

Predstavy slovenskosti: formovanie diskurzu o národnej identite vo výtvarnom umení v tridsiatych rokoch 20. storočia

Lucia Kvočáková

**KVOČÁKOVÁ, L.: Ideas of Slovakness: The formation of national identity
discourse in the visual arts of the 1930s**

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 71, 2024, no. 6, pp. 600-614

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2024.71.6.5>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7877-3706>

**Key words: modernism in art, the first
Czechoslovak republic, Czech-Slovak
relations, national identity**

After 1918, in the changed socio-political landscape following the establishment of Czechoslovakia, the search for national identity emerged as a key topic in intellectual discussions. Questions of self-definition in relation to Hungarians, Czechs, and Europe became prominent within the Slovak cultural and intellectual landscape. The leading figures in Slovak modern visual art developed a distinctively Slovak style, primarily focused on themes of the Slovak countryside and traditional folklore. This paper examines the creation of “Slovakness” in art and the role of Czech cultural actors in Slovakia. It highlights the importance of national identity in visual arts through texts published in periodicals that aligned with the programmatic Slovak orientation of significant modern Slovak artists, including Janko Alexy (1894 – 1970), Miloš Alexander Bazovský (1899 – 1968), Ľudovít Fulla (1902 – 1980), and Mikuláš Galanda (1895 – 1938). The analysed articles played a significant role in shaping ideas about the identity of Slovak art, often having a broader social impact than the artists’ exhibitions – even though the programmatic Slovak orientation they advocated was not always fully reflected in them.

**Kľúčové slová: výtvarná moderna,
1. Československá republika, česko-
slovenské vzťahy, národná identita**

Pri príležitosti otvorenia Slovenského kníhkupectva a výstavnej siene *Elán* v Prahe v novembri 1934 predniesol príhovor Milan Hodža (1878 – 1944), v tej dobe minister poľnohospodárstva, v ktorom okrem iného povedal, že „duchovná slovenská svojskosť“ vytvára „organický most medzi západnícky a racionalisticky orientovanými Čechmi a slovanským východným psychizmom“, a to nielen geograficky a politicky, ale predovšetkým v umení (Hodža 1934: 1).¹ V tom videl zmysel slovenského kultúrneho nacionalizmu. Príhovor, ktorý bol následne uverejnený ako úvodník v časopise *Elán*, obsahoval výzvu všetkým spisovateľom a umelcom: „Bojujte ďalej!“ Práve prostredníctvom „svojráznej slovenskosti“ sa mali slovenskí umelci vyrovnáť nielen českému, ale aj zahraničnému umeniu (Hodža 1934: 1).

Keďže Slováci sa po vzniku Československej republiky v roku 1918 dostali z postavenia neuznávanej minority do postavenia štátotvorného národa, stala sa „národná príslušnosť“ diela jedným z hlavných atribútov modernej tvorby. Postupne sa utvoril nacionalistický naratív „novovzniknutého slovenského umenia“, ktorého zrod sa datoval vznikom republiky. Tento naratív sa manifestoval v tvorbe výtvarných umelcov, ale ešte častejšie v textoch písaných kritikmi, teoretikmi, publicistami, literátmi a nezriedka i samotnými umelcami, ktorí sa na stránkach umeleckých časopisov a dennej tlače vyjadrovali k výtvarnému umeniu či celkovo k výtvarnému daniu. Práve tieto komentáre a interpretácie dotvárajú diskurz národnej identity v umení a tiahnu sa ako červená niť v diskusiách o výtvarnom umení na Slovensku počas celého medzivojnového obdobia.

Predložený príspevok je sondou do prvej polovice tridsiatych rokov, keď na výtvarnú scénu nastupovala generácia umelcov vyškolených v Prahe už v období 1. Československej republiky. V rámci vymedzeného problému národnej identity v umení sa zameriavam na interpretácie štyroch maliarov, ktorí v tom čase tvorili umelecké dvojice: Janka Alexyho (1894 – 1970) a Miloša Alexandra Bazovského (1899 – 1968) a Ľudovíta Fullu (1902 – 1980), a Mikuláša Galandu (1895 – 1938). Na príkladoch textov o umení od samotných maliarov a ich kritikov v dobovej tlači ukazujem, ako sa formovali predstavy o národnej identite výtvarného umenia na Slovensku, a zároveň upozorňujem na úlohu, ktorú pri formovaní týchto predstáv zohrali českí kultúrne aktéri.

Nacionalizácia modernizmu

Po vzniku Československa v roku 1918 medzi slovenskými intelektuálmi výrazne rezonovala otázka hľadania slovenskej identity a úsilie definovať, čo je „slovenské“ umenie, najmä na základe odlišnosti Slovákov od Maďarov, Čechov a ostatných európskych národov. V umenovednej literatúre sa na označenie tohto fenoménu ustálil pojem „slovenský mýtus“, respektíve „národný mýtus“ (Abelovský – Bajcurová 1997; Hrabušický 2005; Bajcurová 2008). Sú to pojmy vychádzajúce z projektu výstavy Slovenskej národnej galérie v Bratislave, ktorá sa uskutočnila na prelome rokov 2005 a 2006.² Jej základom bola analýza konceptu slovenskosti

1 M. Hodža vo svojom príhovore hovoril konkrétne o literatúre, avšak jeho výroky sa dajú vzhľadom na kontext prejavu vzťahovať aj na výtvarné umenie či umenie všeobecne.

2 Konceptiu výstavy pripravili Katarína Bajcurová, Aurel Hrabušický a Alexandra Kusá a konala sa v priestoroch Slovenskej národnej galérie a Slovenského národného múzea.

602 v umení bez obmedzujúceho zamerania len na umenie vychádzajúce z mýtu Slovákov ako plebejského národa, ktorého najväčšími kultúrnymi hodnotami sú romantická ľudová kultúra a folklór (Krekovičová 2005: 86-87). Komplexné procesy formovania slovenskej identity definoval historik umenia Aurel Hrabušický ako „vytváranie obrazu, spodobenie slovenskosti, predstavenie vlastnej tváre, vlastnej podoby“ (Hrabušický 2005: 7).

V období formovania novej povojnovej Európy však nešlo o jedinečný jav. V sledovanom období vzniklo v stredoeurópskom kontexte viacero prejavov vedomej tvorby špecificky národného výrazu vo výtvarnom umení i mimo neho (Clegg 2006; van den Berg – Gluchowska 2013; Barteck – Dmitreva – Troebst 2005; Szczerski 2008; Chmielewska 2006). Moderné umenie naplnili obrazy špecifickej „národnej“ krajiny, odkazy k folklóru, histórii a mýtom (Thiess 2007) alebo sa aspoň vysvetľovalo národnou ideológiou, aby podporilo či posilnilo kolektívnu identitu (Smith 2002: 70). To vyústilo do fenoménu nacionalizácie modernizmu a modernej výrazovej formy (Gluchowska 2022: 39). Ku kultúrnemu odkazu tohto typu sa obrátili napríklad Nemecko a Rakúsko, keď čerpali z *biedermeieru* a *empíru*, vo Francúzsku to bol klasicizujúci štýl *Ludovíta Filipa* z rokov 1830 – 1848 (Hnídková 2013: 76), v Poľsku išlo o úsilie „preložiť“ miestnu vernakulárnu kultúru „do vysokej kultúry“ (Chmielewska 2006: 188). Podobne to bolo aj v Československu, respektíve v českej časti novovzniknutej republiky. Na začiatku dvadsiaty rok sa kľúčové osobnosti českého výtvarného umenia zaoberali myšlienkou vytvorenia špecifického „národného štýlu“ (označeného ako *rondokubizmus* alebo štýl *Legiobanky*). Architekti ako *Pavel Janák* (1882 – 1956) alebo *Josef Gočár* (1880 – 1945), ktorí pred prevratom odmietali ľudové umenie ako zdroj inšpirácie, po vzniku republiky zmenili prístup a z ľudového umenia čerpali sýtu a kontrastnú farebnosť a predovšetkým citovali ľudový ornament vo forme rôznych oblúkov, terčíkov či valčekov. Práce inšpirované vernakulárnou architektúrou boli určené predovšetkým na reprezentáciu novovzniknutého štátu a mali vyjadrovať jeho demokratické hodnoty (Hnídková 2013: 79). „Národný výraz“ farebnej a ornamentálnej architektúry sa epizodicky vyskytuje aj na Slovensku, kde sa vysvetľuje ako import mladých českých architektov, napríklad *Klementa Šilingera* (1887 – 1951), *Jindřicha Merganca* (1889 – 1974), *Aloisa Balána* (1891 – 1960) a *Vojtěcha Šebora* (1890 – 1968). Títo architekti prišli na Slovensko ako zamestnanci referátu Ministerstva verejných prác, ktorý projekčne pripravoval takmer všetky štátne stavby na medzivojnovom Slovensku, na ktorých sa odrazila práve preferencia „rondokubistickej architektúry národného koloritu“ zo strany štátnych inštitúcií (Dulla – Moravčíková 2002: 62, 66).

