

Migašová, Jana

Vplyv novej vecnosti na sociálno-kritické výtvarné umenie medzivojnového Slovenska

Opuscula historiae artium. 2018, vol. 67, iss. 1, pp. 38-47

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/138624>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Vplyv novej vecnosti na sociálno-kritické výtvarné umenie medzivojnového Slovenska*

Jana Migašová

The text maps the areas of influence of the New Objectivity art to the Slovak fine art of the twenties and thirties of the 20th century. It is based on the knowledge that the most striking response to the Slovak art was left by drawing and graphic art of the Verist ("left") wing of the New Objectivity, particularly by George Grosz and Otto Dix. Georges Grosz's views were followed by communist-oriented intelligence and reproduced in left-wing cultural periodicals. The text proves that the sharp social criticism of the Groszian and Dixian types left traces in the painting and graphics of many Slovak modernists (Cyprián Majerník, Konstantin Bauer, Koloman Sokol and Štefan Bednár).

Keywords: New Objectivity; Slovak fine art; Košice modernity; George Grosz; Otto Dix; Rudolf Schlichter; DAV journal; Spartakus journal; Konstantín Bauer; Cyprián Majerník; Koloman Sokol; caricature; political drawing; Štefan Bednár; Alexander Richter; Alexander Bortnyik; proletarian art

Mgr. Jana Migašová, Ph.D.
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry, Prešovská univerzita v Prešove /
Institute of Aesthetics and Art Culture, University of Presov in Presov
e-mail: jana.migasova@unipo.sk

Za účelom hľadania prienikov umenia novej vecnosti so slovenským výtvarným umením tento text vychádza predovšetkým z koncepcie Gustava Fiedricha Hartlauba a jeho rozdelenia hnutia novej vecnosti na „pravé“ krídlo (konzervatívne, klasicizujúce) a „ľavú“ sekciu, (tzv. „veristickú“), ktorá sa podieľala na sociálne kritickom medzivojnovom výtvarníctve reagujúcom na expresionizmus a dadaizmus, s príklonom k figuratívnej groteske v médiu maľby, kresby, politickej kresby a karikatúry.¹ Do Hartlaubom zadefinovaného veristického krídla patrili umelci ako Max Beckmann, Heinrich Maria Davringhausen, Otto Dix, George Grosz, Alexander Kanoldt, Carl Mense, Georg Scholz a Georg Schrimpf.²

Ak hovoríme o ľavicovej sekcii novej vecnosti, text katalógu nedávnej výstavy *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919–1933* v Los Angeles County Museum of Art zhŕňa, že táto skupina diel prezentuje život krehkej demokracie v povojnovom Weimare – buržoáznou zábavu, nočný život, sociálnu perifériu a chudobu, prostitúciu, vraždy, politickú kritiku.³ Je to špecificky mestská kultúra (povedzme kultúra veľkého európskeho centra), kde mala nová vecnosť podmienky pre rozvoj. Inak povedané, jednotlivé podoby novej vecnosti pramenili v estetickej skúsenosti s modernou metropolou.

Hartlaubova bipolárna schéma je, ako to už naznačil Sergiusz Michalski, príliš zjednodušujúca, no pre účely tohto textu je spojenie ako „ľavé krídlo“, či termín „verizmus“ chápané utilitárne, pre pomenovanie sociálno-kritických, sociálno-tendenčných, satirických maliieb, kresieb a karikatúr.⁴ Verizmus ako umelecký názor je pojatý v kontexte špecifickej stredoeurópskej kultúrnej atmosféry ako takej, ktorá je „charakteristická seabairóniou na jednej a ostrou spoločenskou kritikou na druhej strane.“⁵

Sabine Eckmann presadzuje myšlienku spoločného menovateľa obidvoch krídel novej vecnosti, ktorým je „estetizácia vizuality“ a „estetická organizácia aspektov zažívanej reality“. Veristi vychádzajú z odcudzeného vzťahu k realite (k nebezpečnému a nepredvídateľnému svetu) a demaskujú škaredé telá, hyperbolizované tváre, ktoré sa ukazujú ako „filtrované skrz posmrtnú, neskutočnú prítomnosť“.⁶



1 – Alexander Bortnyik, **Podobizeň dr. Jozefa Poláka**, 1924. Košice, Východoslovenská galéria

Verizmus dosiahol svoje naplnenie najmä v Dixových plátnach a Groszových kresbových portfóliách. Obidvaja stvorili dvoch kľúčových protagonistov animujúcich sociálnu kritiku: vojnového veterána a prostitútku (napríklad v Dixovej kresbe *Dve obeť kapitalizmu*, 1923). Dix, Grosz, Scholz, Schlichter a ostatní spoločne vytvárali monumentálny album scén na rohoch ulíc, kde defilujú zničené telá, hladní chudáci, či ľahké ženy.⁷ Treba dodať, že mnohí Veristi boli spätí s komunistickou partajou: Grosz a Scholz vstúpili do KPD (kde boli integrovaní Liebknechtovi Spartakisti) a Groszov priateľ Davringhausen podporoval socialistov v Mníchove.⁸

Groszovo radikálne „odličovanie“ ľudských typov sa na slovenskej tvorbe podpísalo zo všetkých predstaviteľov novej vecnosti najmocnejšie. O jeho kresbe sa zvykne v rôznych modifikáciách písať, že je útočná až agresívna, že „reže ako chirurgický skalpel“, nemilosrdne odhaľuje a zabíja.⁹ Alexejovi Kusákovi sa vo svojej útlej monografii podarilo vhodne zafinovať štýl a estetické východiská Groszovej kresby. Sú to výrazové prostriedky futurizmu a naivizujúceho primitivizmu, ktoré v spojení s dadaistickou negáciou a virtuóznym kresliarskym pozorovaním vytvárajú Groszov vizuálny kritický jazyk. Kusák využil Wolfradtove slová, keď navrhol, že infantilizmus u Grosza predstavuje „hieroglyf barbarstva, ktorým sa skeptik vysmieva formálne istému umeňiu“.¹⁰ „Je to útek do radikálnosti a instinktu záchodových kresieb a je to zároveň spiritualisace strohé vecnosti. Je to krutost neřesti, převedena na krutost dětství.“¹¹ Kusák vo svojej monografii presadzuje názor, že umelecký vrchol Groszovej

tvorby je obdobie krátko po vojne, kedy prepája dadaistické, konstruktivistické, expresionistické i futuristické prostriedky, aby predviedol svoju kritiku pozorovanej skutočnosti, mestskej reality v priereze charakterov ľudí. Sú to kresby, ktoré „odhaľujú malomeštiaka v jeho spodnom prádle“.¹²

Slovensko bolo medzi dvoma svetovými vojnami inherentnou súčasťou internacionálne zamierených moderných stredoeurópskych vplyvov. Aj keď bolo nepochybne perifériou vo vzťahu k centráram ako Mníchov, Berlín, Budapešť, Paríž, Praha a d., aj napriek tomu je možné sledovať prvky i súvislejšie prejavy európskych a stredoeurópskych avantgárd v našej modernej tvorbe, ktorá mala vo svojich centrách – v Košiciach a Bratislave – vlastný, autonómny vývoj.¹³ Najvýraznejším faktorom periférnosti našej tvorby bola absencia školy akademického typu, ktorú čiastočne suplovala progresívna obdoba Bauhausu v Bratislave (Škola umeleckého remesla, 1928–1939)¹⁴ a Krónova kresliarska škola v Košiciach (1921–1927). Tento faktor a národnostné konsolidácie, politické smerovania po roku 1918 spôsobili, že slovenská umelecká obec sa primárne koncentrovala v Prahe a svoj názor utvárala v česko-slovenských kontaktoch.¹⁵

