 11. 1946 môže aspoň presne menovať konkrétne mená zúčastnených. Boli nimi Dr. Alžbeta Güntherová-Mayerová, Dr. L. Krasková, Ján Geryk, T. Lamoš, umelci Jozef Mudroch, Rudolf Pribiš a Peter Matejka, ďalej Dr. S. Obložinský, J. Kaiser, J. Fišer a Vojtech Mensatoris ako zapisovateľ.⁶⁹ Skupine týchto diskutujúcich pritom predsedal Michal Chorváth, ktorý bol v tej dobe pracovníkom Povereníctva školstva a osvetu, a ktorý mal pravdepodobne na starosti riešenie tejto záležitosti. Práve jeho meno je totiž spomínané na množstve oficiálnych listov. Rad súčasných dokumentov pritom v rámci iniciatívy založenia galérie veľmi často spomína iba meno Ladislava Novomestského. Podiel Michala Chorváta na tomto procese je tak zamlčovaný. Nanešťastie nemožno dohľadať priame dôkazy o tom, kto bol skutočne prvým iniciátorom takejto myšlienky. Práve predostreté materiály však ponúkajú obraz o tom, že samotný proces založenia galérie nebol zásluhou iba jedného človeka, ale celej skupiny zainteresovaných intelektuálov.

V rámci samotného zasadania sa riešilo hneď niekoľko problematík. „*Väčšia debata rozprúdila sa o tom, či má byť galéria pomenovaná štátnou alebo národnou. Nakoniec prijaté bolo pomenovanie národná galéria, keďže jej zriadenie chce byť odleskom snaženia slovenského národa a jeho predstaviteľov.*“⁷⁰ Takéto názory naznačujú spoločenský konsenzus o smerovaní novej inštitúcie ku slovenskej kultúre a prejavom slovenskej národnosti. Nejednalo sa tak znova, ako by sa mohlo zdať, o presadenie názorov jednej osoby, Ladislava Novomestského, ktorý prirodzene, ako už bolo spomenuté, stál na hranici národných a socialistických názorových rovín. I v tomto prípade sa jednalo o konsenzus

⁶⁵ Rezolúcia slovenských umelcov 2. zjazdu UVR. *Národná obroda*, 2, 31.10.1946.

⁶⁶ Slovenský národný archív, Fond Povereníctva školstva a osvetu, Zložka 1038/7846 *Osnova nariadenia o zriadení Národnej galérie.*

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Niektoré mená sú určené iba skratkovo, tak ako ich uvádza archívny materiál.

⁷⁰ Slovenský národný archív, Fond Povereníctva školstva a osvetu, Zložka 1038/7846 (v pozn. 72)

vychádzajúci zo širšej spoločenskej základne, ktorá predznamenala aj nasledovné smerovanie tejto novovznikajúcej inštitúcie.

Z celkového hľadiska tak možno uzavrieť, že konečné procesy ohľadom založenia Slovenskej národnej galérie nemožno zužovať len na strohé a jednoduché závery. Z toho dôvodu nemožno zásluhy priradovať ku konkrétnej osobe, či skupine. V otázkach Slovenskej národnej galérie zohrávali úlohu individuálne akcie i spoločné diskusie, ktoré sa širším spôsobom

rozplývali v celej intelektuálnej spoločnosti. A to nielen v tomto krátkom období, ale naprieč celkovým historickým vývojom na slovenskom území. Dôkazom toho môže byť aj fakt, že v neskorších rokoch hlavnú iniciatívu ohľadom organizácie SNG prebralo jej kuratórium v zložení Vladimír Wagner, Ján Mudroch, Jozef Kostka, Ján Dubnický, Milan Škroupa a Miloš Jurkovič, a to za spolupráce Alžbety Güntherovej-Mayerovej, ktorá zastupovala v tej dobe Povereníctvo školstva, vedy a umení.

Cultural and Social Conditions for the Establishment of the First Independently Functioning Gallery in Slovakia

Resumé

The establishment of the Slovak National Gallery in 1948 is today considered an act that had no predecessors during the previous period. However, the very presence of interest in collecting art objects in Slovakia throughout history may indicate that such a view could be misleading. The proof can be not only the art collections of the Hungarian aristocracy, located initially in Slovakia but, above all, the activities of public institutions that have been active in this territory since the beginning of the 19th century.

At that time, museums and art associations showed interest in art. Moreover, both tried not only to present it but also to collect it. During the 19th century, several museums were founded on Slovak territory, some of which also focused on collecting art material. The most famous of them was the Museum of the Museum Association of Upper Hungary, based in Košice, which was co-founded, among others, also by the Klimkovic family of artists. In the 19th century, several public institutions would also focus on art. Compared to the rich representation of local museums, during the 19th century, there was only one art association in Slovakia. The Pressburger Kunstverein started operating in Bratislava in 1885, and its activities were primarily focused on exhibition events. At the beginning of the century, however, for the first time in the territory of the

then Upper Hungary, it devised a plan to establish its own Gallery intended for exhibiting and collecting art material. Naturally, all these initiatives in this context were not active enough to create a separate public gallery. However, the reason for such a failure was not only the activity of this association. The second half of the 19th century was when the Slovak territory struggled with the unified direction of the country. Hungarianization efforts were centralized in Budapest, and local institutions thus had a significant share in this development. In the case of museums, the Hungarian National Museum determined the other associations' national orientation.

The period of the first Czechoslovak Republic, which was marked by much more democratic views, brought new conditions. They opened the possible field of association world to a wide range of different groupings. In the museum environment, in addition to the operation of regional museums, state institutions in Bratislava began to be built in a centralistic manner. They even received direct state support. However, the state gallery continued to be absent.

Furthermore, even the activities of the old and new art associations, among which the Association of Slovak Artists and the Slovak Artistic Dialogue were most active, could not support the artistic environment enough to create an initiative to establish

a separate public gallery. Thus, the interwar period brought a much greater diversity of new collecting and artistic organizations. However, this diversification most hindered the uniform support of art collections and the establishment of a public gallery.

The period of the Second World War brought with it other changes. The nationally oriented cultural policy of the state changed the direction of most of the organizations up to that time. Their development began to become more and more unified, culminating in the effort to create unified federal organiza-

tions, museums and, for the first time, an idea of a unified public Gallery for the Slovak nation and, thus, for the Slovak territory. Of course, this effort could not be really realized in such a short period.

However, in the post-war era, the idea of establishing a public gallery by the state was followed. In 1946, the then Commission for Education, Science and Art and other art organizations in Slovakia began to discuss the possible establishment of a public gallery actively. Moreover, as a result, they also took steps towards its actual establishment.

Mgr. Pavol Múdry

Seminář dějin umění

Masarykova univerzita v Brně

Veveří 470/28, CZ-602 00 Brno

e-mail: dejum@phil.muni.cz