Väčšina Čechov sa so skonštruovanou československou identitou – na rozdiel od Slovákov – prirodzene identifikovala, avšak stotožňovala ju so svojou českou identitou. Naopak, slovenská kultúra v medzivojnovom období čelila v tomto smere napriek všestrannému rozvoju istým ťažkostiam. Zápas o autenticnosť slovenskej kultúry sa odohrával v polemikách so stále anachronickejšou teóriou nacionálneho čechoslovakizmu, teda myšlienkou nielen národnej, ale aj jazykovej, literárnej a historickej jednoty, ktorú odmietali takmer všetci významní predstavitelia súvekeho slovenského kultúrneho života, a to bez ohľadu na ich politické či náboženské názory (Kamenec 2009: 111).

Záujem významných českých umeleckých osobností o národnú identitu v umení sa v priebehu dvadsiatych rokov vyčerpal či dostal do úzadia. V prípade Slovenska však môžeme hovoriť o fenoméne, na ktorom boli položené základy kánonu umenia považovaného za „slovenské“. Pojem „slovenské umenie“ bol projektívny, nepopisoval skutočnosť, ale želaný budúci stav, ideu „slovenského umenia“. Obsah pojmu a predstavy o povahe „slovenského“ umenia sa formovali v priebehu dvadsiatych rokov a vykryštalizovali sa v priebehu tridsiatych rokov: zameriavali sa na rôzne aspekty od národnej identity toho-ktorého umelca cez námet diel až po vyjadrenie „slovenskosti“ prostredníctvom formálnej stránky diela. V samotných dielach sa koncept slovenskosti vo výtvarnom umení najvýraznejšie prejavil v maliarstve. Viaceré názory formulované samotnými tvorcami však ostali iba „na papieri“ a nenašli priamy odraz v umeleckej tvorbe. Boli však súčasťou dobového diskurzu o slovenskom umení: otázky, čo ním je a čo nie, ovplyvnili príbeh/naratív slovenského umenia a jeho interpretáciu nielen v medzivojnovom období, ale i neskôr, a to až do šesťdesiatych rokov 20. storočia.

Na príkladoch zásadných osobností slovenskej umenovedy Mariána Várossa (1923 – 1988) a Karla Vaculíka (1921 – 1992) to dokazuje historička umenia Zuzana Bartošová (Bartošová 1999, 2010). M. Városov vo svojej mienkotvornej publikácii *Slovenské výtvarné umenie 1918 – 1945* delí umelcov na slovenských a neslovenských, zatiaľ čo K. Vaculík, svojho času riaditeľ Slovenskej národnej galérie, do výstav zväčša nezaraďuje maďarských výtvarníkov. Zmena paradigmy a rozšírenie kánonu slovenského umenia o „menšinových výtvarníkov“ prichádza až s prácami Ladislava Saučina (1920 – 1994) a Tomáša Štrausa (1931 – 2013) (Bartošová 1999: 356–357).

Súčasná dejiny umenia považujú programovo slovenské umenie len za jednu z línii moderny na Slovensku. Keďže dobový kánon rozdeľoval umelcov na národnostnom princípe, v tomto rámci sa pohybujú všetky medzivojnové práce o dobovom súčasnom umení (Brogyányi 1931; Wagner 1935b; Smrek 1931). Za zakladateľskú generáciu slovenskej moderny, a najvýraznejšie je to práve v prípade maliarstva, sú považovaní všetci, ktorí sa nejakým spôsobom usilovali vyjadriť „slovenskosť“ svojej tvorby. Týka sa to mnohých kľúčových osobností výtvarnej moderny na Slovensku ako Martin Benka (1888 – 1971), J. Alexy, M. A. Bazovský, ale aj L. Fulla či M. Galanda. Ostatní umelci tvoriaci na území Slovenska, ktorí do tejto charakteristiky nezapadli (Nemci a Maďari), boli označovaní ako umelci menšín. Napríklad Vladimír Wagner (1900 – 1955), jeden z mála slovenských historikov umenia činných v medzivojnovom období, vo svojej syntéze umenia 19. a prvej polovice 20. storočia *Profil slovenského výtvarného umenia* z roku 1935 považuje za dôležité „hovoriť o slovenskom umení! O umení, tvorenom umelcom Slovákom, ktoré má pečať zeme, duše a jej charakteru, o umení, ktoré má vedomé impulzy v týchto faktoroch“ (Wagner 1935b: 7). Slovenskosť umenia vidí v obsahu: v zobrazovaní slovenskej krajiny, dediny, ľudu, v odkazoch na ľudovú tematiku, ornamentiku alebo v príslušnosti umelca k slovenskému etniku, ktoré je definované jazykom.

Kontinuita a zmena po roku 1918

V súvislosti s budovaním národnej identity po prvej svetovej vojne aplikuje historička umenia Julia Secklehnerová pri interpretácii diel maliarov prvej rakúskej

604 republiky pojem kritického regionalizmu (Secklehner 2021: 201-202). Použil ho teoretik architektúry Kenneth Frampton, ktorý ho chápal ako dialektický výraz, usilujúci sa dekonštruovať univerzálny modernizmus, a to v zmysle jeho hodnôt a obrazov, ktoré lokálne kultivuje a súčasne tieto autochtónne prvky skresľuje paradigmami pochádzajúcimi z cudzích zdrojov (Frampton 1983: 149). O tejto forme regionalizmu môžeme hovoriť aj v prípade maliarov tvoriacich programovo slovensky, akými boli J. Alexy, M. A. Bazovský a v mnohých ohľadoch aj L. Ful- la a M. Galanda. Kombinovali moderný formálny jazyk s lokálnymi prvkami, čo ukazuje tak zobrazovanie dedinskej krajiny a jej ľudu u Alexyho a Bazovského, ako i Fullova farebnosť a inšpirácia v ľudových ornamentoch (Veselý 1967; Ma- tušík 1966; Bajcurová 2009; Vaculík 1983, 1967). Súčasne sa snažili vymedziť voči romantizujúcim a národopisným prístupom k folklóru typickým pre umel- cov prelomu 19. a 20. storočia. Bola to práve vidiecka zložka, ktorú si títo autori tematicky zachovali ako jeden z atribútov „slovenskosti“. Čiastočne to súviselo s dobovou stratifikáciou spoločnosti, keď práve väčšina slovenského obyvatel- stva žila na vidieku a mestá sa „slovakizovali“ len postupne. História česko-slo- venských vzťahov je komplexná (Kováč 1997; Lipták [1968] 2011; Rychlík 2012), veľká časť historiografickej literatúry ich hodnotí ako dynamické (Rychlík 2012: 15). Podľa Sabine Wittovej sa Slováci v silne centralistickom štáte, akým bolo Čes- koslovensko, aj napriek svojmu ústavne zakotvenému štátotvornému postaveniu v mnohých ohľadoch správali skôr ako „pseudo-menšina“ vymedzujúca sa voči centru (Witt 2015). V práci programovo slovenských umelcov, z ktorých väčšina študovala práve v Prahe, to znamenalo zásadné obsahové odlišenie od umelcov pôsobiacich v Čechách a na Morave. Anticentristické cítenie spoločne s úsilím o určitý druh kultúrnej, hospodárskej a politickej nezávislosti patrili medzi hlav- né zdroje regionalistickej kultúry (Frampton 1983: 148).