Slovenská politická scéna bola po vzniku prvej republiky roztrieštená medzi tzv. agrárnikov a ľudákov. Agrárnici presadzovali ideu „československého národa“, zatiaľ čo ľudáci získavali väčšinu volebných hlasov riešením tzv. „slovenskej otázky“, čo bolo prakticky presadzovanie autonómie a separatizmu. Na neutrálnej strane stáli komunisti, ktorí boli prirodzene zameraní internacionálne. Ich programovým cieľom bola sociálne spravodlivá spoločnosť zbavená majetných vykorisťovateľských tried prostredníctvom proletárskej revolúcie. Koncom 20. rokov nadobudli v Umeleckej besede výrazný vplyv ľavicoví, resp. komunistickí literáti a intelektuáli zoskupení okolo časopisu DAV. Práve ich prednášková a organizačná činnosť sa stala zámerkou na dočasné zastavenie činnosti literárneho odboru besedy, podporovaného zo štátnych prostriedkov.¹⁶ Na pozadí týchto politických sporov, ktoré sa zostrili po roku 1930 hospodárskou krízou a po roku 1933 nástupom fašizmu, sa odohrávala sociálna kritika a satira zo strany výtvarných umelcov. Najskôr sa však trajektórie vplyvov od nemeckej novej vecnosti dostali z politických príčin, prostredníctvom maďarských ľavicových exulantov okolo roku 1920 do Košíc, a stali sa tak súčasťou obdobia nazývaného Košická moderna.

Progresívne zmýšľajúca, tvorivá a činná osobnosť vtedajšieho riaditeľa Východoslovenského múzea, Jozefa Poláka, predstavila Košiciam množstvo domácich i zahraničných moderných umeleckých diel. „Už jedna z prvých Polákových výstav priviedla do Košíc pražskú skupinu Tvrdošijní (Čapek, Špála, Marvánek, Kremlička), s ktorými vystavovali ako hostia – slovenský dadaista Kudlák, maďarský aktivista Uitz, ale aj Klee, členovia Grupe 1919 (drážďanská secesia) – Dix, Heckrott, Hoffmann, Lange, Mitschke-Collande, Segall a českí modernisti (Filla, Gutfreund, Šíma, Feigl, Kars, Jusitz, Král, Rykr, Adler,

Feuerstein, Hrdlička). Bolo to v povojnovej Európe celkom ojedinelé spoločné vystúpenie stredoeurópskej avantgardy.¹⁷ Otto Dix tu vystavoval ako člen dráždanskej secesie, Gruppe 1919, ktorá mala už vtedy radikálne socialistický program. Jaroslav Slavík uvádza, že členovia grupy tu vystavili celkom 40 prác a okrem Dixsa sa predstavili aj Heckrott, Hoffmann, Lange, Mitschke-Collande a Segall. Prevažoval expresionizmus, najväčšiu pozornosť však vzbudil Dix, ktorý bol v čase výstavy už na svojej ceste k novej vecnosti.¹⁸ Košická moderna, aj vzhľadom na to, že vznikla aj zásluhou maďarských lavicových exulantov, poskytla aj iný príklad novej vecnosti – diela Alexandra Bortnyika (1893–1976), predovšetkým jeho portrét Josefa Poláka (1924) [obr. 1]. Ako píše autorská dvojica Zuzana Bartošová a Lena Lešková: „Vďaka Alexandrovi Bortnyikovi, ktorý sa cestou z Weimaru do Budapešti zdržal päť mesiacov v Košiciach, hoci pôvodne plánoval zostať len zopár dní, dnes poznáme podobu Dr. Josefa Poláka prostredníctvom portréту, ktorý vytvoril. Poznáme nielen tvár tohto vzdelanca a kreatívneho organizátora, ktorého neúnavnosť dokladajú archívne materiály, ale aj jeho vnútorný svet, a to na presvedčivej umeleckej úrovni. Z obrazu, ktorý Bortnyik namaloval, na nás hľadí pokojný a umiernené sebavedomý človek, ktorý dokáže usporiadať chaos života do zmysluplných vzťahov.“¹⁹ Táto interpretácia obrazu by mohla byť opisom mnohých, typických diel novej vecnosti – portrétov vzdelaných, moderných, „nových“ mužov a žien v kryštalickej čistých formách so statickým výrazom úplného pokoja. Autorky dodávajú, že Bortnyik je v období košického pobytu typickým zástancom „neoklasického stíšenia výtvarného prejavu avantgárd v rokoch po prvej svetovej vojne“.²⁰

Bortnyikovu príslušnosť k novej vecnosti dokladá aj text Christiana Fuhrmeistera, ktorý objaňuje okolnosti začlenenia termínu nová vecnosť do umelecko-historického diskurzu a vzťah medzi pojmami dvoch zásadných teoretických osobností v kontexte identity a popularizácie umelcov novej vecnosti – Gustava F. Hartlauba a Franza Roha. Bol to nezávislý kritik Franz Roh, ktorý bol vo svojej koncepcii zameraný viac internacionálne a zahrnul tu aj autorov ako Iwan Babij, Gideon Borje, Sándor Bortnyik, Carlo Carrá, Paul Citroen, Giorgio de Chirico, Edwald Dahlskog, Joan Miró, André Derain, Tsugouharu Foujita, Max Ernst a Pablo Picasso.²¹ Z tohto hľadiska možno krátke Bortnyikovo zotrvanie v Košiciach chápať ako „závan“ klasicizmu novej vecnosti so špecifickou prímiesou metafyzickej maľby na Slovensku. Iný vplyv – kritický tón Veristov – môžeme vidieť v Košiciach toho istého obdobia u Konštantína Bauera, ním sa však budeme zaoberať v záverečnej časti textu, v kontexte sociálno-kritického okruhu slovenských medzi-vojnových autorov.

Stav slovenskej modernej kultúry bol pre sociálno-tendenčné a sociálno-kritické výtvarné prejavy nepriaznivý najmä preto, lebo primárnou úlohou a otázkou dobovej tvorby bolo prepájanie moderného a národného výrazu, čo sa odzrkadlilo na folkloristických prístupoch. Ako tvrdí



2 – George Grosz, O 5. hodine ráno, DAV 1925



3 – Štefan Bednár, Moloch kapitalizmu, 1926. Šlehy 1926

vplyvná slovenská kunsthistorička Eva Trojanová, „[...] silná sociálno-tendenčná vlna, ktorá zasiahla najmä nemecké

a české umenie, sa slovenského umenia dotkla menej intenzívne [...]“⁶, a ak sa aj objavila, tak iba v prípade internacionálne orientovaných autorov (Konštantín Bauer, Koloman Sokol, Mikuláš Galanda, Imrich Weiner-Kráľ, Cyprián Majerník, Ladislav Čemický).²²

Pre sociálno-tendenčnú tvorbu, najmä takú, ktorá mala ľavicové a komunistické názorové pozadie, bolo rozhodujúce médium tlače. Prepojenie tlačných periodík a novej výtvarnej tvorby využívajúc estetiku novinovej reklamy a pouličného plagátu v prospech politickej agitácie je známe už od čias dadaistického žurnálu *Neue Jugend* (vydávaného 1916–1917 v Malik-Verlag, redigovaného Wielandom Herzfelde). Okrem Johna Heartfielda, Franza Junga a Richarda Huelsenbecka tu publikoval aj George Grosz. V štúdiu venujúcej sa experimentálnej Groszovej poézii na stránkach tohto časopisu Kurt Beals uvádza, že Grosz proti elitnému svetu galérií a literárnych salónov dal do juxtapozície formy umenia a zábavu asociovanú s masami: reklamy, bicyklovanie, cirkusy.²³ Podľa Ivany Komanickej rozvinuli ľavicoví intelektuáli v novinárskej tlači „novú estetiku“ založenú na kultúrnej distribúcii tlačného umeleckého diela. Išlo nie len o revue a noviny, ale aj o ich prílohy, agitačné letáky, plagáty a prvomájové tlače.²⁴ Noviny sa stali tiež častým motívom mestských a civilizačných scén v maliarskych dielach, ako dokladujú obrazy Gejzu Schillera (*V kaviarni*, 1924, VSG Košice), či Jána Želibského (*Kamelot*, 1943, SNG).