Väčšina umeleckohistorických príspevkov k medzivojnovému umeniu uvádza rok 1918 ako zlomový, označujúci koniec prvej svetovej vojny, rozpad Ra- kúsko-Uhorska, ale aj cárskeho Ruska, Osmanskej ríše a Nemeckého cisárstva a vznik nových národných štátov. Spájanie periodizácie dejín umenia s politický- mi udalosťami má však svoje limity (Rampley 2023: 258). Následnícke štáty, ktoré vznikli po rozpade Rakúsko-Uhorska, totiž nielen prevzali jeho právny rámec, ale kopírovali aj demografiu bývalej monarchie, takže zdedili i problémy spojené s požiadavkami politickej reprezentácie rôznych etnických a jazykových skupín (Judson 2016: 443-454). Navyše, etnolingvistický nacionalizmus založený na et- nickom a jazykovom princípe bol v habsburskej monarchii pevne ukotvený a aj po roku 1918 mal silný mobilizačný potenciál (Witt 2015: 78).

V nových národných štátoch, ktoré vznikli po rozpade habsburskej mo- narchie, sa otázke národnej identity nedalo vyhnúť. Pri princípe sebaurčenia, kto- rý bol rozhodujúci aj pre vznik Československa, potrebovala vláda kategorizovať ľudí podľa národnosti, aby si zachovala štátnu legitimitu. Ako upozorňujú nie- ktorí historici, dialo sa tak napriek tomu, že v skutočnosti v danom čase prejavoval značný počet ľudí národnú indiferentnosť. Národnosť sa potom stala kľúčovým faktorom určujúcim občianske práva, volebné privilégia, vzdelanie a prístup k so- ciálnym službám (Zahra 2010: 101). To malo vplyv aj na kultúrnu politiku štátu, infraštruktúru umenia či dokonca jeho interpretáciu v zmysle národnej identity umenia (Kvočáková 2018).

Podľa Matthewa Rampleyho práve vytvorenie nových štátov spája umeleckohistorická literatúra väčšinou s novými progresívnymi umeleckými impulzmi. Mnoho umelcov však len pokračovalo ďalej vo svojej činnosti pred prvej svetovej vojny. Ak sa v tomto kontexte pozrieme bližšie na situáciu Československa ako nástupníckeho štátu, zistíme, že v medzivojnovom období pokračovalo české umenie, s výnimkou krátkého obdobia hľadania národného štýlu v prvej polovici dvadsiatych rokov, v ceste naznačenej už pred vojnou (aj keď i tam by sme našli regionalistické polohy): v internacionálnej orientácii avantgardy rozvíjajúcej a obohacujúcej nové formy umenia (Srp 2018). Podobne možno uvažovať aj o situácii slovenského umenia. Nepochybne bolo množstvo umelcov, ktorí bez ohľadu na nové pomery pokračovali vo svojej umeleckej činnosti podobne ako pred vojnou. Ako príklad môžem uviesť umelcov, ktorí sa zoskupili v roku 1920 v Jednote výtvarných umelcov Slovenska. Jej členmi boli napríklad Dominik Skutecký (1849 – 1921), František Reichentál (1895 – 1971) a Karol Harmos (1879 – 1956). Spolok už v roku 1922 usporiadal v Obecnom dome v Prahe výstavu, ktorá podľa katalógu mala mapovať „kultúrne prejavy Slovenska na poli výtvarného umenia“ (Váross 1960: 20). Keďže však členmi boli umelci, ktorí boli po vzniku Československa zaradení do kolónky menšinových tvorcov, výstava sa nestretla s úspechom a bola – tak v českých, ako aj v slovenských periodikách – kritizovaná pre „neslovenskosť“ (Výstava Jednoty... 1922: 451-453; Jež 1922: 391-392; Jednota výtvar. umelcov na Slovensku 1922: 94).

Pre niektorých umelcov však rok 1918 skutočne znamenal zmenu a priniesol iné možnosti, podmienky, podporu a postupne aj potrebnú infraštruktúru pre tvorbu. Centralistická politika v kombinácii so zdedenými, vyššie spomínanými problémami habsburskej monarchie umožnila vznik slovenskej intelektuálnej elity (Witt 2015: 78). Jej súčasťou boli prirodzene aj kultúrne pracovníci, pre ktorých sa po roku 1918 popri umeleckých aspektoch stala ústrednou paradigmou aj národnostná otázka. Rozvíjanie národnej kultúry vnímali ako svoje spoločenské poslanie. Išlo o generáciu narodenú okolo roku 1900, ktorá sa bezprostredne po vojne nadchla pre myšlienku slovenského národa a hľadala spôsoby a prostriedky, ako aktívne formovať proces stávania sa národom (Witt 2015: 113-114). Slovenskí intelektuáli, a medzi nimi aj výtvarní umelci, boli spoločensko-politicky angažovaní a túto angažovanosť vnímali „ako svoju svätú povinnosť národu“ (Jaksicsová 2012: 161).

Moderná sa rovná slovenská – dve východiská

V slovenskom politickom a kultúrnom živote prelomu dvadsiatych a tridsiatych rokov sa začína presadzovať generácia intelektuálov, medzi nimi aj výtvarných umelcov, ktorej členovia získali vzdelanie už v československom štáte. V priebehu tridsiatych rokov prijímali moderné európske podnety, súčasne sa však sústreďovali na zachovanie a zdôraznenie národnej svojbytnosti (Kamenec 2009: 99). Túto etapu reprezentujú vo výtvarnom umení aj maliari J. Alexy, M. A. Bazovský, L. Fulla a M. Galanda, ktorí sú súčasťou generácie výtvarníkov formovanej už na umeleckých školách v Prahe. Začiatkom tridsiatych rokov sa dostávajú do vrcholného obdobia svojej tvorby.

V nasledujúcich príkladoch chcem ukázať, ako sa o svojom umení vyjadrovali, ako publicisticky vysvetľovali problematiku „slovenskosti“ vo svojich dielach a takisto ako ich dielo na stránkach novín či časopisov interpretovali predstavitelia

606 českej kultúry. Aj týmto spôsobom sa totiž formovala dobová predstava, čo je slovenské umenie a ako by malo vyzeráť, s dôležitou poznámkou, že vyjadrenia v novinách a časopisoch mali v porovnaní s výstavami väčší potenciál zasiahnuť početnejšiu časť populácie.

V júni 1932 v Zemедelskom múzeu v Bratislave (v dnešnej budove Prírodovedného múzea Slovenského národného múzea v Bratislave) vystavovali J. Alexy a M. A. Bazovský spoločne so Zoltánom Palugyayom (1898 – 1935) a Kolomanom Sokolom (1902 – 2003). Pri príležitosti výstavy napísal J. Alexy článok *Náš smer*, ktorý vychádzal v novinách *Slovenský denník* na pokračovanie. Za východisko slovenského umenia v ňom maliar označuje slovenskú dedinu. Podľa jeho názoru sa však najmladšia generácia maliarov od dediny odvracia, pretože ju zdiskreditoval romantizujúci záujem o folklór: „Poznajú slovenskí umelci dedinu? Nie. Poznajú jej kúzlo kresebné a barevné, jej nálady, jej inšpirujúcu silu? [...] Folklór robia dnes už len diletanti, ale ide o celkom iné veci, ktoré keď výtvarník nepochopí, škoda jeho preťažkej námahy. Martin Benka toto všetko šťastlivo vystihol hneď na začiatku a preto dospel k svetovosti“ (Alexy 1932: 2).

Umenie má podľa neho „svoj dobyvačný úkol – raziť si cestu do sveta, na západ, do Európy“ (Alexy 1932: 2). Umenie teda malo byť národné a malo sa presadiť v medzinárodnej oblasti v „súťaži“ s inými národnými umeniami. Úsilie o vytvorenie národnej identity sa nijako nevylučovalo so snahami o medzinárodné uznanie. Ostatne, teoretik nacionalizmu Anthony D. Smith zdôrazňoval, že nacionalizmus (ako túžba po konkrétnom národe)³ je zo svojej podstaty nevyhnutne internacionálny, nakoľko rozoznáva „svet národov“ (world of nations), kde každý jedinec musí byť súčasťou nejakého národa, ktorý má svoj charakter, históriu a osud a súčasne je zdrojom politickej moci. Preto nacionalizmus predpokladá medzinárodné riešenie globálnych problémov (Smith 2002: 70). Prezentácia národného umenia či umenia odrážajúceho národnú identitu pred ostatnými národmi potvrdzuje účasť národa vo „svete národov“.

Podobne tento prístup videli aj kritici, ktorí bratislavskú výstavu z júna 1932 recenzovali. V časopise *Slovenské pohľady* vyšli dva hodnotiace články pod príznačným spoločným názvom *Hľadanie rodného štýlu*. Ich autormi boli Karel Štika (1898 – 1975), český maliar a grafik pôsobiaci aj na Slovensku, a výrazne národne orientovaný historik umenia Jozef Cincík (1909 – 1992), v tom čase tajomník Umeleckého odboru Matice slovenskej. J. Cincík videl spoločného menovateľa slovenskej maľby, okrem zobrazenia slovenského kraja a ľudu, vo farbe, v „expresionisticky syntetizujúcej palete“ (Cincík 1932a: 390). Vyčleňuje maliarov vystavujúcich na bratislavskej výstave z okruhu Jožu Úprku, maliara romantizovaného folklóru moravského Slovácka, a vidí v nich práve jeho „úplný technický opak“ (Cincík 1932a: 391). K. Štika, pravidelný prispievateľ umeleckého mesačníka *Elán*, videl v tvorbe Alexyho a Bazovského viac ako zobrazovanie folklóru. V ich dielach nachádzal „výtvarnú reč [...] jednotiaceho charakteru, ktorá, ťažiac z tvarového a farebného bohatstva slovenského života, dobre si je vedomá i jeho ľudového umenia“ (Štika 1932: 387). Autentické zobrazenie slovenskej dediny

3 A. D. Smith definuje nacionalizmus ako ideologické hnutie, ktoré sa snaží o dosiahnutie a udržanie autonómie, jednoty a identity pre skupinu ľudí, ktorú niektorí jej členovia považujú za skutočný alebo potenciálny národ (Smith 2002: 70).

zdôrazňuje aj anonymný kritik v denníku *Slovák*. Alexyho s fantastickými kompozíciami prirovnáva k Marcovi Chagallovi (Hľadanie... 1932: 7), čím ho súčasne legitimizuje ako aktuálneho modernistického maliara orientovaného na západ. V jeho pohľade objavil M. A. Bazovský dedinu takú, ako doteraz ešte nebola zobrazaná, keďže ostatní umelci doposiaľ zobrazovali len „v ateliéri vymyslený, krojmi hýriaci slovenský svet“ (Hľadanie... 1932: 7). Recenzent v *Slovenskom denníku* problematiku „slovenského“ umenia zhrnul takto:

„Mladí umelci slovenskí stáli a táпали bezradne v prvých rokoch oslobodenia. Na čo naviazať? Tradícia je zcela nepatrná. Umenia zachýtajúceho plne a výrazne hlboké oddychovanie rodnej zeme a s ňou spätého ľudu vlastne niet. Je len bohaté umenie ľudové. A maliari slovenskí, podobne ako moravskí, v snahe vytvoriť si z prvkov domácich svoj prízvuk, svoju notu – hľadali na dedine, vo folklóre. Celkový priemer však bol stále nízky v dôsledku malej kritičnosti vlastnej, v dôsledku často povrchného postupu a nedomyslenosti, ale tiež v dôsledku malého vzdelania umeleckého, malého rozhľadu po súčasnom stave výtvarného snaženia. S tým súvisel nedostatok merítka pre vlastne napredovanie, nedostatok iniciatívy, vôle k vlastnému riešeniu, vôle k vybojovaniu si vlastnej cesty, vedúcej k európskej výške. Medzi tých, ktorí si toto všetko uvedomili, patrí predovšetkým M. Benka. Usilovnosťou a širším rozhľadom prerástol úzky rámec malých pomerov domácich a dopracoval sa k vlastnému rázovitému rukopisu, umelecky hodnotnému. Jeho príklad i spôsob podania zapôsobil na oboch maliarov, na výstave v Zemедelskom múzeu najpočetnejšie zastúpených, na J. Alexyho a M. A. Bazovského. Oba uchvátení mnohotvárnym rytmom a farbou bohatým životom slovenskej dediny, vnikli hlboko do jej duše a stali sa výraznými ospevovateľmi jej krás“ (Svoboda 1932: 2).

J. Alexy už v roku 1930 vo svojom článku pre *Elán* zdôrazňoval, že maliar nesmie ostávať v Bratislave, a volal po „slovenskom smere“. Multikultúrna Bratislava preňho nebola „ani veľkomestom“ a nebola „ani slovenskou“ (Alexy 1930: 3-4). Pravý materiál pre tvorbu nachádzal v prírode a v dedinách Oravy, Liptova a Turca a z tohto dôvodu sa odsťahoval z Bratislavy na stredné Slovensko. Podľa Alexyho „slovenský výtvarník svoj umelecký výraz musí budovať na rytme farieb a tvarov slovenských vrchov, typov a celého života. Neznamená to zafažiť sa národopisnými prvkami, ale z najzákladnejších foriem nášho ľudového života vyťažiť hodnoty rýdzo maliarske“ (Mráz 1932: 2-3). Takto definuje svoj umelecký program, snaží sa o akýsi manifest „slovenského moderného umenia“, aj keď nie výslovne formulovaný. V rozhovore s literárnym kritikom Andrejom Mrázom pre mesačník *Elán* sa dokonca spoločne s Bazovským a Benkom označuje za reprezentanta „programu slovenskej výtvarnej práce“ (Mráz 1932: 2-3).⁴ M. A. Bazovský sa zas vyjadril, že inšpiráciu hľadajú spoločne s Alexym aj v Poľsku: „Ideme do Poľska, do Krakova a Varšavy. Poľské umenie neznám z originálov, ale to, čo som v reprodukciách videl, hovorilo vždy o veľkom národnom entuziazme poľskom. Som presvedčený, že mnoho získame na tejto ceste“ (V Bratislave... 1930: 7). V Poľsku sa mnohí výtvarní umelci v tom čase snažili rozvíjať národný charakter v umení. Umelci združení okolo Akadémie výtvarných umení vo Varšave

4 Dokumentárny význam v tomto smere prisudzuje okrem Benku a Bazovského ešte aj L. Fullovi a Karolovi Ondrejkovi (1898 – 1961).