V prostredí ľavicovej, komunistickej tlače sa ohlasy tvorby Georga Grosza a Rudolfa Schlichtera objavili už v roku 1924, v mládežníckom žurnáli *Spartakus* – v „sesterskom“ periodiku DAVu. Časopis *Spartakus* mal podnázov (od roku 1924) „revue proletárskej mládeže“, vychádzal v Banskej Bystrici, vo Vrútkach, v Ružomberku a (od 1925) v Bratislave – raz do mesiaca (od 1922 do 1925).²⁵

V *Spartaku* figuruje aj voľný preklad slávnych Groszových radikálnych vyhlásení pôvodne uverejnených v texte *Zu meinen neuen Bildern* (1921)²⁶: „Život nemá iného smyslu, než ukojiť svoj hlad po potrave a po ženách.“²⁷ Grosz v tomto texte odmieta ideu vysokého umenia, naopak vyslovuje preferenciu tzv. „tendenčných maliarov“ ako Hogarth, Goya, Daumier a p. a spätne odmieta aj dadaizmus: „Nebol to vrchol smiešnosti, keď sa sami brali vážne, ale nikto ich.“²⁸ „Dnes viem, a so mnou všetci ostatní zakladatelia nemeckého dadaizmu – že našou jedinou chybou bolo, že sme brali vážne takzvané umenie. Dadaizmus bol prebudením z nášho sebaklamu. Videli sme šialené konečné výsledky panujúceho spoločenského poriadku a dali sme sa do smiechu [...]. Pokúšam sa svojou prácou len o to, podať absolútne realistický obraz sveta.“²⁹ Napokon vyslovil aj súdobé, moderné pojetie individua tak, ako sa manifestovalo v mnohých obrazoch novej vecnosti: „Človek nie je viacej individuálny [...], je kolektívny, skôr mechanický pojem.“³⁰ Text je doplnený kresbou, typický pouličný výjav s vojakmi, veteránmi a mrzákami bez uvedenia názvu (s označením „kresba

Georga Grosza“).³¹ Ide o reprodukciu práce *Povojnová idyla* (z albumu *Im Schatten*, 1921).

V nasledujúcom ročníku *Spartaka* sa nachádza aj reprodukcia Groszovej kresby *O piatej ráno* (z albumu *Im Schatten*, 1921), ktorá sa v tom istom roku objavila opäť aj na stránkach DAVu.³² Týmto uverejňovanie umelcov veristického okruhu novej vecnosti v *Spartaku* nekončí: v marci 1925 (roč. IV, č. 3, s. 77) je reprodukováaná kresba Rudolfa Schlichtera s označením *Ilustrácia k pastierskemu listu*, ktorá (podobne ako Groszova *O piatej ráno*) ukazuje vo vertikále kontrast medzi chudobným proletariátom a predstaviteľmi kléru.³³

O mnoho sústredenejšie a ambicióznejšie sa na Groszove a Dixove reprodukcie zameral časopis DAV (s podtitulom „mesačník pre literatúru, vedu, politiku a umenie“). Vychádzal najprv v Prahe, neskôr v Bratislave (od roku 1931), najskôr štvrťročne, neskôr 10 krát do roka.³⁴ Vychádzal od 1924 do 1937. Bol to pokrokový, literárno-umelecký časopis blízky Komunistickej strane Československa. Typograficky a grafickou úpravou bol spočiatku puristický, kombinoval prvky elementarizmu, červené a čierne bezpätkové písmo. Neskôr (od roku 1929) obsahoval aj fotografie a fotomontáže. Časopis a jeho prispievatelia stáli na platforme marxizmu-leninizmu, resp. komunistickej strany, ktorú – na rozdiel od niektorých českých komunistických intelektuálov – neopustili ani po vyvrcholení boľševizácie KSČ a nástupe gottwaldovskej vedúcej garnitúry v roku 1929. Ako uvažujú historici, časopis veľmi ostro a neraz oprávne kritizoval „neduhy prvej republiky“, najmä jej sociálne pomery, no súčasne rovnako razantne a „jednostranne obraňoval všetko to, čo sa v tom čase dialo v sovietskom Rusku“. „Táto stranícko-ideologická ‚jednookosť‘ ostala davistom vlastná aj v čase vojny aj v povojnovej ére.“³⁵

DAV publikoval reprodukcie kresieb a graffík hneď od začiatku svojho publikovania. Ako píše Andrej Švec: „Absenciu slovenskej pokrokovej, socialisticky orientovanej karikatúry v tom období dokumentuje aj skutočnosť, že náročný kultúrno-politický časopis DAV nemal iné východisko, ako publikovať nemeckú a českú karikatúru. Časopis nenašiel (okrem publicistu Josefa Rybáka) v oblasti karikatúry pravidelného spolupracovníka z domáceho prostredia, ktorý by obrazom naplňal program tejto tlačovej tribúny, zameranej na formovanie triedneho povedomia pracujúceho ľudu a inteligencie na Slovensku.“³⁶ Švec si vysvetľuje prítomnosť Grosza a Dixy v DAVe absenciou domáceho karikaturistu, no v kontexte s uverejnenými textami o týchto nemeckých autoroch bola príčinou skôr potreba deklarovať umeleckú paradigmu revolučného, proletárskeho obrazu.

Groszove karikatúry sa objavujú už v druhom ročníku DAVu (1925). Prvou je kresba *O piatej ráno* (1921; z albumu *Im Schatten*) [obr. 2], ktorá dopĺňa výtvarno-estetický programový text Daniela Okáliho.³⁷ Programovosť, plány a požiadavky sú formulované na základe poznania marxisticky motivovaného textu Karla Teigeiho *Nové umění*

proletárské (1922).³⁸ Ak sa DAV opiera vo svojom umeleckom programe o Teigeho názory, je vhodné uviesť jeho pohľad na Groszovu kresbu, ktorú opisuje v úvode svojej eseje o Adolfovi Hoffmeisterovi (1929). Ak bol predstaviteľom útočnej karikatúry 19. storočia Honoré Daumier, „dnes“ je to podľa Teigeho George Grosz. Jeho karikatúra je podľa tejto eseje „po zuby ozbrojený manifest, poliček do tváre nepriateľského tábora, kruté, svištící knuty, útočné zbraně frondy [...]“.³⁹ Reprodukcia Groszovej kresby tu však neslúži iba pre kritiku buržoázneho meštianstva, ale predstavuje vzorovú ukážku výtvarného štýlu proletárskeho umenia v súlade s tým, ako o ňom uvažuje Okáli. Ten apeluje na nový primitivizmus, avšak nie v zmysle preferencie foriem umenia prírodných národov zo začiatku storočia. Je to primitivizmus ako požiadavka „výrazovej prostoty“, zrozumiteľnosti, akéhosi „novodobého animizmu“, „vnútornej spríaznenosti medzi človekom a vecou“, vecami navzájom, prenášanie životných funkcií zo subjektu na objekt a naopak.⁴⁰