608 presadzovali národný štýl, ktorý spájal moderné umenie s lokálnymi vernakulárnymi prvkami a mal vyjadrovať modernitu štátu a takisto jeho národnú tradíciu (Chmielewska 2006: 189).

Bazovského názor na mestskú kultúru bol podobný, ako zastával J. Alexy: „Ja to cítim a verím, že maliar vyjadruje čosi nadosobného, základné duchovné a citové vlastnosti svojej rasy. Nehovorím toto ako naučený, konvencionálny program, ale ako pravdu, ktorej sa spreneveriť nemôžem. Preto mňa na pr. ani neláka mesto a mestské ovzdušie. Tam je život kozmopolitický, nivelizovaný. Žijem si tu v intímnom zrastení so svojimi motívmi, v ich stálom pozorovaní a pohružovaní sa do ich rytmu“ (Mráz 1930: 8). Naopak, Zdeněk Hlaváček (1899 – 1981), český teoretik umenia a pedagóg, ktorý pre pražské *Lidové noviny* pravidelne reportoval o umeleckom dianí na Slovensku, vyjadril úplne opačný názor na tvorbu Alexyho a Bazovského. Podľa neho M. A. Bazovský rozviedol Benkov expresionistický dekorativizmus až za „možnou mez vkusu“. Jeho obrazy označil za „svévolné ráďení folkloristických prvků bez jakékoliv umělecké odpovědnosti a zákonitosti“ (Hlaváček 1932: 9). Alexyho diela uňho obstáli ešte horšie: označil ich za lacné deriváty Bazovského obrazov, pričom na záver skonštatoval, že „touto cestou slovenské umění rozhodně nepůjde“ (Hlaváček 1932: 9). Tento názor vyvolal ostrú reakciu. V *Slovenskom denníku* sa vzápätí objavil článok *Boj o slovenský sloh*, ktorý Hlaváčkov názor odsúdil ako „hypermoderné stanovisko“ vyzdvihujúce „silný francúzsky, teda neslovanský vliv“: „Slovensko [je] zem, kde umenie, aké robia Benka, Bazovsky, Alexy, Fulla a najnovšie i Galanda, má mnoho odôvodnenosti. [...] Alexy a Bazovsky [idú] svojou rázovitou tvorbou, ktorá [nadväzujú] na Benkovu slohovitosť chce byť líniou, vyrastajúcou z domácej tvorby“ (Boj o slovenský sloh [J.] 1932: 5).

Článok bol uverejnený pod autorskou značkou J., ktorú používal aj J. Alexy⁵ (Vopravil 1973: 353). I keď Alexyho autorstvo sa nedá potvrdiť, ráz odpovede zodpovedá jeho úsiliu presadiť a obhájiť „nový slovenský smer“. Ostatne, okrem už spomínaného článku *Náš smer*, v ktorom vysvetľoval a obhajoval „slovenský“ umelecký názor, bola k výstave usporiadaná aj diskusia s kritikmi a divákmi, na ktorej vystúpil, aby podľa svojich slov „obecenstvo pochopilo podstatu nových umeleckých stanovísk“ (Peripatetická rozprava... 1932: 4).

Historik umenia Ján Abelovský uvádza, že prvorepublikoví umelci si museli často vyberať medzi tým, či ich tvorba bude „moderná“ alebo „slovenská“. Pre Alexyho a Bazovského (aj mnohých ďalších) však medzi týmito dvoma slovami bolo znamienko rovnosti. Podobne to vnímala aj dobová slovenská kritika: „Dokazuje sa že áno, je akýsi folklór možný i v poňatí a vo farebnom vystupňovaní. Nemusi sa maliarsky dokumentovať nosenie krpcov, valašiek, opaskov a kabaníc. Štýl môže prezradiť rasovosť.[...] A či máme i v sujete ostať devótnymi obdivovateľmi, slabými nasledovateľmi vetrov od Paríža, alebo od inakiaľ? Áno, i tieto treba sledovať, k nim svoje plachty obracať, aby vetry do nich rozumne duly. Vtedy nás budú ta hnať, kam my chceme“ (Cincík 1932b: 8).

Odmietli popisnosť a národopisné detaily, experimentovali s formou, ale stále potrebovali ostať dostatočne zrozumiteľní pre diváka. Chceli ho vychovávať

5 Iniciálu J používal aj A. Mráz, ale bez bodky, a to v *Slovenských pohľadoch* v roku 1934 (Vopravil 1973: 965).

ku vkusu, predviesť, čo to je „moderné“ umenie, a súčasne ho „poslovenčiť“. Bazovského slovami: „Je našou povinnosťou podniknúť všetko možné, aby aj široké obecnstvo vedelo a poznalo naše moderné umenie“ (Plávka 1930: 10). Svoje účinkovanie vnímali ako osvetovú misiu, o čom svedčí aj počet výstav, ktoré J. Alexy väčšinou spoločne s Bazovským absolvovali od roku 1930 do roku 1933 po celom Slovensku. Bolo ich devätnásť (Abelovský 2008: 56).

V tom istom roku ako J. Alexy uteká z Bratislavy, publikujú L. Fulla a M. Galanda svoj manifest moderného umenia. V prvých dvoch číslach *Súkromných listov Fullu a Galandu* spoločne formulujú názor na moderný obraz, ktorý je zložený z farby, z plochy a zo svetla, čím sa hlásia k internacionálnej európskej avantgarde. V poslednom publikovanom čísle však dostáva priestor Josef Vydra (1884 – 1959), priateľ oboch maliarov, český umelec, pedagóg a najmä riaditeľ bratislavskej Školy umeleckých remesiel, kde L. Fulla a M. Galanda pôsobili. J. Vydra najprv kritizuje maliarov, ktorí sa zo strachu alebo z pohodlnosti takpovediac „zabalili“ do „kožucha svojrázu“, čím podľa neho skrývali nedostatok nadania. Zdôrazňuje však, že sú aj maliari, ktorí z ľudového umenia dokážu vyťažiť „dobré obrazové extrakty a prekomponovať [ich] vo svoje vlastné myšlienky [...] [tí] sa vyhybajú mestu a žijú s ľuďom po horách a dedinách“ (Vydra 1932). Hneď dodáva: „iste viete, koho tým myslím! Je v nich kus poctivého presvedčenia“ (Vydra 1932). Je možné, že odkazuje práve na Alexyho a Bazovského. Napriek tejto kritike tých, čo sa podľa neho skrývajú za „národné umenie“, má potrebu zaradiť Fullu a Galandu do prúdu národného umenia. Najmä Fullove diela označuje za národné pre ich farebnosť, mäkkosť línie, harmóniu teplých tónov. Vo svojom liste súhlasí s článkom Z. Hlaváčka, ktorý ostro kritizuje aktuálne vydaný zborník štúdií *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká* (1931), sumarizujúci dianie v slovenskom umení a literatúre za desať rokov trvania Československej republiky, zostavený básnikom, publicistom a redaktorom *Elánu* Jánom Smrekom (1898 – 1982). Hlaváčкова kritika sa týka štúdie historika umenia V. Wagnera o súčasnom maliarstve. Najväčší problém má s tým, že autor nezdôraznil, že L. Fulla a M. Galanda „dovedli vzíť z prebohatého fondu domáci tradície ľudové, odsouzené k muzeálnemu odpočinku nejpodstatnejší prvky a pretavili je vo výhni západných výtvarných názorů v živou skutočnosť“ (Hlaváček 1931a: 9). V ďalšom článku znova zdôrazňuje: „U Fully a Galandy je ešte sympatickejší tím, že to jejich mladické dílo má mnoho z tradičního odkazu, má chuť jejich kraje“ (Hlaváček 1931b: 9). V. Wagner označuje v tomto článku Fullu s Galandom za reprezentantov „hypermoderného umenia slovenského“, pričom L. Fulla podľa neho „dobudúva Benkovo Slovensko farebným entuziazmom“, kým M. Galanda je „internacionálny modernista“ (Wagner 1931: 166). K Hlaváčkovmu názoru sa V. Wagner priblížil až v roku 1935 v prvej monografii L. Fullu, v ktorej už zdôrazňuje, že maliar „vycítil veľkú tvorivú vitalitu výtvarného umenia slovenského ľudu, najmä maliarstva na skle a dreve“ a urobil z neho „symbol tradície slovenského umenia“ (Wagner 1935a: 6).