Okrem ďalších Dixových a Groszových kresieb uverejnených v tomto čísle, je tu tiež stručná reflexia ich tvorby a tvorby Fransa Masereela z pera Eduarda Urxa. Groszova kresba je opísaná ako „revolučná v negatívnom zmysle“, „pessimistická“ a „deštruktívna“ – pochádza z „prazážitku zhnusenía“. Na rozdiel od nej je Masereelova činnosť aktom tvorivosti, teda „zdravšia a robotníckejšia“. Dix – podľa týchto názorov – nechce byť tak „tendenčný“, ako Grosz, no aj on maľuje „príliš verne a bez pátosu aktuálne zjavy dneška a tým ich zabíja a vystavuje opovrženiu“. Napokon, podľa pisateľa (podpísaný iniciálmi E. U.) všetci traja „stoja vo vyhranenom boji proti meštianskej triede – spoločne s proletariátom.“⁴¹

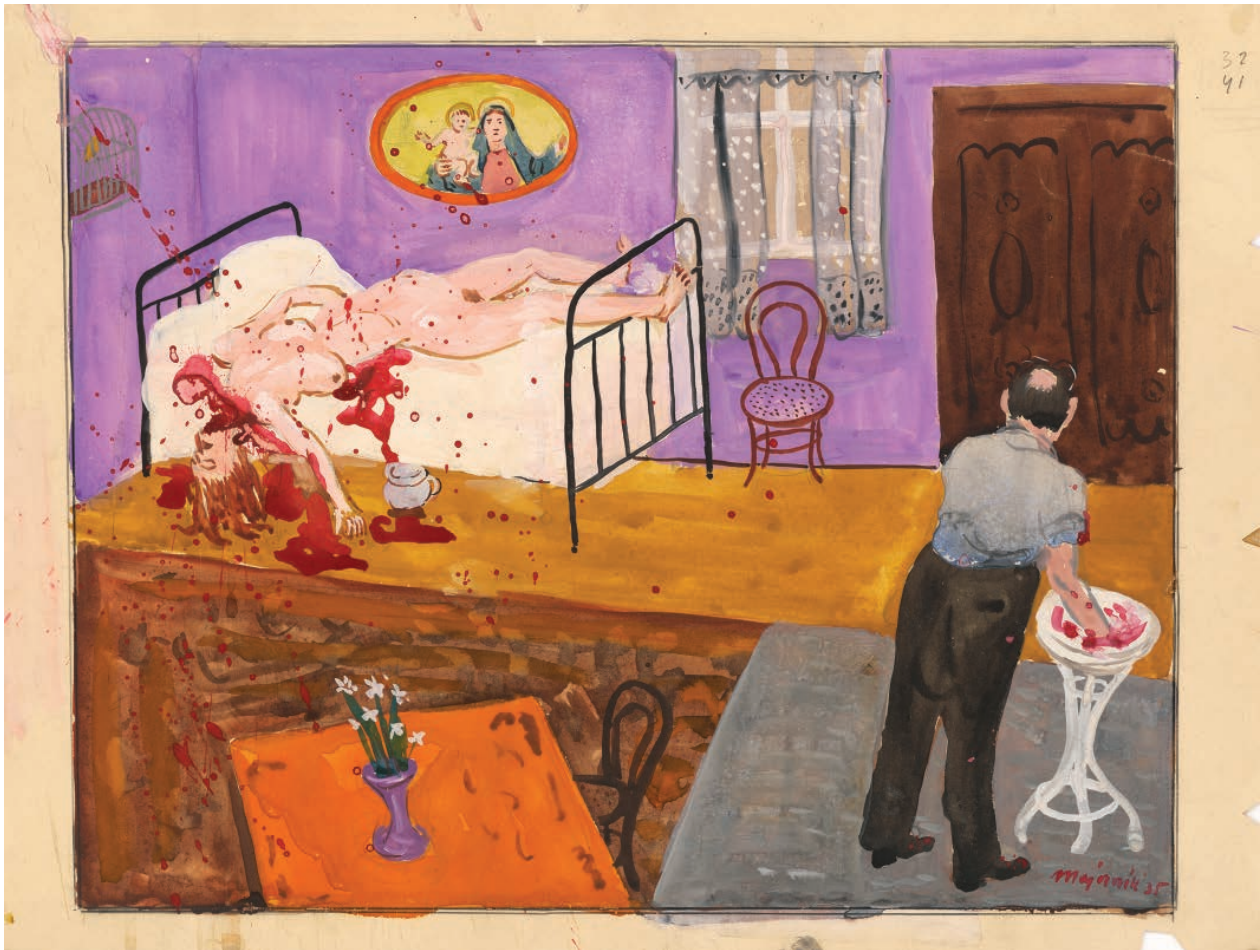
Predstavenie Grosza ako popredného revolučného, proletárskeho kresliara, kompletizuje druhý ročník DAVu ešte kresbami *Proletárka* a *Raná prechádzka* (album *Im Schatten*, 1921).⁴² V druhom ročníku DAVu (1926) je uverejnená hroziivo groteskná kresba *Dve obete kapitalizmu* (1923) Otta Dixu a tiež reprodukcia jeho autoportrétu. V roku 1930 (v rokoch 1927–1929 DAV nevychádzal) sa na stránkach časopisu opätovne objavujú Groszove kresby, tentokrát už s politicko-kritickým nábojom. V štvrtom čísle štvrtého ročníka (1931) sa objavuje Groszova karikatúra s označením *Básnik (P. Gast)* sa vznáša nad stranami – a ospevuje a velebí mier vo svojom vnútri (z albumu *Die Rosarote Brille*, 1924). Groszova kresba tu bola „použitá“ za účelom ostrého ironizovania politickej nevyhranosti básnika a redaktora Jána Smreka, ktorý v tom čase začínal redigovať pražský *Elán* ako apolitické periodikum. Takáto nestrannosť, neangažovanosť musela byť „davistom“ cudzia a je prirodzené, že súhlasné zdieľanie Groszovho názoru vyjadrili takýmto spôsobom.⁴³ V šiestom čísle piateho ročníka je uverejnená Groszova karikatúra s označením *Akí mierotvorci, taký anjel mieru*, ktorá je doplnená o štatistiky mŕtvych a zranených ľudí na území Slovenska počas I. svetovej vojny. Následne, v deviatom čísle šiesteho ročníka je na obálke publikovaná Groszova politická kresba s označením

Vláda silnej ruky v Nemecku. Anti-militaristické a pacifistické myšlienky sú v šiestom ročníku doplnené o svedectvá krízy a symptomatický text Milana Chorvátha *Otrávená generácia*, v ktorom mladý literát otvorene vyjadruje postoje agnosticismu a antiklerikalizmu.⁴⁴

V roku 1929 sa v DAVe objavila aj správa o známom prípade Groszovho obvinenia z blasfémie.⁴⁵ Táto správa mala byť na titulnej strane doplnená o inkriminovanú kresbu *Man halten und weiter dienen* (z albumu *Hintergrund*, 1928), no podľahla konfiškácii a na polovici titulnej strany ostalo biele miesto. O tri roky neskôr sa v žurnáli objavila aj správa o Groszovej výstave v pražskej Krásnej izbe. Správa dokumentuje, že po „útočných kresbách“ Františka Bidlu usporiadala Družstevná práca výstavu ďalšieho „revolučného maliara“, ktorý je nazývaný „zrkadlom meštianskej spoločnosti“. „Jeho kresby sú bojovnou reportážou odhalujúcou pravú tvár buržoázie, v pravom svetle. V Bratislave, pri známom policajnom režime by táto výstava bola asi ťažko uskutočniteľná.“⁴⁶

Kresby Georga Grosza prenikli o čosi neskôr do oblasti slovenskej karikatúry, aj keď oneskorene a opäť iba sprostredkované – skrz pražské kultúrne a vzdelávacie prostredie. Až do polovice dvadsiatych rokov dominovala slovenskej karikatúrnej kresbe osobnosť Andreja Kováčika, ktorý nadväzoval na tradíciu secesnej satirickej kresby a pracoval pre rôzne, názorovo protichodné satirické periodiká, ako boli Kocúr, Kosa, Osa, Jež, Dereš a i. Po roku 1925 sa začína formovať skutočne „pokrokový“ slovenský karikatúrista Štefan Bednár (1909–1976), ktorý študoval na pražskej UMPRUM u V. H. Brunnera v období 1924–1927 a od roku 1925 kreslil pre české periodiká ako *Trn*, *Kopřivy*, *Šlehy*, *Tramp*, *Dobry den*, *Tvorba*, *Právo lidu*, *Rudé právo*, *Literární noviny*, *Prospekt*, *Panorama*, *Lidové noviny*; pre slovenské periodiká ako *Slovenský svet*, *Elán*, *Slovenský hlas*, *Nový svet*, *A-Zet* (a tiež pre americké *Zrkadlo* – *Mirror* a parížske *Le Rire* a *L'Assiette au Beurre*). Rozvoj Bednárovej kresbovej satiry ovplyvnili sociálne a politické problémy, ako boli vnútropolitické pnutia buržoáznej ČSR, nastupujúca hospodárska kríza a jej dôsledky (od roku 1929) a postupne silenjúci taliansky a nemecký fašizmus. Bednárova kritika navyše pochádza z proletárskych pozícií, čo logicky ovplyvnilo jeho výber štýlu a vzorové preferencie. Andrej Švec označil ako výrazne „groszovskú“ Bednárovu karikatúrnu prácu s názvom *Moloch kapitalizmu* [obr. 3], vytvorenú pre časopis *Šlehy* (1926).⁴⁷ Táto karikatúra naozaj dokazuje dôsledné poznanie groszovských čiar. Typizované figúry zachytené z profilu i en face, ako ich vidíme na ulici. Sú karikované prostredníctvom naivisticky primitivizujúcej grotesky a nachádzajú sa tu všetky typy – tučný kapitalista v animálnej, prasačej metamorfóze, typ vojaka, úradníka i chudého proletára. Drobný detail je v kontraste s takmer abstraktným znakom mestských budov.

Príklon ku Groszovi je dokladovateľný jeho vlastnými memoármi. V čase začiatkov štúdia (1924) začal kresliť



4 – Cyprián Majerník, *Milenci na periférii*, 1935. Bratislava, Slovenská národná galéria

aj karikatúry, ako vraví, z vnútornej záľuby.⁴⁸ „V tom čase ma veľmi upúťali kresby nemeckého kresliara Georga Grosza. Prinášala ich česká komunistická tlač, v pražských kníhkupectvách sa objavili tematické albumy jeho slávnych kresieb. Pôsobili na mňa mocne svojou surovou pravdivosťou a páčili sa mi aj pre nezvyčajnú modernú formu. Ak som donedávna vytváral alešovské improvizácie, odteraz som vytváral improvizácie groszovské. Moje náčrtky ľudí z ulíc, pasáží, automatov, krčiem a periférií som pretváral do groszovských čiar. Iba tak pokusne, doma, vo voľnom čase.“⁴⁹ Častým objektom jeho satirických zobrazení boli Karel Kramář (svojrážna figúra vtedajšieho politického života, predstaviteľ veľkofinančného kapitálu), Jiří Stříbrný (ktorý sa odtrhol od národných socialistov a založil Ligu, stranu celkom nacistickej povahy), rad časopisov, celkom bulvárnych, vydieračských a pornografických; a napokon Radola Gajda, niekdajší veliteľ bielych legionárov v Rusku a zakladateľ i vodca národnej obce fašistickej. Spôsob, akým Grosz ovplyvnil Bednárove názory na umenie, je výstižne vyjadrený touto citáciou: „Poznal som teoretické vyhlásenia Georga Grosza o tom, že tabulové maliarstvo je prežitok, ktorý stratil v čase sociálnych revolúcií oprávnenie

na existenciu. Grosz ďalej tvrdil, že taký kresliar pre rotačku má význam pre najširšie masy, lebo ovláda mienku miliónov [...]. Tieto Groszove vyjadrenia sa mi videli celkom správne a stali sa aj mojim vyznaním.“⁵⁰

Andrej Švec odhalil prítomnosť Groszovho štýlu v kresbe Alexandra Richtera (1909–1995), ktorý študoval na bratislavskej ŠUR. Ide o karikatúru *Slávny krajský súd* v *Majorovom procese* (1931, pôvodne uverejnená v *Ročenke slovenskej chudoby*),⁵¹ ktorá groszovskou groteskou zosmiešňuje predstaviteľov súdnej moci a zároveň pranieruje udalosti súvisiace s robotníckymi štrajkami (v Košútoch) ako dôsledkami hospodárskej krízy a krízy na vnútropolitickú scénu vtedajšej ČSR.

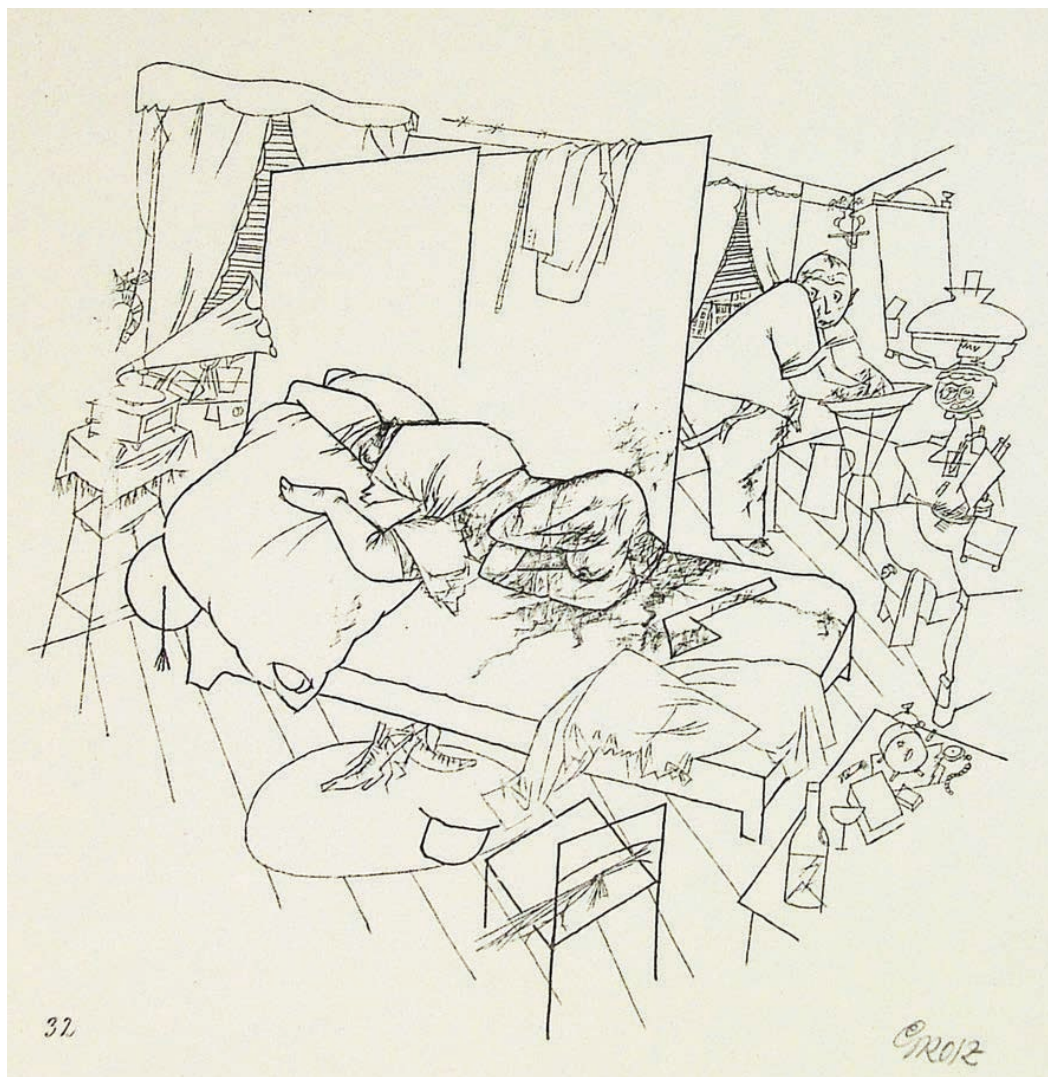
Z hľadiska motiviky a špecifickej ikonografie „lavého“ krídla novej vecnosti, možno hovoriť o štvrtej sfére vplyvu na slovenské umenie. Ide o obrazy, ktoré sú „obžalobou“ vtedajšej zažívanej dehumanizovanej podoby ľudí. Násilie a sexuálne násilie ako súčasť sociálnej kritiky sa objavilo v slovenskom umení zriedkavo – čiastočne u Konštantína Bauera, Kolomana Sokola a najvýraznejšie u Cypriána Majerníka. Eva Trojanová vo svojom hľadaní sociálno-tendenčnej