O slovenských umelcoch písal aj český maliar, grafik a scénograf Alexander Vladimír Hrska (1890 – 1954). V roku 1934 sa stal výtvarným redaktorom *Elánu*, ktorý recenzne sledoval výstavy slovenských umelcov vo výstavnej sieni Elánu v Prahe. O Galandovi, ktorý tam vystavoval ako druhý hneď po Benkovi, sa vo vzťahu k „slovenskosti“ jeho diela vyjadril: „Galanda je krásny príklad toho, že umelec smie beztrešne vyjsť zo svojho sveta a nestratiť ho. Pravda umenia

610 nepozná hraníc: jedine živé umenie je všeludské a vždy zostane národným“ (Hrška 1935: 3). Podobne sa k tejto otázke vyjadril aj samotný M. Galanda: „Maľba musí byť slovenská, ale duchom slovenská – nie námetom“ (Pospíšil – Zatloukal 1934: 12). Takto ho citujú ďalší na Slovensku usadení českí publicisti a pedagógovia Jozef Pospíšil (1890 – 1953) a Jaroslav Zatloukal (1905 – 1958), autori medzivojnovkej monografie o M. Galandovi (1934), podľa ktorých maliar síce tiež využíva dedinské motívy, no folklór chápe výtvarne, čo je dôvodom, že ako umelec ostal nepochopený: „Vo výtvarnícky kompozične podanom bačovi nevidelo baču, nevidelo slovenský ľud a obraz Galandov nebol dľa takého publika slovenský“ (Pospíšil – Zatloukal 1934: 12).

Keď sa vrátíme naspäť k J. Vydrovi a jeho vyjadreniam v *Súkromných listoch Fullu a Galandu*, zistíme, že podobne ako ostatní českí kultúrne aktéri v snahe obhájiť oboch umelcov, na Slovensku v tej dobe bežným publikom nepochopených, sa musel vyjadriť aj k otázke národného v umení. Všetci spomínaní českí publicisti a kritici boli nejakým spôsobom zaangažovaní do výtvarného života na Slovensku, pôsobili na Slovensku alebo, ako v prípade A. V. Hrsku, aspoň prichádzali do kontaktu so slovenskými umelcami. Českí, respektíve pražskí kritici sa k slovenskému umeniu vyjadrovali len zriedka. Výnimkou sú reflexie tvorby L. Fullu, ktorý bol okrem slovenských umeleckých spolkov aj členom spolku Umělecká beseda v Prahe, kde tiež vystavoval. Napríklad v súvislosti so spolkovou výstavou v roku 1937, na ktorej predstavil obraz *Pieseň a práca*, v tom istom roku ocenený hlavnou cenou na svetovej výstave v Paríži, sa k jeho dielu vyjadril aj významný český kritik medzivojnového obdobia Václav Nebeský (1889 – 1949). Ten necítil potrebu prispievať do diskusie o „slovenskosti“ umenia – tento aspekt vo Fullovom diele nehladal a nebol preňho dôležitý. Sústredil sa iba na formu: „dovede udeřit na plný barevný tón [...] a udržeti veškerý obrazový materiál ve stejně zvuché a hutné tónině“ (Nebeský 1937: 9). Avšak ani tento teoretik českého moderného umenia sa národnej identite v umení úplne nevyhol. Keď pripravoval publikáciu *L'art moderne tchécoslovaque*, ktorá vyšla v roku 1937 vo francúzštine v parížskom nakladateľstve Alcan, viedol korešpondenciu s Emilom Fillom (1882 – 1953) ohľadom výberu umelcov do knihy o „českom umění“. Polemika sa niesla v duchu zaradenia, prípadne nezaradenia niektorých umelcov nemeckej národnosti žijúcich v Čechách (a niektorých Čechov žijúcich vo Francúzsku; Lahoda 2012: 70, 72). Nie je bez zaujímavosti, že V. Nebeský do knihy zaradil jediného slovenského umelca, a to práve L. Fullu. Interpretuje ho však a zaraďuje do kontextu českého umenia, podobne ako ďalší český kritik Viktor Nikodém (1885 – 1958), ktorý ho spája s Josefom Čapkem (1887 – 1945): „Čapek a Slovák Fulla svou známou a svéraznou formou jakéhosi kubisujícího primitivismu, jemuž dala zvláštní folii láska k výtvarnému projevu lidovému a dětskému (u Fully přistupují ještě složky kleeovské a chagallovské), vyjadřují poesii domácího, hlavně lidově venkovského života, zařazující se tak do domovinně rurálního besedního křídla“ (Nikodém 1937).

Záver

Prvá polovica tridsiatych rokov bola v slovenskom umeleckom živote fázou dynamického rozvoja. Umelci, ktorí získali výtvarné vzdelanie v Prahe už v rámci Československa, sa dostávajú do dôležitej fázy svojej tvorby. Na príkladoch štvorice známych slovenských modernistických maliarov som chcela priblížiť, akým

spôsobom texty umelcov, články a kritiky o ich umení na stránkach periodík prispievali k formovaniu predstáv o „slovenskosti“ umenia. V ovzduší rastúceho kultúrneho, ale aj politického nacionalizmu sa ani vo svojich najprogresívnejších polohách nevzdali potreby vyjadriť vo svojej maľbe „slovenskosť“, čo bolo vzhľadom na okolnosti pochopiteľné. V tomto smere musím súhlasiť s historičkou umenia a sociologičkou Agnieszkou Chmielewskou, že umelci z nedominantných etnických skupín, ktorými sa Slováci, a to predovšetkým od tridsiatych rokov, cítili byť napriek svojmu deklarovanému štátotvornému postaveniu, sa vždy angažovali v budovaní národnej identity a vytvárali umenie, ktoré síce reagovalo na najnovšie európske modely, avšak vždy v súlade s týmito národotvornými procesmi (Chmielewska 2012: 103). Diskurz slovenskej identity v umení prvej Československej republiky formovali aj českí kultúrni predstavitelia. To som sa pokúsila demonštrovať na niekoľkých príkladoch v spojitosti s umením najznámejších predstaviteľov moderny na Slovensku, teda jej programovo slovenskej línie. Dôležité v tomto smere je, že národnú identitu slovenského umenia brali do úvahy pri svojich interpretáciách iba českí kultúrni aktéri prepojení s výtvarnou scénou na Slovensku, prípadne píšuci pre slovenské publikum (prispievatelia *Elánu*). J. Vydra alebo Z. Hlaváček, neskorší Fullov monografista, vyzývali progresívny modernizmus vo Fullovej tvorbe, pričom súbežne vysoko oceňovali jeho spracovanie ľudových motívov. Naopak, príklad českých kritikov píšucich o Fullovi ako členovi Uměleckej besedy v Prahe ukazuje, že „slovenskosť“ jeho umenia je pre nich irelevantná a jeho diela interpretujú skôr v kontexte českého umenia. A. Chmielewska ešte pridáva, že plný prístup k modernizmu so svojím postulátom autonómie umenia bol pre týchto umelcov nepravdepodobný do doby, kým sa nenaplnili politické požiadavky národného hnutia (Chmielewska 2012: 103). Toto tvrdenie je potrebné adaptovať na slovenský prípad: umelci aj veľká časť inteligencie, najmä v sledovanom období, nechceli saturovať potrebu politických požiadaviek v zmysle autonomizmu, nespochybňovali československý štát. Otázkou však bolo uznanie samostatnosti slovenskej kultúry, čo sa od začiatku tridsiatych rokov javilo v slovenskom prostredí ako čoraz naliehavejší problém.