modernej medzivojnovnej maľby zdôraznila osobnosť Konštantína Bauera (1893–1928) v komparácii s názorovo príbuzným Eugenom Krónom: „*Tam, kde u Króna cítíme prvky artistnosti zabiehajúce až do náznakov metafyziky, Bauer sa ubera cestou ironickej kľčovitej grimasy typickej pre Grosza a Dixu.*“⁵² Čo sa týka sociálno-kritickej maľby Konštantína Bauera, sformovala sa pod vplyvom ľavicovo zmýšľajúcich košických rezidentov z Maďarska a Čiech (František Foltýn), ale do kontaktu s nemeckým expresionizmom mohol prísť aj počas študijného pobytu v Prahe (1928). Motívy košickej periferie so silným sociálnym akcentom, motívy nezamestnaných (*Nezamestnaní*, 1927, VSG), väznených, či dokonca antiklerikálne motívy (*Procesia*, nazýv. aj *Procesia panien*, 1927, VSG) dopĺňa obraz s námetom pre danú dobu a prostredie nezvyčajným, a to s námetom sexuálneho násillia s tušením prostitúcie a alkoholizmu (*Odsúdená*, 1927; pôvodný názov obrazu – *Orgie*). Bauerov obraz je až „bolestivo“ groteskný a otvorený – aso-

ciuje Dixov a Groszov prístup, aj keď štylisticky nie je z ich rodu. Konštantín Bauer týmito motívmi zapôsobil na Kolomana Sokola, ktorý vytvoril vlastnú verziu *Odsúdenej* (dreavorýt, 1930), avšak aj v tomto prípade ide o dielo hovoriace jazykom expresionizmu.

Pokiaľ je obtiažne nájsť v slovenskej výtvarnej tvorbe prvej polovice 20. storočia motív prostitúcie, ešte unikátnejším motívom je sexuálne násillie, resp. sexuálne motivovaná vražda (*lustmord*), ktorá sa objavuje u raného Grosza (*Apači: keď bolo po všetkom, hrali karty*, 1916), Dixu (*Sexuálna vražda*, 1922), Schlichtera (*Sexuálna vražda*, 1924) a Davringhausena (*Snílek*, 1919). Ako píše Graham v interpretácii Davringhausena, je prepojením racionality a iracionality, extrémneho telesného násillia a studeného mechanizovaného povrchu.⁵³ Alkistis Tsabouraki v súvislosti s témou „lustmord“ polemizuje s myzogýnnym pozadím týchto obrazov, no dospieva k záveru, že impulzom k nim je mizantropia spôsobená trau-

5 – George Grosz, *Vražda na Ackerovej ulici*, 1916



mou z vojny, resp. traumatická neuróza, s ktorou sa umelec vyrovnával tak, že zobrazoval brutálne sily, ktoré ovládajú človeka.⁵⁴ Ako uvádza aj František Mikš, Grosz je založením mizantrop a skeptik – neverí v humanitu. „Byla to podle něj především stupidita mas, které chtěly válku stejně jako vládnoucí třída, neboť právě válka osvobozuje obyčejné lidi od břemene každodenní stereotypní existence a umožňuje jim projevit své nejzákladnější instinkty.“⁵⁵

Tento motív sa však v slovenskej tvorbe predsa len vyskytuje, a to v prípade niekoľkých, málo diskutovaných prác Cypriána Majerníka. Obraz *Objatie* (1936) predstavuje naznačenie „budúceho“ násillia v metafyzicky koncipovanej krajine. No dva, o čosi staršie drobné gvaše – *Na Pohovke* a *Milenci na periférii* (1935) [obr. 4] predstavujú dva momenty mileneckého vzťahu s tragickým koncom. Obrazy sú doposiaľ interpretované ako reminiscencie na parížsky pobyt (1931–1932), kedy sa Majerník nechal inšpirovať Julesom Pascinom.⁵⁶ Tieto interpretácie sa však zdajú byť nie celkom správnymi, pokiaľ porovnáme obraz *Milenci na periférii* s kresbou *Vražda na Ackerovej ulici* (1916) [obr. 5]. Ide o identickú scénu: vrah si umýva ruky od krvi v umývadle a díva sa na obeť – zavraždenú ženu, vyzlečenú, zaliatu krvou. Sú tu mierne obmeny – kompozícia je v Groszovom prípade kubo-futuristická, Majerník narúša tradičnú perspektívu naivizujúcim zobrazením. U Grosza vidíme zbraň, chýba hlava obeť, je tu viac detailov interiéru, aj keď tvar umývadla je identický. V Majerníkovom prípade sa dívame na scénu spoza vraha, v Groszovom v ústrety vrahovi. V oboch prípadoch je prítomné naivizujúce tvaroslovie, ktoré intenzifikuje horor výrazu. Nie je to teda Pascin, aj keď aj on bol mimoriadne drsným pozorovateľom, je to Grosz, kto do slovenského maliarstva vniesol tento zvláštny motív. Je zrejmé, že ani v Majerníkovom prípade nejde o myzogýniu. Vražda predstavuje vyrovnávanie sa so šokmi moderného mesta, ktoré Majerník zažil najmä v Paríži, v ktorom sa dostal do existenčných problémov a vyslovene hladoval.