612 Archívne pramene

Archív Slovenskej národnej galérie, fond Ludovit Fulla, signatúra 22 C 29, Okamihy a vyznania. BROGYÁNYI, Kálmán, 1931. Festőművészet Szlovenszkon. Kassa: Kazinczy-Könyvtár. Rukopis prekladu do slovenčiny: knižnica Slovenskej národnej galérie v Bratislave.

Pramene

- BOJ o slovenský sloh [J.], 1932. *Slovenský denník*, roč. 15, č. 135 (12. 6. 1932), s. 5.
- HĽADANIE nových hodnôt vo výtvarnom umení slovenskom [-], 1932. *Slovák*, roč. 14, č. 127, (5. 6. 1932), s. 7.
- ALEXÝ, Janko, 1930. Von z diletantizmu! *Elán*, roč. 1, č. 2 (október 1930), s. 3-4.
- ALEXÝ, Janko, 1932. Náš smer. *Slovenský denník*, roč. 15, č. 126 (2. 6. 1932), s. 2.
- CINCÍK, Jozef, 1932a. Hľadanie rodného štýlu II. *Slovenské pohľady*, roč. 47, č. 6, s. 389-391.
- CINCÍK, Jozef, 1932b. Výstava štyroch v Bratislave. *Elán*, roč. 2, č. 10 (jún 1932), s. 8.
- HLAVÁČEK Zdeněk, 1931a. Jarní výstava Umělecké besedy slovenské. *Lidové noviny*, roč. 39 (12. 6. 1931), s. 9.
- HLAVÁČEK, Zdeněk, 1931b. Výtvarné umění ve Slovenskej přítomnosti literárnej a umeleckej. *Lidové noviny*, roč. 39, č. 641 (23. 12. 1931), s. 9.
- HLAVÁČEK, Zdeněk, 1932. V Zemědělském museu vystavují J. Alexy, M. A. Bazovský, Z. Palugay a K. Sokol. *Lidové noviny*, roč. 40, č. 290 (9. 6. 1932), s. 9.
- HODŽA, Milan, 1934. Bojujte ďalej.... *Elán*, roč. 5, č. 3 (november 1934), s. 1.
- HRSKA, Alexander Vladimír, 1935. O umení Mikuláša Galandu. *Elán*, roč. 5, č. 5 (január 1935), s. 3.
- JEDNOTA výtvar. umelcov na Slovensku, 1922. *Svojet*, roč. 1, č. 3, s. 94.
- JEŽ, Štěpán, 1922. Výtvarné umění. *Lumír*, roč. 49, č. 7, s. 391-392.
- MRÁZ, Andrej, 1932. Úspechy vybojované a plány započaté. Janko Alexy o sebe a o iných. *Elán*, roč. 2, č. 9 (máj 1932), s. 2-3.
- NEBESKÝ, Václav, 1937. Výstava Umělecké Besedy. *Lidové noviny*, roč. 45, č. 23 (14. 1. 1937), s. 9.
- NIKODÉM, Viktor, 1937. Členská výstava Umělecké besedy. *Národní osvobození*, roč. 14, č. 25 (29. 1. 1937), s. 6.
- PERIPATETICKÁ rozprava o umení, 1932. *Slovenský denník*, roč. 15, č. 132 (9. 6. 1932), s. 4.
- PLÁVKA, Andrej, 1930. Výstava Miloša Bazovského v Lučenci a čomu sme sa z nej naučili. *Elán*, roč. 1, č. 3 (november 1930), s. 10.
- SMREK, Ján, ed., 1931. *Slovenská přítomnost literárna a umelecká*. Praha: Leopold Mazáč.
- SVOBODA, Jaroslav, 1932. Výstava slovenských maliarov v Zemedelskom muzeu. *Slovenský denník*, roč. 15, č. 131 (8. 6. 1932), s. 2.
- ŠTIKA, Karel, 1932. Hľadanie rodného štýlu I. *Slovenské pohľady*, roč. 47, č. 6, s. 387-389.
- V BRATISLAVE sa nedá pracovať, žalujú sa umelci. Rozhovor s maliarskou dvojicou: Milošom Bazovským a Jankom Alexym, ktorí vystavujú v Turč. Sv. Martine a sberajú sa do Poľska [-mu], 1930. *Slovák*, roč. 12, č. 283 (14. 12. 1930), s. 7.
- VYDRA, Josef, 1932. Priatelia pp. Fulla a Galanda! *Súkromné listy Fullu a Galandu*, č. 3-4.
- VÝSTAVA Jednoty výtvarných umelcov Slovenska v Prahe [-l-], 1922. *Slovenské pohľady*, roč. 38, č. 6-8, s. 451-453.

Literatúra

- ABELOVSKÝ, Ján, 2008. *Janko Alexy*. Trenčín: Q-EX. ISBN 978-80-9695-989-1.
- ABELOVSKÝ, Ján – BAJCUROVÁ, Katarína, 1997. *Výtvarná moderna Slovenska. Maliarstvo a sochárstvo 1890 - 1949*. Bratislava: Slovart. ISBN 80-7145-188-6.
- BAJCUROVÁ, Katarína, ed., 2008. *Slovenský obraz (anti-obraz). 20. storočie v slovenskom výtvarnom umení*. Katalóg výstavy. Bratislava: Slovenská národná galéria. ISBN 978-80-8059-136-6.
- BAJCUROVÁ, Katarína, 2009. *Fulla*. Bratislava: Slovart. ISBN 978-80-8085-876-6.
- BARTEZK, Arnold – DMITREVA, Marina – TROEBST, Stefan, ed., 2005. *Neue Staaten - neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*. Köln: Vandenhoeck & Ruprecht. ISBN 978-34-1214-704-4.
- BARTOŠOVÁ, Zuzana, 1999. Národná versus európska podoba výtvarného symbolizmu (s príhľadnutím na diela Martina Benku, Antona Jasuscha, Arpáda Murmanna, Jána Koniarika a ich interpretáciu). In MALITI, Eva, ed. *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, s. 347-366. ISBN 80-88815-11-8.