Majerníkovo dielo predstavuje dôsledok vplyvu širšieho kritického prúdu nového typu realizmu, ktorý prichádzal zo západnej Európy a v pražskom kultúrno-umeleckom milieue nadobúdala svoje miestne kontúry. Treba dodať, že okrem parížskeho pobytu na Majerníka zapôsobil najmä ateliér Willi Nowaka, tvorba Františka Tichého, ale aj dadaistický humor Osvobozeného divadla Wericha a Voskovca. Súčasťou tohto širšieho kritického prúdu nového realizmu tematizujúceho a komentujúceho mestský život „moderného muža“ a „novej ženy“ sú iste aj ďalšie diela, aj keď vznikali ako momenty krátkych „slovenských epizód“ autorov,

ktorí migrovali do ďalších častí Európy a sveta. František Reichentál je viac príkladom stredoeurópskeho, ako slovenského výtvarníka a aj keď v kľúčovej etape našej moderny zohral dôležitú úlohu (učil na bratislavskej Škole umeleckého remesla v rokoch 1933–1938), po roku 1948 musel emigrovať. Jeho tvorba však vo väčšej miere odráža vplyvy nového typu realizmu, kde možno zaradiť aj novú vecnosť. Sú to obrazy *Portrét dievčata* (1937), *Dievčatko* (1930–1939), ktoré ukazujú štylistické kontakty s klasicistickým prúdom novej vecnosti, na druhej strane je expresívne, až karikatúrne podaná kritická kresba s tematikou holokaustu v albume *Arbeit macht frei – Do roboty!* (1946). Epizodické strety s novou vecnosťou môžeme vidieť aj v diele Bertalana Póra, najmä v *Portréte E. Chirenkovej* (1929), kde Pór (vo svojej tvorbe netypicky) uplatnil „dixovskú deformáciu“ v znázornení novej, modernej ženy. (Okrem paradigmatickej Dixovej *Sylvie von Harden* z roku 1926, možno spomenúť aj obraz *Donna al caffè* Antonia Donghiho z roku 1931, ktorý patrí do príbuzného tematického i štylistického rámca.)

Predložený text naznačuje štyri oblasti stretu slovenského umenia s novou vecnosťou. Internacionálne zamerané výtvarné umenie na Slovensku, ktoré nevznikalo z požiadavky určovania národnej identity, ale sa formovalo ako prirodzená reakcia na domáce i zahraničné spoločenské diania a umelecké pohyby, je organickou súčasťou tých umelecko-estetických pozícií, v ktorých sa formovala aj nová vecnosť. Estetika veristického krídla novej vecnosti sa slovenských autorov zmocnila tam, kde zakúšali šoky moderného mesta, traumy, či sociálne nespravodlivosti. Na stránkach časopisov DAV a Spartakus predstavovali reprodukcie Veristov posolstvá komunikujúce proletárske idey „proletárskym vizuálnym jazykom“. Grosz v tejto tlači predstavoval štýlovú paradigmu – tlmočil myšlienky kolektivismu, pacifizizmu, revolučnosti a triednej spravodlivosti. Z uvedeného tiež vyplýva, že George Grosz vyvinul účinný a medzinárodne zrozumiteľný vizuálny jazyk ľavicovo motivovanej a protifašistickej propagandy.⁵⁷ Myšlienková a štylistická previazanosť moderných stredoeurópskych autorov spôsobila, že napriek pomerne konzervatívne slovenskému prostrediu k nám prenikli aj tabuizované motívy. Vzhľadom na menšie množstvo ohlasov novej vecnosti v oblasti maliarstva a karikatúry stále platí, že slovenská moderna bola skôr výsledkom zápasov o hľadanie národnej identity. Vzhľadom na to, že predložený text mapuje najmä veristické štýlové a motivické pozície, ďalšie výskumy by mohli a mali preveriť tie podoby novej vecnosti, ktoré sú blízko metafyzickej maľbe a magickému realizmu.

Původ snímků – Photographic credits: 1 – Východoslovenská galéria v Košiciach; 2 – repro: DAV 1925; 3 – repro: Andrej Švec, *Bič smiechu*, Bratislava 1988, s. 41; 4 – Bratislava, Slovenská národná galéria; 5 – repro: Alexej Kusák, *George Grosz*, Praha 1965, s. 61

* Text vznikl v rámci projektu *Nové realismy na československé výtvarné scéně 1918–1945*, podpořeného Grantovou agenturou České republiky (GA ČR), č. 17-06031S, řešeného na Národním památkovém ústavu, územním odborném pracovišti v Liberci.

¹ Christian Fuhrmeister, Hartlaub and Roh: cooperation and competition in popularizing New Objectivity, in: Stephanie Barron – Sabine Eckmann (edd.), *New Objectivity. Modern German Art in the Weimar Republic 1919–1933*, Los Angeles 2015, s. 41–49. Koncepcia rozdelenia hnutia je pôvodne publikovaná v katalógu k výstave Neue Sachlichkeit in Mannheime, vid' Gustav Friedrich Hartlaub, *Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* (kat. výst.), Kunsthalle, Mannheim 1925.

² Ibidem, s. 41.

³ *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919–1933* (kat. výst.), Los Angeles County Museum of Art 2015, <http://www.lacma.org/sites/default/files/New%20Objectivity%20Catalogue%20Advisory%206.30.15.pdf>, vyhladané 8. 7. 2017.

⁴ Sergiusz Michalski, *New Objectivity: Painting, Graphic Art and Photography in Weimar Germany 1919–1933*, Köln 2003, s. 18.

⁵ Dušan Kováč, Spoločensko-politická situácia, in: Lena Lešková – Helena Němcová – Zsófia Kiss-Szemán – Katalin Bakos et al., *Košická moderna: umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia*, Košice 2013, s. 40.

⁶ Sabine Eckmann, A Lack of Empathy. On the realisms of New Objectivity, in: Barron – Eckmann (pozn. 1), s. 128.

⁷ Graham Bader, Life in the Democracy and Aftermath of War, in: Barron – Eckmann (pozn. 1), s. 128.

⁸ Bader (pozn. 7), s. 128.

⁹ Alexej Kusák, *George Grosz*, Praha 1965.

¹⁰ Ibidem, s. 16.

¹¹ Ibidem, s. 16.

¹² Ibidem, s. 24.

¹³ Károly Kókai, Košická moderna v umení Strednej Európy, in: Lešková – Němcová – Kiss-Szemán – Bakos (pozn. 5), s. 334.

¹⁴ Vid' Iva Mojžišová, *Škola moderného videnia: bratislavská ŠUR*, Bratislava 2013.

¹⁵ Praha bola nie len vzdelávacím centrom pre slovenských intelektuálov, ale aj plodným prostredím, ktoré navyše sprostredkovalo umelecké prúdy z Francúzska a Nemecka. Praha bola tiež centrom exilu mnohých nemeckých, politicky nepohodlných umelcov – azylantov a bol tam vydávaný český pendant nemeckého časopisu *Simplicissimus*, v modifikovanom názve *Der Simplicus* a neskôr *Der Simpl*. Pre slovenských umelcov mohla byť inšpiratívnu Medzinárodná výstava karikatúr a humoru (6. 4 – 6. 5. 1934) v Mánese, známa označením „prípád Mánese“. Vid' Bronislava Rokytová, *Dost tichého šepotu: exilová výtvarná scéna v Československu (1933–1939)*, Praha 2013, s. 52. – Eadem, *Umění na dvou frontách: antinacistická výtvarná scéna v Československu 1933–1939*, *Umění a současnost X*, 2012, s. 36–39.

¹⁶ Bohumila Ferenčuhová – Milan Zemko, et al., *Slovensko v 20. storočí (tretí zväzok): v medzivojnovom Československu 1918–1939*, Bratislava 2012, s. 177.

¹⁷ Ján Abelovský – Katarína Bajcurová, *Výtvarná moderna Slovenska: maliarstvo a sochárstvo 1890–1949*, Bratislava 1997, s. 168–170. Ďalšími vystavujúcimi boli: Martin Benka, František Reichentál, Ľudovít Kudlák; okrem domácich predstaviteľov košickej moderny tu jednotlivo alebo spoločne vystavovali Janko Alexy, Jakub Bauernfreund, Miloš Bazovský, Ladislav Čermický, Edmund Gwerk, Jozef Kollár, František Malý, Eduard Nemeš, Imrich Weiner – kráľ a d. Zo zahraničných umelcov sa tu exponovali predovšetkým „kmeňovní maďarskí modernisti“ Baja, Bortnyik, Ember – Spitz, Kernstock, Kmetty, Kontuly, Perrott – Csaba, Orbán, Quinter, Schiller, Ziffer. Vystavovali tu aj členovia Spolku slovenských umelcov, aj Umelecká beseda slovenská.

¹⁸ Jaroslav Slavík, *Výstava Tvrdošijných*, in: Lešková – Němcová – Kiss-Szemán – Bakos (pozn. 5), s. 144.

¹⁹ Zuzana Bartošová – Lena Lešková, *Košická moderna a jej presahy* (kat. výst.), *Východoslovenská galéria v Košiciach*, Košice 2013, s. 79.

²⁰ Ibidem, s. 79.

²¹ Fuhrmeister (pozn. 1), s. 41.

²² Eva Trojanová, Sociálna kritika slovenskej grafiky, *Výtvarný život XXVI*, 1981, s. 14.

²³ Kurt Beals, Text and the City: Georg Grosz, Neue Jugend, and the Political Power of Popular Media, *Dada/Surrealism IXX*, 2013, n. pag. Web, <http://ir.uiowa.edu/dadasur/vol19/iss1/16/>, vyhladané 8. 7. 2017.

²⁴ Ivana Komanická, Zrod proletárskej kultúry, in: Lešková – Němcová – Kiss-Szemán – Bakos (pozn. 5), s. 84–95.

²⁵ Mária Kipsová, et al., *Bibliografia slovenských a inorečovných novín a časopisov z rokov 1919–1938*, Martin 1968, s. 456. Zodpovedným redaktorom od roku 1922 do roku 1925 bol Klement Gottwald.

²⁶ Vid' George Grosz, Zu meinen neuen Bildern, *Das Kunstblatt V*, 1921, s. 11–14.

²⁷ George Grosz, George Grosz o sebe, ibidem, s. 135.

²⁸ Ibidem, s. 136.

²⁹ Ibidem, s. 137.

³⁰ Ibidem, s. 137.

³¹ George Grosz, Kresba Georga Grosza, *Spartakus III*, 1924, s. 136.

³² George Grosz, Grosz: O piatej hodine ráno, *Spartakus IV*, 1925, s. 93.

³³ Rudolf Schlichter, Ilustrácia k pastierskemu listu, *idem*, s. 77.

³⁴ Kipsová (pozn. 25), s. 156. Zodpovednými redaktormi boli postupne: Ľudo Obtulovič, Zd. Merc, V. Stolcz, Ivan Sekanina, Oldřich Pastýřik, Jozef Červenka, František Kubač, od roku 1935 Ladislav Novomeský. Rozmerovo najprv: 28 x 20cm, od roku 1929 mal 33 x 24 a neskôr, od roku 1934 bol opäť menší: 29 x 21cm.

³⁵ Ferenčuhová – Zemko (pozn. 16), s. 178.

³⁶ Andrej Švec, *Bič smiechu: politická karikatúra na Slovensku (1861–1985)*, Bratislava 1988, s. 50.

³⁷ Daniel Okáli, Umenie: poznámky a heslá, *DAV II*, 1925, s. 1–7.

³⁸ Karel Teige, *Nové umění proletářské (1922)*, in: idem, *Výbor z díla I. Svět stavby a básně: studie z dvacátých let*, edd. Jiří Brabec – Vratislav Effenberger – Květoslav Chvatík – Robert Kalivoda, Praha 1966, s. 33–63.

³⁹ Karel Teige, Kresby Adolfa Hoffmeistra (1929), in: ibidem, s. 435–439.

⁴⁰ Okáli (pozn. 37), s. 4.

⁴¹ E. U. [Eduard Urx], K obrazom, *DAV II*, 1925, s. 30–31.

⁴² Treba dodať, že samotná umelecká osobnosť Groszova bola našim publicistom zrejme vzdialená a poznali ho len z českých reprodukcí, či výstav, čo je vidieť na zápisoch jeho mena – častokrát nesprávnych. DAV ho uvádza raz ako Grosza, potom ako Grossa, či ako Groosa.

⁴³ Básnik (P. Gast) sa vznáša nad stranami – a ospevuje a vebľí mier vo svojom vnútri, *DAV IV*, 1931, s. 16.

⁴⁴ Milan Chorváth, Otrávená generácia, *DAV VI*, 1933, s. 167–168.

⁴⁵ Anonym, O tom, s čím ste sa už stretli, *DAV III*, 1929, s. 102.

⁴⁶ Anonym, *Výstava Georga Grosza v Prahe, DAV V*, 1932, s. 134.

⁴⁷ Švec (pozn. 36), s. 41.

⁴⁸ Štefan Bednár, *Bohémske časy: Rozpomienky (spomienková reportáž na myjavské detstvo, pražské učenie a parížsky život)*, Bratislava 1967, s. 72.

⁴⁹ Ibidem, s. 72–73.

⁵⁰ Ibidem, s. 93.

⁵¹ Švec (pozn. 45), s. 49.

⁵² Trojanová (pozn. 22), s. 15.

⁵³ Bader (pozn. 7), s. 123.

⁵⁴ Alkstis Tsabouraki, George Grosz's Lustmord images: Misanthropy and Trauma in the Eve of the War, *Academia.edu*, https://www.academia.edu/6617163/George_Grosz_Lustmord_images_Misanthropy_and_Trauma_in_the_Eve_of_the_War, vyhladané 8. 7. 2017.

⁵⁵ František Mikš, *Rudý kohout Picasso. Ideologie a utopie v umění 20. století: Od Malevičova černého čtverce k Picassově holubici míru*, Brno 2015, s. 88–89.

⁵⁶ Zsófia Kiss-Szemán, *Cyprían Majerník*, Bratislava 2009, s. 31.

⁵⁷ Vid' Rokytová (pozn. 15), s. 36–39.

SUMMARY

The Influence of the New Objectivity on Socially Critical Art in Interwar Slovakia

Jana Migašová

The impact of the New Objectivity in Slovakia was reflected especially in the area of the socio-critical art. For the first time, the New Objectivity echoed in the so-called Kosice modernity. In 1921, Otto Dix exhibited here, whose work already had hints of the New Objectivity. In 1924, there were several works by Alexander Bortnyik, which, according to Franz Roh's opinion, could be classified as a classicist wing of the New Objectivity. In the following year, the reproductions of Georg Grosz, Otto Dix and Rudolf Schlichter's drawings, as well as a brief reflection of

their art, appeared on the pages of the communist-oriented magazines DAV and Spartakus. The influence of George Grosz hit the cartoons of Stefan Bednar and Alexander Richter, who published their satirical drawings in Czech and Slovak periodicals. Grosz's influence played an important role here in criticizing the consequences of the economic crisis, fascism and Nazism, as well as in dealing with internal affairs. In the area of socio-critical painting and graphics, the Groszian and Dixian influence was reflected in the typical motifs of these authors – war veterans, beggars and prostitutes. These, in the above-mentioned period in Slovakia, unique themes, appeared with authors studying in Prague – in the works of Cyprián Majerník and Koloman Sokol, as well as by the author of the so-called Košice Modern – Konštantín Bauer. The most prominent reflection of Grosz's and Dix's work is the motif of sexual murder, which appeared as a Slovak unique in the work of Cyprián Majerník in the mid-thirties of the 20th century.

Figures: **1** – Alexander Bortnyik, **Portrait of Dr. Josef Polák**, 1924. Košice, East-Slovakian Gallery; **2** – George Grosz, **At 5 o'clock in the Morning!**, 1921, DAV 1925; **3** – Štefan Bednár, **Moloch of capitalism**, 1926, Šlehy 1926; **4** – Cyprián Majerník, **Lovers at periphery**, 1935. Bratislava, Slovak National Gallery; **5** – George Grosz, **Murder on Acker street**, 1916