- BARTOŠOVÁ, Zuzana, 2010. Otázka integrácie „košickej moderny“ či „umenia Košíc“ dvadsiatych rokov 20. storočia do slovenského výtvarného umenia. In KISS-SZEMÁN, Zsófia. *Košická moderna I*. Košice: Východoslovenská galéria, s. 24-29. ISBN 978-80-85745-62-7.
- CLEGG, Elisabeth, 2006. *Art, Design & Architecture in Central Europe 1890 – 1920*. New Haven: Yale University Press. ISBN 978-03-0011-120-0.
- DULLA, Matúš – MORAVČÍKOVÁ, Henrieta, 2002. *Architektúra Slovenska v 20. storočí*. Bratislava: Slovart. ISBN 80-7145-684-5.
- FILIPOVÁ, Marta, 2008. The Construction of a National Identity in Czech Art History. *Centropa*, vol. 8, no. 3, pp. 257-271. ISSN 1532-5563.
- FRAMPTON, Kenneth, 1983. Prospects for a Critical Regionalism. *Perspecta*, vol. 20, pp. 147-162.
- GLEUCHOWSKA, Lidia, 2022. The War to End all Wars. In GLEUCHOWSKA, Lidia – LAHODA, Vojtěch, ed. *Nationalism and Cosmopolitanism in the Avant-Garde and Modernist Studies in Visual Culture and Literature*. Prague: Artefactum – Karolinum, pp. 14- 47. ISBN 978-80-88283-69-0.
- HNÍDKOVÁ, Vendula, 2013. *Národní styl. Kultura a politika*. Praha: UMPRUM. ISBN 978-80-86863-62-7.
- HRABUŠICKÝ, Aurel, ed., 2005. *Slovenský mýtus*. Bratislava: Slovenská národná galéria. ISBN 978-80-8059-118-2.
- CHMIELEWSKA, Agnieszka, 2006. National Style in the Second Polish Republic: artists and the image of the newly created style. In PURCHLA, Jacek – TEGETHOFF, Wolf, ed. *Nation. Style. Modernism*. Cracow – Munich: International Cultural Center, pp. 185-198. ISBN 978-83-8927-336-9.
- CHMIELEWSKA, Agnieszka, 2012. National art and the theory of nationalism. In MALINOWSKI, Jerzy, ed. *History of Art History in Central, Eastern and South – Eastern Europe*. Vol. 2. Toruń: Society of Modern Art and Tako Publishing, pp. 97-103. ISBN 83-9241-1080.
- JAKSICOVÁ, Vlasta, 2012. Občiansky rozmer tvorcov modernej slovenskej kultúry. In FERENČUHOVÁ, Bohumila – ROGULOVÁ Jaroslava, ed. *Občianska spoločnosť a politická kultúra. Kapitoly z dejín Slovenska 1918 – 1938*. Bratislava: Historický ústav SAV, s. 153-174. ISBN 78-80-971189-0-7.
- JUDSON, Pieter, 2016. *The Habsburg Empire: A New History*. Cambridge, MA: Belknap Press – An Imprint of Harvard University Press. ISBN 978-067-4047-76-1.
- KAMENEC, Ivan, 2009. *Spoločnosť, politika, historiografia. Pokrivené (?) zrkadlo dejín slovenskej spoločnosti v dvadsiatom storočí*. Bratislava: Historický ústav SAV. ISBN 978-80-89396-02-3.
- KOVÁČ, Dušan, 1997. *Slováci & Česi*. Dejiny. Bratislava: Academic Electronic Press. ISBN 80-88880-08-4.
- KREKOVIČOVÁ, Eva, 2005. Mýtus plebejského národa. In KREKOVIČ, Eduard – MANNOVÁ, Elena – KREKOVIČOVÁ Eva, ed. *Mýty naše slovenské*. Bratislava: Academic Electronic Press, s. 86-93. ISBN 80-88880-61-0.
- KVOČÁKOVÁ, Lucia, 2018. Anton Jaszusch. Umělec jako nástroj mocenských vztahů. *Umění*, roč. 66, č. 1-2, s. 43-59. ISSN 0049-5123.
- LAHODA, Vojtěch, 2012. „Salát“ modernosti Václava Nebeského a Emil Filla. Jak psát o československém moderním umění. In RAKUŠANOVÁ, Marie, ed. *Wittlichovi. Sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha*. Praha: Karolinum, s. 68-78. ISBN 978-80-2462-114-2.
- LIPTÁK, Lubomír, [1968] 2011. *Slovensko v dvadsiatom storočí*. Bratislava: Kalligram. ISBN 978-80-8101-518-2.
- MATUŠTÍK, Radoslav, 1966. *Ludovít Fulla*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení.
- POSPIŠIL, Josef – ZATLOUKAL, Jaroslav, 1934. *Mikuláš Galanda. Monografia o slovenskom modernom maliarovi*. Praha: Československá grafická únia.
- RAMPLEY, Matthew, 2023. Myths of Modernism: Austrian Art after 1918. *Art History*, vol. 46, no. 2, pp. 256-281. DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12716>
- RYCHLÍK, Jan, 2012. *Češi a Slováci ve 20. století. Spolupráce a konflikty 1914 – 1992*. Praha: Vyšehrad. ISBN 978-80-7429-133-3.
- SECKLEHNER, Julia, 2021. A New Austrian Regionalism: Alfons Walde and Austrian Identity in Painting after 1918. *Austrian History Yearbook*, vol. 52, pp. 201-226. ISSN 1558-5255.
- SMITH, Anthony D., 2002. Nationalism and Modernity. In BENSON, Timothy O., ed. *Central European avant-gardes: exchange and transformation, 1910 – 1930*. Los Angeles – Cambridge, Mass: Los Angeles County Museum of Art – MIT Press, pp. 68-80. ISBN 026-2025-221.

- 614 SRP, Karel, ed., 2018. *Rozlomená doba 1908 – 1928. Avantgardy ve střední Evropě*. Praha: Arbor vitae societas. ISBN 978-80-8825-608-3.
- SZCZERSKI, Andrzej, 2008. Imaging Universalism: Democracy and National Style in Central Europe ca. 1900. *Centropa*, vol. 8, no. 1, pp. 16-25. ISSN 1532-5563.
- THIESS, Anne-Marie, 2007. *Vytváření národních identit v Evropě 18. až 20. století*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury. ISBN 978-80-7325-118-5.
- VACULÍK Karol, 1967. *Miloš Alexander Bazovský*. Bratislava: Tatran.
- VACULÍK, Karol, 1983. *Mikuláš Galanda*. Bratislava: Tatran.
- VAN DEN BERG, Hubert F. – GLUCHOWSKA, Lidia, ed., 2013. *Transnationality, Internationalism and Nationhood. European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century*. Leuven: Peeters Publishers. ISBN 978-90-4292-756-8.
- VÁROSS, Marian, 1960. *Slovenské výtvarné umenie 1918 – 1945*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- VESELÝ, Marian, 1967. *Janko Alexy*. Bratislava: Vydavateľstvo slovenského fondu výtvarných umení.
- VOPRAVIL, Jaroslav, 1973. *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- WAGNER, Vladimír, 1931. Slovenské maliarstvo. In SMREK, Ján, ed. *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha: L. Mazáč, s. 155-168.
- WAGNER, Vladimír, 1935a. *Ludo Fulla*. Praha – Prešov: Československá grafická únia.
- WAGNER, Vladimír, 1935b. *Profil slovenského výtvarného umenia*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská.
- WITT, Sabine, 2015. *Nationalistische Intellektuelle in der Slowakei 1918 – 1945. Kulturelle Praxis zwischen Sakralisierung und Säkularisierung*. Leipzig: De Gruyter. ISBN 978-31-1035-930-5.
- ZAHRA, Tara, 2010. Imagined Noncommunities: National Indifference as a Category of Analysis. *Slavic Review*, vol. 69, no. 1, pp. 93-119. ISSN 0037-6779.

JUDr. et Mgr. Lucia Kvočáková, Ph.D. et Ph.D.
 Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.
 Husova 352/4
 110 00 Praha 1
 Česká republika
 E-mail: lucia.kvocakova@gmail.com